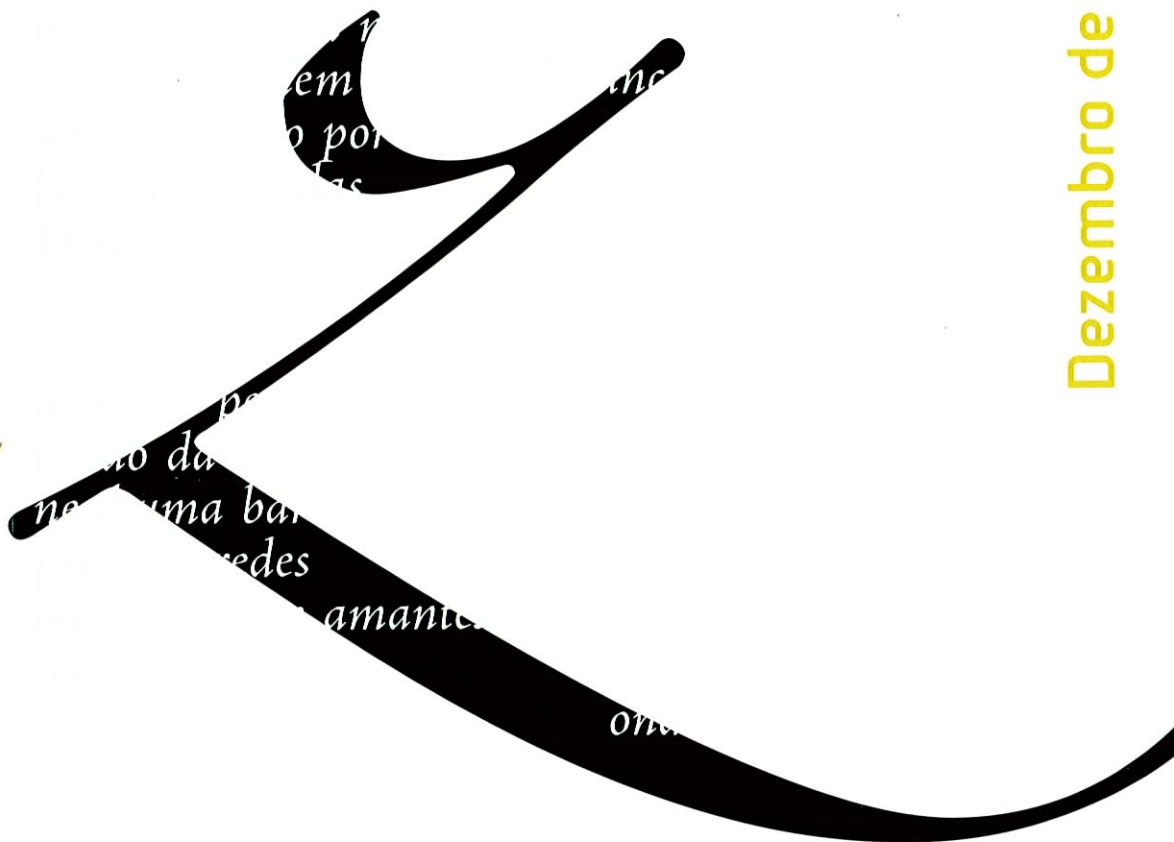


O escritor

ASSOCIAÇÃO	PORTUGUESA	DE	ESCRITORES	
------------	------------	----	------------	--

Nº 24/25

Dezembro de 2009



Cristina Álvares

**O EXÍLIO COMO OPERAÇÃO ONTOLÓGICA RADICAL
E A COISA IMPOSSÍVEL DE ERRADICAR EM
COMMENT PEUT-ON ÊTRE FRANÇAIS?,
DE CHAHDORTT DJAVANN**

O mundo literário francófono conta hoje com um número considerável de autoras iranianas que escrevem em francês. Fariha Hachtroudi, Sorour Kasmaï, Sara Yald, Delphine Minoui, Chahdortt Djavann e Marjane Satrapi – cuja banda desenhada *Persépolis*¹, e o filme com o mesmo título, realizado com V. Paronnaud, constituem um estrondoso êxito internacional – são as escritoras iranianas francófonas mais conhecidas. Nas suas obras, estas mulheres narram a sua própria experiência da diáspora e as circunstâncias do seu exílio em França, testemunhando as condições de vida na República Islâmica e, em particular, as das mulheres enquanto grupo especialmente visado por um regime político que impõe à sociedade um *apartheid* de género.

Chahdortt Djavann vive em Paris desde 1993. Em 1979, quando se deu no Irão a revolução islâmica, Chahdortt tinha doze anos. Quando chegou a Paris não sabia sequer falar francês mas, graças ao seu empenhamento e persistência, aprendeu depressa e entrou na École des Hautes Études en Sciences Sociales, onde, em 1998, defendeu uma tese de mestrado sobre a doutrinação religiosa no ensino primário iraniano por via dos manuais escolares. Djavann tem desde então desenvolvido uma intensa actividade cívica e literária. Em 2002, publicou *Je viens d'ailleurs*², que narra eventos e situações a que assistiu no seu país enquanto adolescente e jovem mulher. Nos anos seguintes, no âmbito da 'seconde affaire du voile islamique', Djavann escreveu dois tex-

tos de cariz polémico e político-ideológico: *Bas les voiles*³ e *Que pense Allah de l'Europe*⁴. O romance *Autoportrait de l'autre* saiu também em 2003. Estas obras e as conferências que fez em várias instituições e organizações, como o Grande Oriente de França e a Liga Internacional contra o Racismo e o Anti-semitismo (LICRA), valeram-lhe o Prix International de la Laïcité 2003 (tendo Fadela Amara recebido o prémio nacional no mesmo ano), por ter activamente contribuído para a defesa e promoção do princípio universal da laicidade⁵. Em 2006, publica um romance, *Comment peut-on être français*⁶, em 2007, o ensaio *À mon corps défendant, l'Occident*⁷ e, em 2008, mais um romance: *La muette*⁸. Na sequência dos trágicos acontecimentos causados pela eleição presidencial de Junho de 2009, Djavann publicou uma carta aberta aos dirigentes ocidentais, recomendando-lhes vivamente que não negociassem com o regime iraniano⁹.

Nos seus ensaios e entrevistas, Djavann considera que o véu é um instrumento de culpabilização, de punição e de humilhação das mulheres, determinando e circunscrevendo o seu espaço físico, mental e sexual. Ele significa a submissão da mulher ao homem, a sua exclusão do direito jurídico, a sua redução a um objecto sexual acessível ou interdito, conforme a mulher é ou não é casada (cf. 2004: 23). 'L'identité de la femme musulmane est une identité compressée qui ne doit surtout et en aucun cas dépasser le tissu qui la contient' (2004: 54). O véu assegura uma coincidência entre identidade subjectiva e identidade genérica, cultural e religiosa e é um instrumento essencial numa estratégia geopolítica de expansão da visão do mundo islamista. Na sua crítica severa das culturas e regimes políticos de fundo religioso, Djavann ataca igualmente a atitude ocidental dominante face à dita expansão que, a coberto da ideologia multiculturalista e relativista, tolera o que, do ponto de vista do estado de direito e da democracia, é intolerável. São os direitos das mulheres, não apenas como mulheres mas como seres humanos, que estão em jogo. O discurso político de Djavann inscreve os direitos das mulheres no ideal das Luzes e reabilita os valores iluministas essenciais – o racionalismo, a universalidade dos direitos humanos, a laicidade e a modernidade – contra o 'retorno do religioso', ou, mais exactamente, contra a impregnação do político pelo religioso, essas duas esferas que a modernidade francesa separou. Djavann não está só nesta promoção das Luzes como um quadro teórico-filosófico para pensar ou repensar o feminismo, pois Ayaan Hirsi Ali, a ex-deputada holandesa de origem somali chamada 'the Black Voltaire', autora de *Infidel*¹⁰,

e Fadela Amara, fundadora do movimento 'Ni putes ni soumises' e autora de *La racaille de la République*¹¹, partilham a mesma posição.

Comment peut-on être français?: este título evoca o ambiente intelectual das Luzes por via de Charles Montesquieu e das suas *Lettres Persanes*¹². Rica, uma das personagens do romance epistolar de Montesquieu, costumava ouvir, da parte dos franceses, esta pergunta retórica: 'comment peut-on être persan?'. Esta pergunta exprime a perplexidade face àquilo que, no ser do estrangeiro, o torna enigmático e impenetrável, inassimilável pela cultura francesa: a sua radical alteridade. Deste modo, o título do romance de Djavann, ao mesmo tempo que inscreve o romance na problemática do (des)encontro de culturas, indica a sua relação intertextual com o romance de Montesquieu. Um dos aspectos desta relação é a inserção numa narrativa heterodiegética e extradiegética de dezoito cartas escritas pela personagem principal que, tal como a personagem feminina das *Lettres persanes*, se chama Roxane.

Outro elemento paratextual sustenta as significações implícitas no título: a capa da primeira edição mostra um envelope já aberto, selado, datado de 15/11/2000, enviado de um correio situado na rua Hippolyte Lebas, Paris 09, dirigido a Monsieur Charles de Montesquieu, no endereço '82, Bd. Voltaire, 75011 Paris'. Além de mais uma referência à filosofia das Luzes através de Voltaire, percebemos que se trata de um romance epistolar ou, pelo menos, de uma história em que a troca de correspondência acontece. No entanto, o envelope apresenta um carimbo de correio que diz: 'n'habite pas à l'adresse indiquée; retour à l'envoyeur'. Isto significa que a dimensão epistolar do romance é unívoca, unilateral, sem troca, sem comunicação, o que, na história, traduz a solidão de Roxane, cada vez mais só e deprimida numa sociedade em que não consegue integrar-se. Ao mesmo tempo, a imagem de um envelope que apresenta todas as marcas referenciais de um envelope real (selo, data, endereço do correio, endereço do destinatário), mas cujo destinatário, autor de obras literárias e filosóficas, morreu há mais de duzentos anos, indica que estamos perante uma ficção literária enquadrada por factos reais. As cartas da personagem são ficcionais e constituem uma estratégia de escrita que pluraliza o dispositivo narrativo da voz; mas o seu conteúdo, que consiste numa comparação das formas de vida iraniana e francesa, é em grande parte da ordem do comentário histórico, sociológico e político. Em *La muette*, Djavann recorre de novo à estratégia epistolar para dar ao romance, que se apresenta como o diário de uma adolescente iraniana condenada à morte por enforcamento, um

quadro metadiscursivo referencial. No entanto, a autora, que se define como mera editora do diário, diz que, quando recebeu a carta proveniente do Irão, pensou tratar-se de um engano, pois não conhece lá ninguém e ignora a língua persa (cf. 2008: 9-10). O que é isto senão um piscar de olho ao leitor para lhe significar que o diário que vai ler é, tal como registado na capa de *La muette*, um romance, i.e., uma narrativa literária que dá forma e significação à violência do real bruto (nas várias acepções da palavra), neste caso a violência das execuções que repetidamente ocorrem no Irão? Também *Comment peut-on être français?* é um romance que faz falar factos – pois estes não falam por si mesmos, como dizia Georges Perec – que a autora viveu e/ou testemunhou. Djavann inventa um mundo em paragens referenciais, em parte autobiográficas (a história de Roxane inspira-se fortemente na história de Chahdortt, sem com ela coincidir totalmente), mas que desafiam a definição de testemunho enquanto derivado da autobiografia. Mesmo de *Je viens d'ailleurs*, que formalmente se apresenta como uma autobiografia, cuja narradora fala na primeira pessoa do singular, Djavann afirma numa entrevista a Caroline Novarra:

'En fait, le livre ne raconte pas la vie de la narratrice, mais plutôt la narratrice raconte ce à quoi elle assiste, dans son pays, et depuis la révolution. Donc, ce premier roman est basé sur des faits réels. Tous les événements qui sont racontés dans le livre se sont passés, tels quels, ils sont réels. Mais cependant, le livre n'est pas un livre autobiographique car le livre, encore une fois, ne raconte pas la vie de la narratrice'¹³.

Na verdade, os romances de Djavann, que relevam da autoficção ou da bioficção, testemunham que ficção e realidade não são mutuamente exclusivas mas que, pelo contrário, a expressão literária é aquela que melhor se presta à narração de factos e eventos reais.

Podemos dividir *Comment peut-on être français?* em duas partes. A primeira, que vai até à página 148, é composta por uma alternância irregular de capítulos que, por um lado, narram episódios da infância de Roxane no Irão e de capítulos que, por outro lado, contam a vida presente de Roxane em Paris, ou seja, a sua experiência de exílio. O narrador é heterodiegético e a narrativa não é focalizada (focalização zero). A segunda parte é consti-

tuída por uma alternância, também irregular, entre capítulos que narram a sua vida presente em Paris e as dezoito cartas que Roxane escreve a Montesquieu. Destaca-se o episódio final, narrado na terceira pessoa, que conta o evento trágico, ocorrido no Irão, quando Roxane era uma estudante universitária, e que causou o seu exílio (pp. 279-306). Nesta segunda parte, há uma alternância de vozes – entre narradores hetero e homodiegético – e de perspectivas – entre focalização zero e focalização interna – cujo efeito é o de fazer coexistir um mundo narrado e um mundo comentado: na narrativa, quem conta mantém uma distância em relação ao que conta, enquanto que quem comenta identifica-se com a matéria que comenta, empenha-se, compromete-se, age. Enquanto que o narrador heterodiegético adopta em geral (mas nem sempre) um tom e uma atitude mais 'détachée', a autora das cartas, Roxane, toma um tom e uma atitude 'engagés'. Esta alternância de vozes, perspectivas e tons diferentes não impede que este romance seja, nos termos de Bakhtine, um romance monológico. Vozes e pontos de vista convergem e seguem uma mesma lógica. Daí parecer ao leitor que o narrador, ou melhor, a narradora se identifica com a personagem. Não há nada aqui de polifonia carnavalesca. Mesmo a experiência da depressão, do caos interior, da perda da identidade, do delírio, é narrada, tanto na terceira como na primeira pessoa, de forma analítica, lúcida e controlada. A personagem perde-se mas a instância narradora não. Quando Roxane entra num estado mental que não lhe permite narrar os seus actos nem exprimir o seu estado de espírito, o narrador heterodiegético fá-lo. Uma escrita que constrói uma ficção fundada e fundamentada em factos não se emancipa do mundo exterior, não perde o pé que pisa o solo referencial, não delira.

A primeira parte do romance narra a experiência do exílio como uma operação ontológica radical que se vai tornando cada vez mais difícil de concretizar. Roxane quer cortar pela raiz o seu passado iraniano feito de representações linguístico-culturais próprias do grupo familiar e nacional a que pertence. Roxane quer deixar de ser iraniana para ser francesa plenamente. Em *La muette*, a (auto)representação que Djavann dá da editora do diário de Fatemeh como alguém que não tem conhecimento nem da língua persa nem de pessoas que vivam no Irão corresponde exactamente ao ideal que Roxane queria alcançar. O seu programa consiste em libertar-se da tradição e dos dogmas que constituem a substância da sua cultura de origem 'pour faire peau neuve', tornando-se

francesa pela língua, já que o não pode ser pelo sangue e pelo solo. A radicalidade do projecto reside numa mutação do ser que se desenraiza da cultura a que pertence para se alojar na cultura outra, criando raízes na língua estrangeira, a língua de Montesquieu:

'Elle aspirait avidement à maîtriser cette langue, à la faire sienne. Elle voulait appartenir à cette langue entièrement, jusqu'au dernier de ses neurones. Elle la désirait charnellement, mentalement, psychiquement. Elle voulait la posséder totalement, et cette garce de langue se dérobait à elle, ne cessait de lui jouer des tours' (p. 118).

Na euforia de chegar a Paris, de realizar um sonho de infância, de experimentar a liberdade de passear pela rua em cabelo, sem ser assediada, sem ser vigiada, de sentar-se descontraidamente numa esplanada e beber um copo de vinho sem que isso seja passível de punição física, Roxane deseja ardentemente arrancar-se ao seu passado e refazer o seu ser na língua francesa: 'Elle voulait vivre en français, souffrir, rire, pleurer, aimer, fantasmer, espérer, délirer en français, elle voulait que le français vive en elle' (p. 116). Daí o seu empenho na aprendizagem do francês, cujos progressos, dificuldades e impasses são detalhadamente narrados.

Roxane sabe que não será francesa pela substância: sangue e solo. Sê-lo-á portanto pela língua (cf. p. 71). Ora, a língua francesa, língua do autor de *L'esprit des lois* e de outros escritores do século XVIII, que são os seus preferidos (cf. 161), não tem, para ela, o mesmo estatuto que têm as outras línguas particulares. Na sua oposição à língua persa, língua 'des ignorances qui règnent dans mon pays de naissance', da crítica livre dos dogmas e abusos do poder, o francês é a língua da razão. Este e outros conceitos-chave da modernidade foram elaborados em francês. Na acepção iluminista, a razão tem uma dimensão universal, para lá das leis e tradições particulares, dotadas de conteúdos positivos. Na sua universalidade, a razão é uma lei sem substância, negativa, neutra e impessoal, que atravessa as ontologias particulares. A razão é uma invariante antropológica que define a natureza humana de acordo com o modelo de natureza saído da revolução científica do século XVII: a natureza é *materia extensa*, esvaziada de substância, cujas leis são matematicamente equacionáveis. É sobre esta noção de natureza que se fundam os direitos humanos enquanto direitos de todo e qualquer ser humano, independentemente das contingências que determinaram a sua pertença a um género, uma etnia, uma

cultura, uma religião particulares. Por outras palavras, o sujeito dos direitos humanos é um sujeito vazio de conteúdo, sem representações, sem imaginário, sem afectos, sem patológico (no sentido kantiano), um sujeito que se identifica unicamente com a lei.

O projecto de desenraizamento ontológico de Roxane repete a operação iluminista por excelência, fundadora da modernidade, que consiste em cortar radicalmente com as tradições particulares para lhes substituir a lei na sua universalidade e neutralidade, graças ao que a identidade subjectiva não fica encerrada (e sufocada) na identidade do grupo a que o sujeito pertence. A operação iluminista assenta na tomada de consciência de que algo no ser do sujeito excede a identidade familiar, cultural, nacional, religiosa em que nasceu. 'Je n'ai jamais appartenu à cette religion qui m'échut en partage et en héritage' (p. 196). Desde criança, Roxane desejava um mundo para lá do seu mundo, um mundo que encontrava nos livros, e chegou a congeminar um plano para aprender uma língua que a sua família não entendesse. Não é, aliás, por acaso que, do ponto de vista da família, o exílio de Roxane é uma traição. É disso que uma das irmãs a acusa quando ela recusa voltar a casa para assistir ao funeral do pai.

A negativização do conteúdo da cultura nativa funciona, para o sujeito, como um respiradouro ou uma janela aberta. Ao aspirar pertencer inteiramente à língua da razão, substituindo a substância familiar e cultural que constitui o seu ser de iraniana pela dimensão puramente linguística, puramente simbólica, do francês-língua-da-razão, Roxane deseja elevar-se do nível particular e contingente da existência ao nível universal e necessário. Tal desenraizamento opera uma libertação que a esvazia do conteúdo patológico das representações e vínculos pessoais e a transforma em estrutura subjectiva puramente simbólica em relação directa com o universal da razão.

O romance conta o fracasso deste projecto – mas um fracasso que, como vamos ver, coincide paradoxalmente com o sucesso do projecto. Quanto mais Roxane tenta esquecer a sua língua, as suas memórias, a sua iranianidade, mais o seu projecto é parasitado por restos do seu passado que irrompem inesperadamente sob a forma de sonhos, memórias e fantasmas para deformar a realidade presente cujo quadro é Paris. A pronúncia é a forma mais sensível da presença inerte de restos de um passado que se revela impossível de abolir. O sotaque persa significa a exclusão de Roxane da língua francesa e o seu

repatriamento para o país dos *mollahs*: 'Dès que j'ouvre la bouche, mon accent révèle mon étrangeté et aussitôt on me pose la question: d'où venez-vous?' (p. 231). Mais do que qualquer outro sintoma, o sotaque é aquilo que, na produção oral de uma língua estrangeira, permanece como coisa inamovível, inerte, atávica, que retorna sempre igual a si mesma e que, por isso mesmo, melhor representa o que, da língua materna, é impossível erradicar.

Note-se a alteração de estatuto da língua materna e da cultura nacional. A substância original e genuína do ser de Roxane, a sua primeira instância de identificação, tornou-se um corpo estranho que atrapalha a sua identidade simbólica e perturba o seu enraizamento na língua francesa.

'J'aimerais tant pouvoir arracher ma vie d'aujourd'hui à celle d'hier, mais cela est impossible. La vie, les souvenirs et le temps ne sont pas linéaires, on ne peut pas couper où l'on veut.' (p. 270).

A exclusão da língua acompanha a exclusão social. Roxane optou pela solidão para garantir a sua liberdade: nem contactos com a comunidade iraniana em Paris, nem bolsas da República Islâmica. Mas a vida urbana, feita da circulação de pessoas anónimas que não se olham, não se falam, não se encontram, indiferentes uns aos outros, sós na multidão, comportando-se como 'robots bien élevés', torna difícil a consolidação de relações interpessoais. Roxane sofre cada vez mais da inconsistência do laço social em Paris, que a condena à solidão (cf. pp. 236-7). Tais condições são obviamente adversas à prática da língua. Por isso, Roxane decide um dia escrever cartas a Montesquieu (cf. pp. 143-5). Será uma maneira de praticar a língua sem a falar.

Mas a correspondência dirigida a Montesquieu é mais do que uma estratégia de aprendizagem da língua estrangeira. É também a maneira que Roxane achou de se relacionar directamente com o universal. Montesquieu representa o ideal com o qual ela se identifica. Montesquieu é um dos nomes das Luzes, provavelmente aquele que está mais associado à questão da lei (*L'esprit des lois*). Quando Roxane se dirige a ele como o seu 'cher géniteur' (p. 149), coloca-o no lugar do pai – um pai de ficção, um pai simbólico, que representa a lei à qual Roxane aspira aceder para se libertar da tradição e dos dogmas. Enquanto pai simbólico, Montesquieu substitui o pai real de Roxane, Pacha Khân. Pacha Khân era polígamo, pai de um sem-número de filhos. Inválido na sequência de um grave acidente, dependente do ópio,

Pacha Khân não assegurava à sua enorme prole uma estrutura de parentesco estável capaz de conferir a cada elemento um lugar e uma identidade, tanto na família como na sociedade. Enquanto criança, Roxane não só não sabia quantos irmãos e irmãs tinha, como também não distinguia as gerações: quem eram os seus irmãos, quem eram os seus tios (cf. pp. 47-51). Mais, ela não sabia quem era a mãe, pois durante muito tempo pensou que uma das suas irmãs era a sua mãe (cf. pp. 75-82). Roxane não sabia quem era quem nem qual era o seu lugar na família, pois os adultos mais não lhe diziam do que 'reste paş là'. Nestas circunstâncias, ela vive numa realidade instável e precária, o que se manifesta como mal-estar na língua materna: ora muda, ora gaga. Outros livros de Djavann representam a correlação entre a mãe como estranha e, não propriamente a mudez, mas o mutismo: a decisão de se subtrair à palavra. Em *L'autoportrait de l'autre*, o narrador conta que passou a infância e a adolescência na companhia da avó que nunca lhe dirigia a palavra. Durante seis ou sete anos não soube sequer que aquela velha muda era sua avó (2004: 20-1). A mãe do narrador é, na sua vida, uma ausência, um buraco em torno do qual ele organizou a sua existência. Ao receber a notícia da sua morte, o narrador diz que dela só tem três ou quatro lembranças vagas e imprecisas que nada deixaram nele a não ser algo de hostil e que ficará para sempre nele (64). Veremos que esta é também a aporia em que Roxane esbarra: sujeito desenraizado, sem conteúdo, vazio, mas que conserva um resto impossível de erradicar, de cariz traumático e hostil. A hostilidade da/mãe é 'mise en récit' em *La muette*. Aqui a história da narradora é determinada pelo amor à tia muda (a tia é irmã do pai, que, por sua vez, age como um aliado da filha) e a hostilidade e mesmo o ódio à mãe que pensa e age de acordo com a moral sexual prescrita pelos *mollahs* (2008: 82, 86). A figura da mãe representa o peso sufocante da religião e a coisa hostil que fica no sujeito, impossível de erradicar, é de ordem materna, porque concentra o determinismo da contingência do ser que se diz na língua materna: 'Pourquoi ne suis-je pas quelqu'un d'autre?' (2004: 17). E se, em geral, as personagens de Djavann amam o pai e encontram nele um aliado, é porque a função paterna se opõe à função materna, do mesmo modo que a razão, enquanto pura forma, negativiza a substância prescritiva e opressiva da tradição.

É o que acontece com Roxane. Para colmatar a inconsistência da função paterna e da estrutura familiar, ela encontra duas saídas. Uma é a identifica-

ção com o avô paterno, que também se chamava Pacha Khân, mas que, contrariamente ao filho, fora monogâmico, republicano, francófono, assassinado pelo regime do xá. Tanto é assim que, já em Paris, quando, numa aula de francês, a professora lhe pergunta quantos irmãos e irmãs tem, Roxane, após algumas hesitações, acaba por responder que tem 4, ou melhor 3, com ela 4. Porquê 4? Porque o avô tinha tido 4 filhos. O número 4 é a marca da identificação da personagem com esta figura simbólica do pai, já falecido quando ela nasceu, e que sustenta, desde cedo, o seu desejo de viver em Paris. É preciso dizer que Roxane amava o pai e que, em criança, tudo o que ela mais queria era ter acesso à sua presença, que estava, em geral, vedada a toda a família, mas sobretudo a ela, por ser a filha mais nova. Foi com ele que partilhou o gosto pela leitura. Foi ele que lhe abriu a porta de casa, autorizando o exílio, contrariando o poder do filho mais velho (que queria impedir Roxane de partir). É com esta acção crucial que o pai exerce a sua função simbólica de representante da lei que abre ao sujeito a via que o liberta da Coisa materna e torna possível uma outra existência. É este gesto do pai que, ao colocar o exílio de Roxane sob os auspícios da lei, faz de Pacha Khân filho um digno sucessor de Pacha Khân pai (o avô de Roxane) e o insere na linha genealógica dos Pacha Khân. Por outras palavras, é como Pai Morto, instância transbiológica, que Pacha Khân legitima o exílio da filha. Não é certamente por acaso que ele morre logo a seguir e que a decisão inabalável de Roxane de não voltar atrás, de resistir à pressão da família e não regressar a casa, é correlativa do seu falecimento.

A outra estratégia de Roxane para conferir alguma consistência à realidade é o refúgio na imaginação e na ficção. Para se proteger de um mundo desprovido de lugares, identidades e significações estáveis (cf. p. 80), Roxane cria mundos imaginários alternativos onde evoluem personagens com as quais se identifica, em histórias que fixam o fluxo imparável do semantismo. Ora, se no caso de Roxane-criança a instabilidade da realidade e da identidade causa a sua posição precária na língua, para Roxane adulta, é a precariedade da sua competência na língua francesa que confere à realidade uma carácter inacessível e mesmo hostil. A solução é mais uma vez a ficção, desta vez a ficção literária. As cartas a Montesquieu supõem a identificação de Roxane com a personagem homónima das *Lettres persanes*: 'En outre, apprendre que sa créature imaginaire était devenue un être réel après trois siècles lui ferait sûrement plaisir. Sa Roxane rebelle, indépendante, empoisonnée en 1720, ressuscité en

2000 à Paris! Voilà le miracle de l'imaginatio!' (p. 144). Roxane assume o estatuto de criação do autor de *Lettres persanes* e consegue assim ocupar um lugar no mundo ficcional criado por Montesquieu.

Mais, Roxane expede cada uma das cartas que escreve. Cada endereço tem o nome de um autor, mas é sempre um endereço real em Paris, com o devido e correcto código postal. E de cada vez, a carta é devolvida ao remetente. Não é que Roxane não saiba que Montesquieu morreu e não pode receber as cartas. É aliás precisamente porque ele não as pode receber que ela lhas escreve (cf. p. 310). Ela sabe perfeitamente que as cartas são expedidas em pura perda, simbolicamente, e é mesmo isso que lhe interessa fazer. Por um lado, é pelas cartas que ela se relaciona directamente com o plano puramente simbólico, racional e universal da lei. Montesquieu é o nome do pai (em) francês. Por outro, entrar nessa ficção, nesse jogo de faz de conta, permite-lhe suportar a realidade do exílio. Finalmente, as cartas da personagem permitem à autora, Chahdortt Djavann, colocar o seu romance na esfera da comunicação literária – onde nós, leitores, o lemos em relação intertextual com as *Lettres persanes*.

Uma carta devolvida ao remetente perdeu o seu valor de mensagem. É nada mais do que uma coisa, o resto material de uma comunicação impossível, um pedaço de papel com letras a atirar para o cesto dos papéis. Uma carta que retorna ao ponto de partida é uma significação que, porque não circula, se tornou um objecto inútil. A carta é o que sobra de real do mundo simbólico-imaginário de Roxane. Ela materializa a dor do sujeito em relação directa ao universal, só no meio de outros que lhe são infinitamente distantes e indiferentes. A carta que regressa sempre ao mesmo lugar é o que sobra no real do acesso do sujeito ao universal. Aquilo que no ser de Roxane excede a sua identidade particular e contingente retorna como ínfimo objecto – resto produzido pela alienação do sujeito num mundo de linguagem, ou melhor de letras, um mundo de seres de letra (*êtres de lettre*); resto que o atém minimamente ao mundo dos seres vivos.

Suspensa na intersecção negativa da cultura iraniana e da cultura francesa, pois não pertence nem a uma nem a outra, Roxane é um sujeito só face à lei – neste caso, a lei dos PTT, serviço público sem rosto, que devolve automaticamente as cartas que não assimila, na mais completa indiferença. Ora um sujeito só face à lei, desenraizado, radicalmente livre, é um sujeito deprimido e condenado ao suicídio – o que Roxane tentará fazer num acto (falhado) em

que a sua identificação imaginária com a personagem ficcional se cumpre no real. A última carta, escrita antes da tentativa de suicídio, termina assim: 'Cette terre m'est étrangère, je suis étrangère aux autres et à moi-même, à vous aussi sans doute. Je ne vois qu'un champ de désespoir' (p. 312). A tentativa de suicídio assinala o êxito doloroso do desenraizamento na sua incompatibilidade com a vida.

Algo similar acontece com Marji, a personagem de Marjane Satrapi, que, de regresso a Teerão, após ter passado quatro anos em Viena, se deixa abater por uma depressão e faz uma tentativa de suicídio (cortando as veias, tal como Roxane). Satrapi representa-se como uma forma branca sobre fundo negro, puro negativo. E comenta: 'Je n'étais rien. J'étais une occidentale en Iran, une iranienne en Occident. Je n'avais aucune identité. Je ne voyais même plus pourquoi je vivais' (*Persépolis 4, Le ski*, prancha 6). É no entanto necessário especificar que o percurso de Marji desenha um quiasmo com o de Roxane. Marji nunca quis deixar o seu país: foram os pais que decidiram exilá-la para a protegerem da guerra e do regime e também para lhe proporcionarem uma instrução e uma educação europeias. Mas enquanto que os esforços de integração de Roxane visam cortar com a cultura nativa, os de Marji, pelo contrário, causam-lhe o receio de se afastar da sua cultura, de trair os pais e a sua origem (*Persépolis 3, Le légume*, prancha 5). É interessante notar também que, no mesmo capítulo, Marji sente-se tão culpada que faz tudo para esquecer o passado, ao ponto de, a certa altura, se identificar como francesa, o que era verosímil, dada a sua competência em francês, renegando assim a sua nacionalidade. Ora, com Roxane acontece exactamente o inverso: ela faz tudo para esquecer o passado mas, quando interrogada, diz sempre que é iraniana; aliás, diz ela, nunca foi tão iraniana como desde que vive em Paris.

O suicídio (falhado) de Roxane é paradoxal. Enquanto tentativa, ele é o efeito do esvaziamento ontológico bem sucedido; mas o seu fracasso assinala que tal esvaziamento foi obstruído e é essa obstrução que a mantém viva. Ao longo do romance, tanto os capítulos narrados na terceira pessoa como as cartas falam de uma presença cada vez mais insistente do passado de Roxane. As memórias, dolorosas ou nostálgicas, a culpa de ter deixado a família e o país, ocupam cada vez mais a sua mente.

'Depuis que je suis à Paris, ma famille, mes souvenirs se présentent souvent à mon esprit, une inquiétude m'envahit et me fait retrouver ce que depuis tou-

jours j'ai tenté de fuir. Ce qui m'afflige le plus, ce n'est peut-être rien d'autre que d'être dévorée par le passé. Je ne puis finir une journée sans que l'intrusion du passé me perturbe. On vit si peu le présent.' (p. 270).

Se as cartas devolvidas comprovam na realidade exterior o insuportável sucesso do projecto de refazer o seu ser (manifesto aliás no domínio impecável do francês), a insistência do passado sob a forma de memórias fragmentadas comprova na realidade psíquica o seu insuportável fracasso. Este passado heterogéneo ao presente e à paisagem parisiense vai irromper massivamente quando o evento traumático que causou o exílio de Roxane é reactivado por um outro evento. Um dia, circulando em Paris de bicicleta, Roxane passou um semáforo vermelho e, como não tinha com ela nenhum documento de identificação, foi levada para o comissariado, onde o polícia a obrigou a entrar numa cela, enquanto esperavam que Julie, para quem ela trabalhava como *baby-sitter*, trouxesse os documentos. Como ela recusasse, tomada de pânico, entrar numa cela, os polícias algemaram-na e fecharam-na. Roxane entra então numa crise psicótica, com torsões, convulsões e gritos: já não está em Paris, está em Ispahan, cidade do Irão onde ocorreu o evento trágico que ela revive agora no seu delírio. Roxane e mais duas colegas estudantes estavam de visita à cidade histórica de Ispahan. Cansadas de terem caminhado durante todo o dia, com os pés cheios de bolhas, resolveram tirar os sapatos e as meias para descansar. Acusadas de terem atentado contra a moral islâmica, foram feitas prisioneiras pelos guardas da revolução, que as maltrataram e violaram colectivamente na prisão. Roxane ficou grávida. Partiu para Istambul, onde abortou e onde trabalhou dois anos para juntar dinheiro para comprar uma bilhete de ida para Paris.

Todo o passado da personagem, toda a miséria material e moral, toda a violência e obscurantismo que grassam no Irão dos *mollahs*, e que Roxane vai descrevendo nas cartas, se concentram massivamente, traumáticamente, neste episódio. Ao fugir do seu país, ela fugiu da tirania, da arbitrariedade, da corrupção, de um regime político sem lei, em que os indivíduos, sobretudo as mulheres, estão à mercê dos caprichos e da ferocidade obscena dos guardas da revolução. O trauma que causou o exílio, e cuja reactivação causa a tentativa de suicídio, é a Coisa iraniana (o Irão como Coisa). O impossível de erradicar, que era, no início, vestígios do passado, restos patológicos, coisitas que ressurgiam aqui e ali vindas das margens da psique para onde tinham sido

empurradas, irrompe agora com o peso massivo e irrespirável da Coisa. À realidade penosa que a prática da escrita ajudava a suportar, a Coisa substitui o real traumático que suprime a fronteira entre realidade exterior e realidade psíquica. Mesmo depois do suicídio falhado, Roxane experimenta a indiferença do mundo que a rodeia como violência insuportável (p. 314). Veja-se como a entrega total do sujeito à lei, à lei gramatical da língua francesa, elevada ao estatuto de objecto do desejo (cf. 2006: 118), a único e exclusivo domínio de pertença, acaba por confundir-se precisamente com aquilo de que deveria proteger o sujeito: a pressão e o sufoco da Coisa.

No entanto, o romance termina com uma nota apaziguante: 'le ciel découpé dans l'encadrement de la lucarne était bleu et clair'. A referência ao céu de Paris, avistado através da janela, aparece várias vezes na narrativa, como uma espécie de *leitmotiv*. No início da história, ele assegura a Roxane que a sua presença em Paris não é um sonho, é real. A janela marca o limiar entre o desejo subjectivo e o mundo lá fora, apenas céu, espaço vazio que se abre à nova existência de Roxane. No fim, a janela retoma a função de separar dentro e fora, mas, além disso, enquadra no campo visual um exterior que se apresenta apaziguado, leve e claro: o céu azul. A janela promete 'la légèreté de vie' que Roxane tanto admirava nos franceses, logo no início da sua estada. O peso, o sufoco e a violência da Coisa desapareceram. Roxane pode respirar e aspirar de novo a viver em liberdade em Paris.

O êxito do projecto de recriar o seu ser de raiz coincide com o seu fracasso. Por outras palavras, a formação do sujeito, definido como sujeito chato, vazio, que existe num plano puramente racional além das identidades familiares e culturais, cujos vínculos substanciais (de sangue e de solo) foram subsumidos num único vínculo simbólico (o que o liga a Montesquieu, pai simbólico, representante da língua francesa como lei), coincide com a sua destituição. A tentativa de suicídio de Roxane marca essa coincidência: Roxane é um ser de letra, o que é o efeito do seu desenraizamento, i.e., do seu corte com o mundo da vida. Escrever em francês assinala tanto o sucesso da sua integração gramatical como o fracasso da sua integração social, da vida com os outros. A história de Roxane significa que o exílio, promessa de uma dimensão 'ex', exterior, extra, outra, da existência – de uma *ex-sistência* que não reduza as mulheres ao seu próprio corpo, que não esmague o seu desejo na imanência de uma existência predeterminada e privada de horizontes (é essa a função do véu) – o

exílio, promessa de liberdade, deve aceitar aquilo que o sotaque representa e significa neste romance. Pois o sotaque, o que sobra da identidade iraniana em Roxane, vale como obstrução à plena gramaticalização do sujeito, impede a lei de se fechar sobre si própria, de se tornar objecto de culto ou de fetichismo, de se Coisificar. O plano universal da razão deve permanecer aberto, ou seja, um pouco emperrado, para que a liberdade seja compatível com a vida.

NOTAS

1] Satrapi, M., *Persepolis* (monovolume), Paris, L'Association, 2007.

2] Djavann, C., *Je viens d'ailleurs*, Paris, Autrement, 2002.

3] Djavann, C., *Bas les voiles!*, Paris, Gallimard, 2003.

4] Djavann, C., *Que pense Allah de l'Europe?*, Paris, Gallimard, 2004.

5] <http://laicite-republique.org/spip.php?article91>

6] Djavann, C., *Comment peut-on être français?*, Paris, Flammarion, 2006.

7] Djavann, C., *À mon corps défendant, l'Occident*, Paris, Flammarion, 2007.

8] Djavann, C., *La muette*, Paris, Flammarion, 2008.

9] Djavann, C., *Ne négociez pas avec le régime iranien. Lettre ouverte aux dirigeants occidentaux*, Paris, Flammarion, 2009.

10] Hirsi Ali, A., *Infidel*, New York, Free Press, 2007. Num artigo publicado no *Figaro* a 18 de Fevereiro de 2008, Djavann considera Hirsi Ali como uma 'alma gémea' e 'uma companheira intelectual'. Cf. <http://www.lefigaro.fr/debats/2008/02/16/01005-20080216ARTFIG00599-ayaan-hirsi-ali-ma-sur.php>

11] Amara, F. & Abdi, M., *La racaille de la république*, Paris, Seuil, 2006.

12] Montesquieu, C., *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, 2006 (1721).

13] <http://www.divergence-fm.org/Chahdortt-Djavann.html>