

# Exotismo<sup>1</sup>

César Aira

384

A prosa cristalina do Século Clássico é o comentário perene a uma imagem luminosa, a um cristal através do qual nos diz que será possível ver para sempre: o Homem. Os Universais concentram-se nesta figura e todo o resto baixa ao mundo sublunar. “Sou homem antes que francês, e só sou francês por casualidade”, diz Montesquieu. A Razão põe a nacionalidade sob o signo da contingência e do acaso. O necessário, a transparência do Homem, se difundirá no movimento ondulatório do Saber absoluto a partir de um centro diamantino; segue dizendo Montesquieu no mesmo texto: “Se eu conhecesse alguma coisa útil que fosse prejudicial para minha família, a afastaria da minha mente. Se conhecesse algo útil para minha família e que não o fosse para minha pátria, procuraria esquecer. Se conhecesse alguma coisa útil para minha pátria e que fosse prejudicial à Europa, ou que fosse útil para a Europa e prejudicial ao gênero humano, eu a consideraria um crime”. Este diagrama de inclusões progressivas é o emblema do Homem; a figura se desenha no céu das ideias, mas seu desdobramento não é astronômico e

<sup>1</sup> Publicado originalmente no *Boletín de estudios de teoría literaria*, Rosario (Argentina), 1993. Agradecemos ao autor pela cessão dos direitos de publicação. Tradução de Joca Wolff.  
AIRA, C. “Exotismo”. (p. 384-392)

sim geográfico, com o centro na Europa, mais exatamente em Paris, e a linha da sua espiral correndo sobre mares e terras cuja realidade havia se constituído, precisamente através deste mecanismo, num enigma permanente.

Montesquieu, um dos pais fundadores do Homem, senta as bases racionais do estudo das instituições do mundo moderno, cria as ciências sociais e, no processo, inventa um gênero literário, o “romance exótico”. Rica e Usbek, os protagonistas das suas *Cartas Persas*, podem ver a Europa como ninguém viu antes, como não podem vê-la os europeus, que são parte inseparável do fenômeno Europa. Sua condição de estrangeiros permite aos persas passar do “ver” ao “olhar”, e estabelecerão um precedente. Depois deles, o pressuposto incontornável da ciência e das artes será o olhar.

Mas os persas não são reais; são o dispositivo que Montesquieu inventa para gerar o olhar. Com este dispositivo nasce algo novo: a ficção como auxiliar do pensamento. Daí em diante para pensar será preciso impor uma ficção, um “como se...” a partir do qual a modernidade desenvolverá todas suas cores. Dele surge todo o romance moderno, mas também as chamadas “ciências sociais”, cuja origem comum com o romance não foi suficientemente destacada. O uso da hipótese, da experimentação, têm sua origem no “como se...” do qual nasce o romance.

Como ver a sociedade que me rodeia sem me supor estrangeiro, louco, ingênuo, gigante, artista...? Devo fazer “como se” eu fosse outro. E o romance se apodera a tal ponto de mim que acabo sendo outro na realidade, um irremediável marginal. A transformação se completa num dos romances mais belos desta tradição, *O Ingênuo* de Voltaire, quando o hurão, no fundo de um calabouço, descobre o mundo nos livros e se torna um estrangeiro definitivo: o sábio, o leitor.

O gênero exótico provém então desta colaboração de ficção e realidade, sob o signo da inversão: para que a realidade revele o real se deve fazer ficção. A inversão tematiza-se naturalmente e o persa na França não demora a se tornar francês na Pérsia. O “estrangeiro” torna-se “viajante”.

Estes dois estágios não fazem mais que colocar em imagens

processos inerentes à literatura. O “estrangeiro” que contempla meu mundo habitual não é senão eu mesmo enquanto escritor, fazendo meu trabalho de estranhamento e descobrimento. E o “viajante”, de sua parte, não é senão o que retorna para contar o que viu nas ilhas curiosas de sua fantasia ou seu destino, ou de seu estilo. Mas de repente... (e este súbito tem data, o século XVIII, quando a viagem, imemorial nos fatos e nos livros, começa a se articular em formato de Razão entre fatos e livros)... de repente essas terras distantes estão no mundo, são Pérsia, a África, América, Taiti, a China... Estão realmente no mundo, são literatura *ready-made*; basta ir até lá para vê-las.

O país distante é um cenário da fantasia já criado... Um *objet trouvé*. Dir-se-ia um procedimento vanguardista e como tal deveria valer só por sua invenção, deveria ser usado só uma vez. Quando os romances com o mesmo mecanismo se multiplicam (e o fazem em quantidade), seu mérito decai e aí temos o gênero exótico tal como o conhecemos, o exotismo como moda, como frivolidade e bobagem.

Pior que isso: o exotismo torna-se comercial. Já no século XIX, é o tipo de iniciativa que só se toma por dinheiro. Não deveria nos surpreender, na medida em que o gênero segue a expansão capitalista. Do primeiro estágio, o do persa em Paris, ao segundo, o do francês na Pérsia, há uma passagem da *produção* ao *produto*. O primeiro era uma metáfora do escritor no seu trabalho, estranhando-se para ter um olhar; o segundo é a máquina de fazer literatura sem trabalho, saltando para além da invenção, que deixa a cargo do mundo. Do que se trata é da transformação do livro em mercadoria e do conseqüente aparecimento em cena do leitor, do consumidor.

Com a entrada do leitor, cristaliza-se o terceiro estágio do exotismo: o persa que vende aos leitores franceses uma Pérsia “persa”, colorida, diferente, exótica. O escritor que utiliza um estranhamento *ready-made*. É o duplo *ready-made*: não só a matéria o é, também o sujeito que a expressa. O procedimento se completa. Já não é necessário viajar, nem importar nativos. O persa em Paris e o francês na Pérsia coordenaram-se no mexicano serviçal, ao qual não faltará sequer a consciência desgraçada de estar vendendo o seu país por trinta moedas. Mas não devemos nos apressar a julgar: se o fizéssemos estaríamos

caindo na armadilha de *sua* má consciência.

Já chegamos na nossa situação atual. Em que se transformaram estes três exotismos em nosso clima de exigência e consciência exacerbada (que é sempre má consciência)? O primeiro exotismo, o do estrangeiro no nosso mundo cotidiano, se tornou ciência e saiu do campo da literatura. O segundo, o do “viajante”, degenerou, por simples deslocamento das fronteiras, em gênero no pior sentido da palavra: literatura de gênero, literatura comercial, ficção científica ou fenômenos paranormais, ou viagens no tempo, ou retornos da morte. Simplesmente as viagens se tornaram cada vez mais distantes, a lógica do consumo fez com que o público pedisse exotismos mais e mais estranhos.

E o terceiro, o do “persa profissional”? É o mais candente porque é em boa medida o nosso predicamento. O terceiro se imiscuiu nos labirintos da nacionalidade e ali permanece.

Todo esse processo é um epifenômeno da criação de novas nacionalidades, que teve lugar durante o século passado [XIX]. Uma vez criadas, as nacionalidades se fetichizam como mercadorias (e esta poderia ser a fórmula definitiva do exotismo: a fetichização da nacionalidade), e se exibem num mercado global cujas técnicas de promoção e venda, cujo “marketing” leva por nome: exotismo.

Como vive e opera o escritor neste mercado? A má consciência trabalha horas extras. Os escandinavos reclamam bens tropicais. Que fazer? Dar ou não dar a eles?

É bem conhecida a postura de Borges neste ponto. Expressou-a na sua famosa parábola dos camelos do Corão: no Corão não há camelos porque Maomé era um árabe autêntico (não era um francês disfarçado de Maomé) e em consequência os camelos não lhe chamavam a atenção, nem os via e, como consequência, não os registrava, não tinha olhar. A moral é que o árabe autêntico expressará uma Arábia autêntica, enquanto que o “árabe profissional” colocará no mercado uma Arábia de fachada... Quer dizer, uma que possamos reconhecer.

Mas a má consciência está na base do raciocínio de Borges e sua receita em última instância não faz mais do que separar o bom profissional do mau profissional, o sério e confiável do trapaceiro.

E suspeitamos que ser um bom profissional da arte não é equivalente a ser um bom artista. Afinal, não podemos raciocinar tão bem nessa questão, porque do que se trata é justamente de tornar opaco o cristal da Razão. Não podemos ser tão sérios sem renunciar à literatura. Se no fundo devemos confessar que a literatura é uma espécie de perversão, de jogo louco, nossos melhores silogismos sempre se distorcem. A própria história do exotismo parte de uma trapaça, de uma ruptura das regras do jogo limpo. Quem mandou os escritores usarem os países distantes como *ready-made* literário? Ninguém, obviamente. É o vanguardismo como tentação, como jogo perigoso, que atenta contra a persistência do próprio jogo. Mas também é o que torna interessante continuar jogando.

Vemos algo mesquinho no veto borgiano aos camelos. O que se exige do escritor é *autenticidade*, dando-se por certo que se trata de um valor positivo (e deve ser, certamente). Mas o artista é artista justamente da transmutação dos valores. E se ele preferir ser inautêntico? Ninguém pode impedir. De outro modo estariam sendo confundidas as virtudes cívicas com as artísticas.

O mito que subjaz a toda esta dialética é o do Homem, o Homem que só por acaso é francês ou persa ou argentino, e o único suporte de predicados como a Autenticidade. E penso que em algum ponto do caminho descobrimos que um escritor só pode ser francês ou persa ou argentino, nunca Homem. A literatura se apoia nesse acaso e o exotismo, esta antiquilha da má consciência, manteve com vida o jogo precário da literatura.

Vejamos com a ajuda de alguns exemplos o exotismo, essa antiquilha sob a sua pior forma, que por efeito da transmutação dos valores será também a melhor. A primeira e a última coisa que a boa consciência deve recriminar no exotismo é sua *superficialidade*. Por outro nome: frivolidade. Na superfície não há perspectivas de pertinência, o trivial está no mesmo plano do importante, as estruturas do parentesco valem tanto quanto um arranjo floral, um terremoto é intercambiável com um matiz de cor no céu do crepúsculo. A escolha de dados é esteticista, irresponsável, desierarquizada. E o é quase ao extremo da provocação num autor paradigmático do exotismo do

Oitocentos, Pierre Loti, em qualquer um dos seus muitos romances, *Mme. Crisântemo* por exemplo. Loti viaja ao Japão e nos fala de mobiliário, indumentária, decoração, comidas, cores... O que sai daí é um Japão de cartão postal... não muito diferente no fim das contas do Japão “semiológico” de Barthes, cujos elogios da irresponsabilidade militante do artista Loti teria subscrito. Claro que para dar um retrato pertinente do Japão seria preciso ter partido das estruturas socioeconômicas, históricas... Mas Loti não tem tempo: o exotismo é o instante da constituição do olhar e o Japão de Loti é, portanto, instantâneo, como o sertão do bobo em “O Recado do Morro”; assim como as descrições deste são inúteis para os viajantes, são também inúteis para investidores as descrições de Loti.

Houve autores, contemporâneos de Loti, que trataram de se contrapor a essa má fama. É o caso de Segalem. Sua estratégia se aproxima à da ciência, sem passar a ela. Segalem se legitima tornando-se chinês. A diferença aqui está entre o sinólogo e o chinês. Diante da acumulação de *chinoiseries* que o exotista pratica, tudo indica que o bom caminho é se tornar sinólogo. Tornar-se chinês, em troca, é o caminho artístico, que ninguém diria que é o “bom”. A busca de legitimação do artista diante da ciência ou da filosofia se manifesta na afirmação dos seus direitos. O direito à inautenticidade, por exemplo, ou à transmutação dos valores em geral. A legitimação tem em vista o lugar do artista na sociedade. E, precisamente, o exotismo se dedica a posições: começa inventando um indivíduo único e heterogêneo numa sociedade funcional e, num mecanismo inverso e complementar, inventa então uma sociedade “artista” (o Japão de Loti, ou o de Barthes) em que a única coisa heterogênea é o estranhamento do olhar que a expressa.

Tornar-se chinês é tornar-se escritor. Esta passagem é dada por um terceiro contemporâneo, Raymond Roussel. Roussel vai mais longe do que Segalem, na medida em que recusa o seu espiritualismo, sua profundidade. Entre Segalem, que se instala na China, aprende chinês, torna-se um chinês... e Roussel, que dá a volta ao mundo encerrado no camarote do barco, corre toda a distância que há entre a profundidade e o deslizamento. É um retorno desviado à superficialidade de Loti (a

quem Roussel admirava imensamente, a ponto de afirmar que “seu nome só podia ser pronunciado de joelhos”).

Caradec, o biógrafo de Roussel, considera-o “desprovido de todo poder de observação”, ao comprovar que não há descrições realistas em algum relato ambientado numa localidade onde Roussel veraneia. Insigne absurdo. Ocorre que Roussel deu toda a volta no exotismo e transmuta em genuíno saber literário o reconhecimento no qual se cifra toda a miséria do exotismo, que se poderia dizer que é seu pecado original.

Porque a pobreza final do exotismo está aí: no fato de que no extremo de sua viagem, nos antípodas, o exotista se limita a reconhecer o que vê, que é o que já viu, o que já sabe e nada mais. Levada às suas últimas conseqüências, a lógica do exotismo deveria revelar uma estranheza radical, que não entrasse nos moldes mentais ou linguísticos do autor. Ao chegar lá, ao trópico ou à ilha perdida, não deveria encontrar o que já conhece, mas algo tão diferente que só poderia estar contido numa língua nova, num novo saber... Ou, em todo caso, deveria se limitar ao silêncio ou ao balbucio, que é o que acontece com Stendhal ao chegar à Itália, no final de *La Vie de Henry Brulard*.

Mas vejamos um exemplo do outro lado, do nosso lado, para lhe aplicar estes meus balbucios. Tomemos um dos nossos livros sagrados, cujo nome só podemos pronunciar de joelhos: *Macunaíma*. Também aqui a superfície reina, a imensa desierarquização do pertinente e do insignificante, o riso que desorganiza os saberes, o capricho estético. Dir-se-ia um Loti no Brasil, mas um Loti sonhado por Roussel, pois o reconhecimento foi suplantado pela invenção plena. E Mário não precisou ir a nenhum lugar, nem sequer encerrado no seu camarote. O americano não precisa viajar tanto quanto o europeu; em seus países desconexos, feitos pela metade, encontra metades exóticas olhando pela janela. A este outro país dentro do seu pode-se dar sinal negativo (a barbárie, como em Euclides ou em Sarmiento) ou positivo (a selva edênica de *O Guarani*). Seja como for, esse país outro se torna “outro” absoluto, literatura, como a infância, ou o amor.

Que diferença existe entre *Macunaíma* e *Mme. Crisântemo*? Deixemos de lado as intenções, que nos extraviariam num labirinto de

suposições. Tampouco seria correto apelar de cara à qualidade; é óbvio que *Macunaíma* é uma obra-prima e *Mme. Crisântemo* um vulgar romancezinho de consumo; mas a consideração da qualidade deveria vir no final, como um resultado.

A diferença se resume neste fato misterioso: Mário é brasileiro, Loti não é japonês.

Dito isso, não seria esta uma vantagem para Loti? Não é Mário quem está manipulando um *ready-made* ou, em todo caso, um *fait accompli*, como é sua “brasilidade”? Creio que não, que toda a vantagem continua do lado de Mário e isso por um detalhe chave: Loti, no seu papel de produtor de livros para leitores que os reclamavam, pôs a literatura do lado do *status quo*, e a usou para não se tornar japonês, para continuar sendo francês. Enquanto Mário fez da sua obra uma máquina para se tornar brasileiro. É certo que ele já era brasileiro, mas isso é o que a modernidade pôs na contingência e no acaso; para tornar inteligível esse dado, o brasileiro deve fazer além do mais “como se...” fosse brasileiro. E não existe outro meio para sê-lo na realidade. Os absolutos do pensamento tingem-se de ficção para entrar na vida. E esta é a definição última com que eu trabalho: a literatura é o meio pelo qual um brasileiro se torna brasileiro, um argentino argentino. É o necessário para que o Brasil se transforme no Brasil, para que a Argentina chegue a ser a Argentina. Em última instância, para que o mundo se transforme em mundo.

E não falo em chegar a ser um brasileiro ou um argentino *de verdade*, genuíno. A autenticidade não é um valor que esteja dado de antemão, esperando o indivíduo que o ocupe. Pelo contrário, é uma construção como é o destino, ou o estilo. Não se trata só de *ser* argentino ou brasileiro, mas de inventar o dispositivo pelo qual valha a pena sê-lo, e viver uma vida sendo-o.

Não se pode negar que países como os nossos, historicamente novos, oferecem melhores condições para colocar em marcha esse mecanismo, na medida em que conservam um *quantum* de não inventado. Mas isso também foi feito em países velhos, em nações já fechadas em seu universalismo. Na própria pátria do Homem. Por exemplo *Mme. Bovary*, romance tão parecido com *Macunaíma*: a

mesma sondagem da nacionalidade a partir de mitos, o mesmo tratamento científico dos estereótipos... Mas resta uma diferença essencial: Flaubert se torna francês no desprezo, enquanto Mário se torna brasileiro no amor. O horrendo exotismo das cidades francesas do interior se enclausura com a idiotice e a morte, e volta a abrir o caminho para novas superfícies, novos deslizamentos, que estão longe de cessar.