

## Poéticas da habitabilidade e da hospitalidade em textos de autoria feminina

Maria Bernadette Velloso Porto

*Desde cedo falta-nos espaço* (Nicole Brossard).

*O nascimento latente do mundo dá-se a partir da morada* (Emmanuel Lévinas)

Em um mundo marcado pela perda de referenciais geográficos, históricos e identitários considerados estáveis até recentemente, no âmbito do qual os contatos, os encontros e os deslocamentos se adaptam às novas tecnologias da inteligência, tornadas obsoletas em um ritmo cada vez mais acelerado, o que leva a uma releitura da idéia de velocidade (VIRILIO, 1993), é de se perguntar como se dá e se renova, hoje, a relação humana com o espaço. Trata-se, como quer Anne Duffourmantelle em seu diálogo com Derrida, de “dar lugar à questão do lugar” (DERRIDA; DUFFOURMANTELLE, 1997, p. 20), questão fundamental e fundadora da história da cultura. Situando-se no entrecruzamento de disciplinas como a Literatura, a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a História, a Geografia, o Paisagismo, a Psicologia Social, a Psicanálise, entre outros campos do pensamento crítico, a reflexão sobre as práticas do espaço na contemporaneidade traz à baila noções relevantes como as de fronteira, memória, migrações, habitabilidade, hospitalidade, que enriquecem, em particular, os Estudos Culturais.

Uma das maiores transformações relativas à vivência do espaço diz respeito ao gesto de habitar, pois, se ainda há pouco os pontos de identificação com seu território conferiam ao ser

humano a consciência de pertencimento a um lugar definido por limites reais e imaginários, dos quais ele tinha consciência sobretudo por ocasião do exílio, agora, graças a recursos tecnológicos, é possível viajar sem se ultrapassar a soleira da casa e conversar simultaneamente com pessoas situadas nas mais afastadas regiões do planeta. Como sugere Michel Serres,

Dissolvendo as antigas fronteiras, o mundo virtual da comunicação conquista novas terras: ele se acrescenta aos deslocamentos e os substitui freqüentemente. As páginas do antigo atlas geográfico se prolongam em redes que zombam das margens, das alfândegas, dos obstáculos, naturais ou históricos, cuja complexidade, há pouco tempo, era desenhada pelos mapas confiáveis; a passagem das mensagens ultrapassa as estradas das peregrinações. Da mesma forma que as ciências e as técnicas procuram resolver, doravante, mais o possível do que o real, nossos transportes coletivos e nossas habitações, nossos habitats, doravante, se fazem freqüentemente mais virtuais do que reais. Poderemos habitar tais virtualidades? (SERRES, 1996, p. 13).

Se “o próprio espaço muda e exige outros mapas-múndi” (SERRES, 1996, p. 12), isto é, outros modos de se orientar e de (se) ler (n)o mundo, cabe-nos repensar a vivência da espacialidade e aspectos que lhe dizem respeito. Sob esse prisma, pode ser aqui lembrado que a própria idéia de intimidade assume em nossos dias outras características, devido, em parte, à relativização da noção de fronteira e da dicotomia público/privado. Reconhece-se um exemplo disso no fenômeno dos *blogs* que circulam na Internet, ilustrando um paradoxo interessante: a presença de diários íntimos no espaço virtual. Ou seja, divulga-se na rede uma das escritas do eu, fundamentada anteriormente na idéia de privacidade e de segredo, que permitia, em especial, a adolescentes do sexo feminino encontrar, nas suas páginas, um receptáculo que abrigava fantasias e emoções. Segundo Denise Schittine (2004), tal fato revela um público novo que consome a identidade alheia, o que se depreende em outras situações (cf. o sucesso de programas como *Big Brother*). Em outras palavras, deslocando-se da intimidade muitas vezes trancafiada a chave, os diários

deixam os limites do espaço privado para se abrir ao domínio público. Todavia, como afirma Schittine, embora seja difícil manter a intimidade na Internet, pode-se recorrer a senhas de acesso que tornam mais complicada a chegada de estranhos em um lugar que se quer conservar longe dos olhares de intrusos. Além disso, com a criação de *blogs*, o indivíduo “cria um espaço próprio dentro do seu computador pessoal, no qual pode desenvolver relações com outras pessoas, fora da vida real, ou dedicar mais tempo a falar de si mesmo” (SCHITTINE, 2004, p. 17). Em se tratando de *blogs* de autoria feminina, pode-se aí verificar a possibilidade de recriar o charme do segredo, ou melhor, novas formas de compartilhá-lo através da Internet. Alarga-se, assim, a cumplicidade que antes se estabelecia entre a autora de um *journal intime* e a própria página escrita (cf. a fórmula “Meu querido diário”, que sugeria um diálogo entre a autora e seu texto), para se dar ênfase a uma solidariedade mais ampla representada pela confraria de blogueiros. Dessa maneira, identificando-se, muitas vezes, com os gestos de recusar ou de acolher a inclusão de outrem, o “meu querido diário” ou o “Cher écran ...” – para retomarmos o título de um livro de Philippe Lejeune (2000) – acena com as promessas de um encontro fundamentado na partilha de uma intimidade, restrita ou alargada segundo as características de cada caso.

Apesar de não ser o propósito destas reflexões aprofundar a leitura de novas práticas de escrita na era da Internet, podem-se evocar algumas pistas anunciadas por Philippe Lejeune em seu *Cher écran... journal personnel, ordinateur, Internet* (2000), em que ele compara o *journal intime* aos diários virtuais. Ao aproximar, a partir do depoimento de usuários, o “cher journal” do “cher écran”, Lejeune sugere, em diversos momentos, que as questões da habitabilidade e da hospitalidade estão em jogo quando se trata de escolher a forma tradicional ou o modo virtual para se desenvolver um diário. Segundo ele, quem diz “querido diário” não consegue entender um relacionamento mais informal e íntimo com o computador: “Ceux qui disent *cher cahier* n’arrivent pas à comprendre qu’on puisse tutoyer un ordinateur” (LEJEUNE, 2000, p. 20), como se, para os defensores dos diários íntimos tradicionais, houvesse

uma distância entre quem escreve e o computador, incapaz de oferecer a seu usuário uma verdadeira habitabilidade. Afirmado, de forma humorística, que o computador teria mais charme do que o caderno – inerte, achatado e pertencente à categoria dos inanimados – Lejeune vê o computador como um organismo vivo, pleno de relevo e de personalidade, capaz de pregar peças e de vigiar seu usuário (id., *ibid.*). Por outro lado, suas pesquisas junto a autores de diários tradicionais revelaram o desejo que estes têm de deixar marcas no exercício da escrita, o que corresponderia ao prazer de escrever sobre a página em branco – isso requer um investimento corporal de quem o faz. Mais do que isso, referindo-se ao diário enquanto gênero literário, Béatrice Didier (1976) admite que o *journal intime* seria um refúgio materno que dá ao escritor a capacidade de se ver nascer, de se descobrir, de se reinventar do ponto de vista identitário. Enquanto exercício de escrita, os diários seriam, muitas vezes, marcados pelo poder de engendrar outros textos, constituindo-se como promessas de outras criações, o que confirma seu caráter feminino. Espaço do recolhimento, do confinamento buscado e da exigüidade, os diários guardam em seus limites o embrião de futuras obras, no caso de muitos escritores: assim, grávido de futuros textos, na sua descontinuidade e fragmentação, enquanto pré-texto, o *journal intime* dá hospitalidade a sementes de escritas criativas.

Apoiando-se em Derrida (1997), para quem um ato de hospitalidade só pode ser poético, e em Lévinas (2000), que identifica no acolhimento hospitaleiro atributos do feminino por excelência, as reflexões que aqui se desenvolvem passam a privilegiar agora marcas da habitabilidade e da hospitalidade em obras literárias de autoras da contemporaneidade. Dada a necessidade de um recorte, serão apresentados alguns textos em que tais aspectos assumem um lugar privilegiado. Trata-se de sugerir pistas de acesso à temática proposta a partir de sua presença no universo poético de algumas escritoras em particular que, no conjunto de sua obra, mostram-se sensíveis a essa abordagem.

Em um dos textos que compõem seu livro *L'immense fatigue des pierres* – cujo subtítulo significativo é *Biofictions* –,

a escritora Régine Robin, nome representativo da chamada literatura migrante do Quebec atual e autora de ensaios relevantes sobre os conceitos de origem, memória e construções identitárias na pós-modernidade, explora as possibilidades de uma das escritas da vida cotidiana em uma narrativa chamada “L’agenda”. Tudo se passa entre uma mãe, já morta, e sua filha que a reencontra em uma antiga agenda que ela tenta “decifrar” através da leitura/reescritura. Por um processo de apropriação das breves e elípticas anotações maternas, a filha realiza uma procura, movida pelo desejo de entender a mãe. Ora, em um primeiro momento, face às parcas informações fornecidas na agenda, onde curiosamente se inscrevem pistas inesperadas para um texto desse gênero (alusões à natureza de cunho poético), a impressão da filha-leitora é de impossibilidade. Impossibilidade de acesso aos dados situados no não-dito textual que esconderia mistérios de sua mãe. Sentindo-se excluída do texto – e, possivelmente, da vida e da morte – da mãe, ela constata que as marcas de uma agenda só podem ser decodificadas por quem as escreveu. A leitura dos registros feitos pela sua mãe na agenda durante uma semana de abril de 1968 lhe sugere que, além do branco referente a um dia em que nada foi escrito, há outros vazios a serem preenchidos por quem os lê, ou melhor, por ela mesma, que assume uma espécie de tradução/travessia do texto materno.

É também importante assinalar que o texto em questão se constrói como um percurso ao longo do qual se esboça para a filha (designada como “ela”, como a não-pessoa de Benveniste, nos escritos maternos) a conquista de um lugar no seio da linguagem. O texto evolui da apresentação impessoal das duas personagens designadas como “a mãe” e “a filha” feita por um narrador distante, em direção a uma tomada de posição identitária por parte da última, que, através da prática da escrita, em diversos momentos, vai além do texto da mãe, escritora de renome. Cabe ressaltar que, engajando-se na tentativa de compreensão da mãe situada no plano definitivo e inexorável da morte, a personagem “filha” conhece, pelo gesto de escrever, a possibilidade de dar continuidade às palavras da escritora silenciada para sempre. Ao “passar a limpo” as concisas

anotações maternas, a personagem parece reescrever seu próprio relacionamento com a mãe e passa a ter um lugar no mundo das letras, antes ocupado intensamente pela figura da mãe escritora. Indo da palavra lacônica e econômica da mãe às possibilidades poéticas já embutidas nas páginas da agenda em questão, ela parece sugerir que, assim como o *journal intime* na leitura de Béatrice Didier, a agenda aqui constitui um texto capaz de engendrar outro, já que o que recebe como “herança materna” é ultrapassado graças a sua sensibilidade e criatividade. Disponibilizando a primeira pessoa do discurso para fazer falar a morta, cuja palavra poderia ficar estagnada nas malhas das letras inúteis de uma velha agenda, a filha vence o silêncio da morte, aproximando-se, enfim, pelo ato criativo, da figura materna distante no cotidiano de uma vida profissional marcada pelo sucesso e pelas obrigações.

Dando hospitalidade, no seu dia-a-dia, aos registros maternos feitos numa agenda da marca *Hermès* – o que sugere a figura do deus das viagens e da passagem entre os mundos infernais, terrestres e celestes, protetor dos ladrões e mensageiro próprio de nosso tempo na leitura de Michel Serres (1996) – a filha passa da apropriação das palavras da mãe ao acesso a sua própria pessoa. Tal percurso é muito significativo: após sentir-se de fora do sentido das notas fragmentadas da agenda, ela tenta escrever a biografia de sua mãe e reconhece seu fracasso: ao fazê-lo, ela imprime um excesso de sentido ao “enigma de uma vida que só se dava no descontínuo” (ROBIN, 1996, p. 65). Consciente de sua falha no processo de tornar mais inteligíveis as anotações, empenha-se em elaborar o *journal intime* de sua mãe, adotando a primeira pessoa, colocando seus pés nas pegadas maternas. Aí também se reconhece impotente, sentindo algo de excessivo que comprometeria a leveza da agenda, sem preencher os vazios presentes nesse texto. Desistindo das tentativas de conversão do texto de base e permitindo-se levar por ele, ela o faz fluir sob a forma de um poema que não aprisiona a mãe em algo fixo, previsível, deixando-a livre nas idas e vindas, na fragmentação característica de seus dias. Ao assumir a forma poética, ela dá voz a quem não vive mais, respeitando sua diferença e

opacidade, empreendendo o processo de luto que, segundo algumas passagens do texto, teria sido difícil para ela. Ao ser dito na última linha do conto – que coincide com o término do poema – que a agenda foi rasgada, a filha sugere que a travessia foi realizada, como se, após todo o processo de busca, a página tivesse sido virada, o que indica a possibilidade de salvação pela escrita, ou melhor, pela reescrita de uma/duas vidas. Acolhendo o impossível segredo da mãe como algo que deverá permanecer necessariamente como tal, a personagem da filha torna-se o receptáculo de sua própria mãe, exercitando uma prática da hospitalidade que se confunde com o feminino. Ao colher na agenda materna elementos à primeira vista insignificantes que são transformados esteticamente por ela em um poema em que a mãe fala por seu intermédio (cf. o emprego da primeira pessoa do singular adotado além dos limites da morte), a filha confere à mãe uma presença na sua vida e encontra um lugar na agenda materna, exercendo o ato simbólico da hospitalidade que se baseia, segundo Derrida, na idéia de que receber é estar sendo recebido. Aí se sugere que a escrita constitui a possibilidade maior de um encontro para além da vida e da morte, fundamentado em uma geografia da proximidade e da afetividade em que a mãe é reengendrada por sua filha. Em outras palavras, ao dar acolhida às palavras maternas, a filha deixa-se acolher pelo próprio movimento da hospitalidade, fugindo da exclusão de que parecia ser vítima na agenda de compromissos de uma mãe muito ocupada. Em um artigo centrado no texto de Derrida feito em homenagem a Lévinas, Rafael Haddock Lobo lembra o sentido da hospitalidade para o autor de *Totalidade e infinito*, visto por Derrida como o maior tratado da hospitalidade:

O acolhimento, movimento primeiro da ética, tem sua originalidade na figura mãe, na figura da mãe: acolher relaciona-se a recolher e colher, o acolhimento necessita de seu momento recolhido para que frutos mesmos, frutos éticos sejam posteriormente colhidos. Por isso, por supor recolhimento, o acolhimento supõe já a intimidade do estar em casa com a figura da mulher (LOBO, 2002, p. 129).

Ao tratar da questão da hospitalidade, não se deve esquecer da própria riqueza semântica da palavra *hôte* em francês, que designa ao mesmo tempo aquele que hospeda e o hóspede, apresentando uma ambivalência interessante em suas raízes etimológicas: *hostis* aponta para o “hôte” e para “ennemi”. A partir de Benveniste, Derrida (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 1997, p. 45) propõe um jogo criativo com os sentidos em questão e inventa um termo novo, nascido do entrecruzamento das duas vertentes embutidas em *hostis*: *hostipitalidade*, que sugere a necessidade de se repensar a figura do estrangeiro, figura capital em toda cultura onde pode ser visto como o outro absoluto (sem nome, sem família), o bárbaro suspeito, o excluído, situado fora da língua em que lhe perguntam seu nome, mas ainda como o que vem de fora e é aceito em terra estrangeira graças às leis da hospitalidade que asseguram um pacto entre hospedeiro e hóspede. É também aquele que contesta as mesmas leis, a autoridade estabelecida, ou ainda aquele que faz a primeira pergunta no espaço alheio, sendo capaz, em certos casos, de se insinuar no mesmo, na domesticidade, instalando a inquietante estranheza.

Os dados que acabam de ser expostos ilustram alguns aspectos relevantes da representação da hospitalidade e do estrangeiro no universo ficcional da escritora Anne Hébert, um dos nomes mais representativos das literaturas francófonas e, em particular, da produção literária do Quebec, na qual a presença do estrangeiro, do outro ameaçador, remete ao risco de usurpação do lugar identitário dos quebequenses, construído, ao longo dos séculos, pelo discurso das elites, a partir da defesa de uma sociedade homogênea que tinha como alicerces a religião católica e a língua francesa. Na obra de Anne Hébert, o gesto de habitar aponta para o feminino, mas aqui não se trata da morada acolhedora e hospitaleira – o que evoca Lévinas –, mas antes, do fantasma da mãe devoradora e terrível. Muito mais que a ilustração da hospitalidade e das promessas de habitabilidade, o arquétipo da mãe encarna a prática da *hostipitalidade* capaz de levar à castração simbólica do filho (“Le torrent”) ou de impedir que ele cresça para o mundo (“Le temps sauvage”, entre outros títulos). Três romances de Anne Hébert serão aqui lembrados



para se estudar a temática proposta: *Les enfants du sabbat* (1975), *Héloïse* (1980) e *Le premier jardin* (1988).

O romance *Les enfants du sabbat* é construído em torno do entre-dois vivenciado pela personagem Julie (Soeur Julie de la Trinité, noviça no convento das Dames du Précieux Sang que é também a menina Julie Labrosse, a qual, através de um ritual sabático em que imperam todos os tipos de transgressão, adquire poderes diabólicos graças ao incesto com o pai/diabo, acabando por usurpar o lugar da mãe, a grande feiticeira Philomène). Transitando o tempo todo entre dois mundos, entre dois tempos, entre dois espaços (o convento e a cabana diabólica de sua infância), Julie ilustra, com seu percurso, a afirmação de Michel de Certeau: “Transgredir significa atravessar” (DE CERTEAU, 1982, p. 247). Manifestando-se como um ser das fronteiras, Julie participa de dois universos: o do sagrado de respeito – representado pelo convento marcado pela homogeneização e pela recusa da individualidade – e o do sagrado de transgressão por excelência – o sabá, espaço das promessas de realização dos (im)possíveis desejos, aberto à heterogeneidade, vista como mais acolhedora do que a homogeneidade (cf. BERQUE et al., 1999, p. 70-71). Assumindo sua função de preparar almas para o paraíso, para um reino que não é deste mundo, o convento abriga e molda “corpos dóceis” (FOUCAULT, 1988), uniformizados debaixo de hábitos, ao passo que a cabana constitui o espaço do aqui e agora, capaz de acolher e satisfazer a fome e o desejo insaciável de desclassificados sociais. Trata-se da explosão da festa, do sentido carnalizante marcado pela lógica do mundo às avessas que oferece a “pessoas de desejo e de privação” (HÉBERT, 1975, p. 35) a oportunidade de experimentar ao extremo outras formas de se estar no mundo. Se a ordem do convento é a da economia (dos desejos, das palavras, da espontaneidade), a desordem da cabana corresponde à despesa absoluta, graças ao esbanjamento de energia, de riso, de sexo, numa perspectiva do orgasmo dionisíaco capaz de renovar, com criatividade, a vida social (MAFFESOLI, 1982).

Explorando o sentido da paródia, o romance em pauta coloca face a face os dois mundos, descrevendo o ritual sabático

e a missa de modo simultâneo, numa mistura propositada de espaços e de experiências culturais a partir de Julie, que pode ser vista como o lugar em que coexistem diferentes vivências. Por pertencer à rotina desses dois universos opostos, situados, a princípio, em camadas temporais e em paisagens diferentes, que se superpõem graças a suas visões, Julie se mostra como a senhora dos desvios por excelência – e aqui se pode evocar o vínculo entre desvio e sedução – e detentora absoluta das “artes de fazer” responsáveis pela invenção do cotidiano (DE CERTEAU, 1990), utilizadas como antídoto maior contra o tédio. Tédio já assinalado por Michelet em seu clássico *La sorcière* (1966) e apontado por Baudelaire como o pior dos monstros (cf. o poema “Au lecteur”, em *Les fleurs du mal*).

Estrangeira no convento que, sem lhe indagar de fato sobre sua origem, a acolhe para fazer dela mais uma freira entre as demais, substituíveis facilmente entre si como corpos modelados com sucesso pela domesticação e pela disciplina (FOUCAULT, 1988), Julie desempenha o papel da estrangeira doméstica – a princípio, passível de ser domesticada aos olhos de representantes da ordem – que, de modo imprevisível, com seu riso provocador e contagiante, instala o caos nos corpos e nas mentes da comunidade religiosa e leiga do convento (freiras, padres e médico) que se mostra impotente para vencer a ameaça demoníaca. Mais uma vez, pode-se recorrer a pistas fornecidas por Jacques Derrida, para se ler a questão da hospitalidade. Segundo ele, para se receber alguém, é preciso, antes de tudo, ser senhor de sua casa – de seu *chez soi* e se “alguém que recebo em minha casa invade, usurpa meu espaço, minha ipseidade, meu poder de hospitalidade, minha soberania de hospedeiro”, ele “se torna um sujeito hostil do qual me arrisco a me tornar refém” (DERRIDA; DUFOURMANTELLE, 1997, p. 53). Assim, pelo processo de inversão diabólica, Julie se afasta do pacto da hospitalidade previsto (cf. *diabolos*: o que separa), transformando suas hospedeiras em reféns de sua vontade e, mais ainda, passa a assombrá-las, a habitar seus dias e suas noites. O ato de hospedar – que tem, inicialmente, as freiras como sujeito – perverte-se em gesto invasivo pela ação de Julie, corpo transbordante que, sem se limitar a seu lugar no

convento – que deveria ser passível de ser substituído com o de qualquer freira na instituição total onde não há espaço para a privacidade e a singularidade – ocupa todos os lugares, todos os sonhos, todos os desejos recalcados nos recônditos das almas piedosas, expostas à revelação do escândalo do corpo. Penetração indecorosa na aparente harmonia do convento, Julie equivale à idéia de uma invasão-bárbara, já que o bárbaro é sempre o outro – neste caso, a outra, a estrangeira que oferece aos membros da Igreja seu corpo como lugar da utopia alcançável neste mundo, capaz de se fazer carne e sangue entre as Dames du Précieux Sang, alimentando a carência dos representantes do plano espiritual. Assim, Julie traz aos seres da ordem (religiosa e médica) a nova boa nova: a promessa de que o paroxismo da festa da transgressão maior, o sabá, pode ser vivido num aqui e agora que oferece abrigo aos apelos do corpo (individual e social).

Discurso da tentação e parricida – já que elimina o texto-pai em busca da diferença –, a paródia irrompe na superfície do texto, dialogando diabolicamente com as palavras do ritual católico, palavras do Deus Pai cujo poder é desestabilizado pelos poderes da figura da feiticeira (num primeiro momento, por Philomène, depois, por sua filha Julie). A própria polifonia narrativa contribui, segundo Cleonice Paes Barreto Mourão (1988), para o questionamento daquela que deveria ser a única voz no convento, abafada pela pluralidade de vozes narrativas e pelos lamentos e reivindicações de seres despossuídos que passam a assumir a palavra para reclamarem seu direito à vida e à felicidade. Pela força performativa de seu discurso e pelo poder de sua imaginação, Julie traz para o presente da narrativa, situado na capela do convento, cenas dos rituais satânicos, presididos no passado, por sua mãe. Ladra de palavras, de símbolos e de gestos próprios da liturgia da missa, Philomène aí reina como a grande sedutora, convidando os despossuídos dos arredores da montanha de B. a participarem do sabá: “– Os convites serão ‘gritados’ pela janela” (HÉBERT, 1975, p. 35), levando os fiéis a se desviarem de sua rotina e do caminho reto para se deixarem seduzir pelas práticas da missa negra que se organiza em torno de seu corpo, e em particular, de seu ventre

tornado altar dos sacrifícios. Ventre da hospitalidade, ou melhor, da *hostipitalidade*, sobre o qual se dá, sob sua orientação, o sacrifício maior de sua própria filha, iniciada nos mistérios das artes da diabolía pelo próprio pai-diabo. Senhora da inversão paródica, Philomène rouba e transforma passagens do outro sagrado durante a realização das práticas sabáticas em que se anuncia o sacrifício de seus dois filhos para assegurar a continuidade de seu poder:

Philomène olha para seu filho e sua filha. Ela declara, com um riso cavernoso: – Isto é minha carne, isto é meu sangue! Todo mundo ri, com a boca exageradamente aberta. As crianças têm medo de serem comidas e bebidas, de serem transformadas em pão e bebida. Num mundo em que a comida se faz rara, os desempregados, vorazes e o poder de Philomène e de Adélard, mais extraordinário do que o dos padres na missa. Philomène garante que haverá bebida e comida para todos. – Felizes aqueles que têm fome e sede, pois eles serão saciados (HÉBERT, 1975, p. 36).

Centrada na idéia da devoração, tema recorrente no universo de Anne Hébert, a noção de possessão é muito significativa no romance *Les enfants du sabbat*. Se, a partir de Lévinas, considera-se a morada como o ponto de partida da própria condição da atividade humana, podendo ser associada a uma janela de onde se pode contemplar o mundo e apropriar-se dele, a cabana –*chez soi* de Julie – equivale a uma perspectiva, a um modo de se ler o mundo. Tendo habitado esse espaço, com temor e respeito, e tendo aí passado pelo ritual iniciático que lhe conferiu poderes, Julie a transporta para o convento, nas paisagens afetivas da memória, como uma espécie de contrabando valioso que lhe renova o poder da possessão diabólica.

Estudando a “língua alterada da possuída”, Michel de Certeau aí reconhece a importância da linguagem numa espécie de teatro: “por detrás do cenário representa-se uma relação entre o masculino do discurso e o feminino de sua alteração” (DE CERTEAU, 1982, p. 244). Na fala da possuída insinua-se, segundo o historiador, um discurso indefinido, um “alguém fala em mim”, ou um “alhores fala em mim”. Ao longo do processo

terapêutico que pretende fazer a possuída voltar à normalidade, médicos e exorcistas se valem do procedimento da nomeação, que consiste em levá-la a nomear a origem de seu mal, em atribuir um nome ao que a perturba. Todavia, espera-se que ela nomeie um dos nomes diabólicos já previstos nos catálogos dos representantes da ordem. Assim, a “tarefa dos médicos e dos exorcistas é a nomeação, que visa a classificar as falantes num lugar circunscrito pelo saber que esses médicos ou estes exorcistas detêm” (id., *ibid.*, p. 245). Revestindo-se dos plenos poderes de feiticeira e de alguns atributos da possuída, Julie recusa-se a se confessar, a revelar seu pretenso mal ao médico, aos padres e à Madre Superiora, negando-se a se deixar invadir por estranhos e a ser “desabitada” de sua singularidade e de suas visões da cabana. Após ter sido possuída pelo pai/diabo em criança, desloca-se do lugar de vítima e, mais tarde, no convento, age como sujeito da possessão, assombrando a todos, violando sua intimidade, insinuando-se através de suas falas e de seus gestos. Por ter sido possuída muito cedo, Julie conhece de perto os mistérios da possessão diabólica, ou, em outras palavras, é por ter sido acolhida, desde sua tenra infância, pelas práticas demoníacas que ela se mostra capaz de exercer como sujeito consciente as artimanhas da possessão.

Após ter aproveitado ao máximo da hospitalidade oferecida pela comunidade religiosa, Julie decide partir, pulando o muro do convento, num gesto que reitera sua transgressão: para além dos limites da instituição, um homem misterioso a espera. Antes de partir, um último ato diabólico marca sua passagem pelo convento: tendo parido um bebê – aparentemente sozinha, graças ao poder da partenogênese que seria próprio das feiticeiras – Julie não reage diante do assassinato de seu filho pelo padre, com o consentimento tácito de toda a comunidade. Trata-se de oferecer o filho em sacrifício como um gesto final do exercício da *hostipitalidade*: ao assistir ao crime cometido pelos representantes do bem e da ordem, Julie sabe – e todos os presentes o sabem e não poderão esquecer nunca o que houve – que o mal está lá, plantado entre eles e por eles mesmos que se pretendiam incapazes de violência. Forçando, pois, o padre e suas hospedeiras a hospedarem para sempre em suas memórias o

assassinato de um inocente e a consciência da estranheza do mal que os habita, Julie pensa: “Eu lhes dei o demônio para comungar. O mal está neles agora. Um recém-nascido abafado na neve. Não tenho mais nada a fazer nesta casa. Missão cumprida. Meu mestre ficará contente. Ele me espera lá fora” (HÉBERT, 1975, p. 187).

Outro romance de Anne Hébert coloca em cena a questão da *hospitalidade* do feminino: *Héloïse*, que dá realce à sedução do estranho (VAX, 1965) num universo fantástico, no seio do qual surge, nos labirintos do metrô parisiense, a figura da vampira que dá título ao livro. Apesar de não ter o aspecto tradicional dos seres vampirescos – os longos caninos –, nutre-se do sangue de suas vítimas, sugado através de seringas que lembram a ventosa, uma das armas privilegiadas do bestário de Lautréamont, analisado por Bachelard em um clássico estudo. Ao lado de um comparsa, perambula pelos labirintos das estações de metrô, à espera de possíveis vítimas.

A história do livro em questão é muito simples: às vésperas de seu casamento, um jovem casal de noivos acaba de alugar um pequeno *studio*, sua futura casa. Tudo parece perfeito à primeira vista: de um lado, Christine, ligada à dança e à vida; de outro, o frágil Bernard, que, junto dela, sente-se em segurança, sobretudo para enfrentar seu antigo medo do metrô e para compensar a falta de sua mãe, morta recentemente. Aqui uma primeira pista pode ser levantada: a lembrança da morta é um traço obsessivo no filho, que chega a vê-la pedindo a palavra, do outro lado da mesa, durante seu jantar de noivado. Sem se deter muito na figura materna, o texto diz, *en passant*, que, em vida, como costureira, ela teria costurado mil fios invisíveis no corpo de seu filho para ligá-lo ao seu (HÉBERT, 1980, p. 14). Hospedando nas lembranças a imagem da ausente, Bernard parece prisioneiro do cordão umbilical que o prende a sua mãe. Ora, com Christine, sente-se salvo de suas fragilidades e imagina ser possível sair do lugar que a mãe lhe teria destinado. Enquanto “maneira de exprimir um recurso contra a inércia, quase um protesto, por deslocamentos de vários tipos” (SIBONY, 1995, p. 335-336), a dança – arte de Christine – pode ser associada ao amor: “o *sim* à dança é sempre um apelo de amor” (SIBONY, 1995, p. 338). Isso porque, aos

olhos de Sibony, “O amor é, para cada um, o encontro com suas possibilidades de ser (...) O amor é o impulso para nascer de outro modo, o impulso para ultrapassar seus limites, a partir do milagre no qual tais limites encontram os do outro, na partilha de uma certa falta original, uma falta-a-ser que, uma vez reconhecida, alarga nosso espaço de ser” (id., p. 336).

Ora, apesar da hospitalidade amorosa que a noiva lhe oferece, Bernard não se mostra imune aos apelos mórbidos vindos de um outro lugar, da voz anônima e indefinida que se dirige a ele, no metrô, afirmando-se como aquela que vem das sombras, tendo cavado uma galeria nas profundezas da terra para vir até ele (HÉBERT, 1980, p. 20). A partir daí inicia-se uma caça em que ele parece ir atrás da jovem esquelética e perturbadora que, na verdade, o atrai para ela com as promessas da sedução. Arrancado bruscamente da homogeneidade de sua rotina ao lado da noiva – que se torna, para ele, cada vez mais inconveniente e excessiva, como tudo o que se referia a sua existência anterior à irrupção de Héloïse em seu cotidiano – Bernard passa a ver e a ler o mundo pelos olhos da estranheza. Dessa forma, por um processo de inversão, o que era familiar torna-se estranho para ele e o estranho vira familiar, como se, hipnotizado pelo olhar paralisante da Medusa, fosse teleguiado como uma marionete pelos fios que o feminino inquietante – agora encarnado em Héloïse – tecera em torno dele.

Examinando o comportamento do jovem personagem a partir das considerações sobre a sedução do estranho propostas por Louis Vax, pode-se admitir que ele se torna prisioneiro de um tempo e de um espaço outros e que as coisas a seu redor cessam de existir por si mesmas, pois existem em função da ameaça que se delineia (VAX, 1965, p. 196). Esta se apresenta, a cada passo, numa espécie de *crescendo*, uma vez que os sinais do terror se disseminam aos poucos na narrativa, sobrepondo-se uns aos outros, contribuindo para o aumento do clima de pavor. Ao se distanciar cada vez mais da noiva, Bernard aproxima-se cada vez mais de Héloïse, como se, doravante, suas vidas estivessem presas uma à outra, numa progressão evidente.

Explorando os recursos do espaço fantástico que, segundo Louis Vax (id., p. 197), não é nunca homogêneo e se

organiza em torno de um centro que irradia seu malefício como o sol difunde sua luz, o romance em pauta privilegia, logo na sua abertura, antes da menor alusão a qualquer personagem, um apartamento sinistro, inóspito e perturbador. Para sugerir que esse ambiente estranho e abandonado como uma estação fora de uso já tivera proprietário(s) no passado e que, no presente, é dotado de vida própria, como ocorre em narrativas fantásticas, o narrador recorre a construções impessoais que apontam para a existência de um “alguém” que teria preparado o *décor* inquietante (p. 11): “O leito de cobre ocupava um lugar de destaque. Alguém o tinha desfeito”), a frases do tipo “A chave girava na fechadura com um barulho enferrujado” (p. 10), “Com um estalo de barco em naufrágio, o elevador começava a andar” (p. 10). O próprio leitor é convidado a penetrar nesse imóvel, graças ao emprego de um possessivo de primeira pessoa do plural que, característico também da escrita de *Les enfants du sabbat*, o coloca, junto com o narrador, no interior do centro maléfico, onde mais tarde Christine será atacada pelo vampiro amigo de Héloïse. Assim, o leitor sente-se também contaminado pela impressão de mal-estar que se depreende do ambiente que, sugerindo ao mesmo tempo a impressão de vazio e de saturação (pelo excesso de móveis e de bibelôs), nada tem em comum com o espaço tranqüilizador da morada. Na sua ambigüidade, o apartamento anuncia um malefício a ter lugar num futuro próximo, mas também remete à idéia de um passado cujas marcas são distribuídas em todo o capítulo (cf. a sugestão da passagem do tempo em objetos enferrujados, amarelecidos ou fora de moda, a referência ao aspecto estranhamente conservado do imóvel e ao ar que se exala de coisas muito antigas). Como se se situasse num tempo fora do tempo, “na sua ambigüidade o apartamento esperava Christine e Bernard” (HÉBERT, 1980, p. 12). Enquanto o apartamento se prepara como uma grande boca devoradora para receber seus hóspedes, estes, sem desconfiar da trama macabra que os envolve, mesmo antes de sua aparição na superfície do texto, acabam de alugar um *studio* num imóvel novo. Ora, seduzido por Héloïse e deixando-se levar pelo seu companheiro-vampiro que é agente imobiliário, Bernard conhece o apartamento lúgubre e convence a noiva a se



instalarem lá depois do casamento.

Cúmplice das astúcias dos vampiros, Bernard é atraído cada vez mais para o centro maléfico, isomorfo dos labirintos do metrô e do ventre-túmulo materno para o qual seus passos o levam inexoravelmente. Por detrás da silhueta de Héloïse, esconde-se e revela-se a imagem da morte e da morta: ao acolher em seus braços o corpo de Bernard, a quem acabara de matar, ela se reveste da máscara da maternidade, Pietà selvagem que deita sobre seus joelhos o filho morto (HÉBERT, 1980, p. 123-124). Reforçando a idéia de confinamento, sugerida através de vários espaços fechados distribuídos ao longo do texto, em torno da Pietà que acolhe o filho forma-se um círculo inquietante: é a multidão de mortos que rodeiam os corpos para sempre unidos da mãe devastadora e do filho impotente. Nesse momento, que corresponde ao último parágrafo do romance, um nevoeiro cobre tudo, deixando entrever o nome da estação de metrô: Père Lachaise. É a morte que dá a última palavra no romance, silenciando o narrador e deixando ao leitor o vazio do resto da página em branco. Em suma, é a morte *hostipitaleira* que invade o espaço da vida, invertendo a epígrafe da abertura do livro, pois, agora, a ordem do mundo deu lugar à desordem, já que os mortos invadiram o mundo dos vivos, assumindo o atributo da boca voraz – equivalente, talvez, às entradas do metrô – para oferecer hospitalidade eterna aos seres vivos.

Um dos romances em que a hospitalidade é tratada de forma poética por excelência é *Le premier jardin*, de Anne Hébert, que coloca em cena a experiência do exílio e do retorno ao país natal vivenciada por uma atriz de meia idade – Flora Fontanges – que, depois de muitos anos de sucesso na França, empreende a volta ao Quebec, num processo doloroso durante o qual deve confrontar-se com lembranças do passado que pretendia deixar nos bastidores de suas lembranças.

Percebe-se, logo no início do livro, a dificuldade de se nomear Quebec, cidade de origem de Flora, designada como “uma cidade longínqua”, “uma cidade do Novo Mundo” (HÉBERT, 1988, p. 9), “a cidade de sua infância”, “o nome temido” (id., p. 10), como se, cúmplice de Flora, o narrador retardasse ao máximo seu confronto com o nome doloroso, o

instante em que ela deveria chegar “ao nome da cidade” (Caetano Veloso). O livro se constrói, simbolicamente, como o trajeto de Flora até sua chegada ao nome da cidade, aos nomes das mulheres anônimas dos primórdios da colônia francesa na América (Nouvelle France), aos outros nomes que ela própria tivera antes de adotar seu pseudônimo de atriz, como se sua aventura se realizasse, antes de tudo, no plano da linguagem. Ir além das máscaras de nomes que se inscrevem em uma paisagem identitária mais ampla, que escondem outros, equivale ainda ao desejo de ir além das fachadas que encobrem a cidade famosa por sua hospitalidade, ornamentada e dissimulada para o deleite de turistas que a atravessam sem conhecê-la, limitando-se, provavelmente, a identificar a imagem de Quebec-cartão postal, que antes da viagem já tinham tido acesso através da mídia.

É, pois, como estrangeira, como quem vê a cidade pela primeira vez, que Flora volta ao Quebec, precavendo-se contra “lugares proibidos”. Lugares proibidos da exterioridade, que correspondem, de fato, aos recônditos de sua memória, a qual, por um mecanismo de defesa, recusa-se a dar hospitalidade a fatos dolorosos de sua infância e adolescência, deixados para trás no momento em que, muito jovem, decide exilar-se na França para realizar seu sonho: ser atriz.

Refletir sobre as práticas de hospitalidade e de habitabilidade no romance *Le premier jardin* requer uma reflexão sobre o exílio, que aí aparece como perda, ruptura, mas também como reinvenção criativa. Em seu livro *Le temps de l'exil* (2001), Shmuel Trigano mostra que somente com o exílio se tem noção do pertencimento a um lugar, pois ele revela ao exilado, após a partida, que ele habitava um lugar (p. 17). Para o mesmo autor, tal experiência não diz respeito apenas à desterritorialização, mas a toda existência que é sempre pontuada por uma sucessão de perdas e de novos recomeços. A própria identidade, segundo Trigano, não é algo dado de uma vez por todas, uma vez que, em diferentes momentos de sua vida, todo indivíduo passa por “exílios sucessivos que o obrigam a se afastar de si mesmo sem cessar, a abandonar os despojos de uma identidade para se instalar em uma outra, a

fazer o luto cíclico do que ele fora” (TRIGANO, 2001, p. 12).

“Órfã desde o primeiro grito e a primeira respiração” (HÉBERT, 1988, p. 100), antes mesmo de escolher a ida para a França como salvação, Flora Fontanges experimenta a dor do exílio em diferentes ocasiões. Ao seu primeiro exílio, representado pela sua condição de órfã, acrescentou-se outro, o incêndio do orfanato, do qual escapou ileso fisicamente, mas com o sentimento de ter perdido um possível “chez soi”. Logo após esse trágico episódio, ela é adotada por uma família burguesa que lhe impõe um novo nome: Marie Éventurel, em substituição ao de seu registro de batismo (Pierrette Paul). A transição entre dois nomes ocorre no momento em que a menina contrai escarlatina, já na casa dos pais adotivos, que a excluem entre as quatro paredes de seu quarto e não a visitam sequer durante a quarentena. Devido à doença, sua pele descama e se refaz, o que adquire um sentido simbólico no contexto, mostrando que a passagem pelo exílio se dá também no nível corporal: trata-se, doravante, de “faire corps” (= “aderir”, “ser apenas um”) com uma nova realidade, de “faire peau neuve” (= “trocar de pele”), como o fazem as serpentes, sugerindo que a vida sai da morte, apesar de tudo. Isso porque, como pensa Trigano (2001, p. 12), o exílio “*fait corps* – é um paradoxo para uma experiência de separação – com a existência”. Situando-se, na época da adoção, numa espécie de limbo identitário, Flora “não tem ainda nome próprio, estando entre dois nomes, o antigo que se encontra relegado à categoria de objetos a serem destruídos e o novo ainda não habitável” (HÉBERT, 1988, p. 131).

Sentindo-se exilada de seu nome, de sua pele, de referentes espaciais e afetivos, carente de bens simbólicos sobre os quais poderia ancorar-se do ponto de vista identitário, Marie Éventurel sonha em se apropriar da árvore genealógica da família de empréstimo. Assim, ela satisfaria seu desejo de ter raízes, de encontrar seu lugar no mundo:

Essa árvore de tronco nodoso se elevaria mais alto do que as torres do parlamento, cheia de mães galhos, de ramos e de raminhos, de folhas e de vento. Talvez até a menina fosse o único pássaro no alto dessa árvore, murmurando correntes de ar, pois ela já deseja, mais do que tudo no mundo, cantar e

dizer toda a vida contida nessa árvore que pertenceria somente a ela como sua árvore genealógica e sua história pessoal (HÉBERT, 1988, p. 124).

Todavia, cedo ela descobre, pelas palavras da avó adotiva – que diz aos falsos pais da menina que eles nunca a tornariam uma *lady* (HÉBERT, 1988, p. 125) –, que seu lugar não era aquele, não só pelo fato de ser excluída desse grupo superficial e preconceituoso, mas também por não reconhecer no interior dessa família, que ela acaba desprezando, o aconchego de um *chez soi*. Bem mais tarde, no seu retorno à cidade natal, ao lado de Raphaël, jovem historiador que a ajuda a redescobrir a cidade e sua relação com sua origem, identifica, na figura arquetípica de Eva, a base identitária buscada. Mais uma vez surge no texto a imagem da árvore, mas trata-se agora da poeticidade do feminino descrito a partir do parentesco de todas as mulheres com Eva (que, aliás, é celebrada por Anne Hébert em um de seus poemas), que, como a atriz, assume mil nomes, habitando todas as suas descendentes. Aqui, em particular, o texto se refere às *Filles du Roi* – jovens mulheres despossuídas, enviadas pelo rei de França para a Nouvelle France com o objetivo de colaborarem com o povoamento de sua colônia – resgatadas no presente pelo jogo teatral estabelecido entre Flora e Raphaël, que, ao nomeá-las, lhes conferem nova existência, graças à força performativa de sua palavra. Assim, após uma espécie de “ladainha de santas”, retiram dos arquivos empoeirados que guardam os registros de tantas mulheres anônimas, numa espécie de exumação-resgate, a presença de Eva:

Na verdade, é apenas dela que se trata, a rainha de mil nomes, a primeira flor, a primeira raiz, Eva em pessoa (...) fragmentada no frescor de mil rostos, Eva multiplicada no seu verdor, seu ventre fecundo, sua pobreza integral, mandada pelo Rei de França para fundar um país e que é exumada e que sai das entranhas da terra. Galhos verdes saem de suas coxas, é uma árvore inteira, cheia de cantos de pássaros e de folhas leves, que vem até nós e oferece sua sombra, que se estende do rio até a montanha e da montanha até o rio, e estamos no mundo como crianças espantadas (HÉBERT, 1988, p. 99-100).

Antes de ter consciência de que o feminino representa o espaço da habitabilidade por excelência, Flora conhece um longo percurso que, conforme foi anunciado, passa pela linguagem, o que, na leitura de Trigano, seria característico do trajeto de todo exilado. Segundo ele, “o exilado só tem seu nome para habitar”, a estreiteza de seu nome (TRIGANO, 2001, p. 32). Por isso, ao partir para a França, a recém-nomeada Flora Fontanges sabe que seria preciso ir além de seus nomes (Pierrette Paul, Marie Éventurel, Flora Fontanges), como se não coincidissem plenamente com nenhum deles (cf. Régine Robin em *Le deuil de l'origine*). Desde cedo, recusava-se a viver confinada dentro dos limites de uma só existência, pois lhe era intolerável a idéia de “ser apenas ela mesma a vida toda, sem nunca poder mudar, ser Pierrette Paul sempre, sem escapar nunca, prisioneira da mesma pele, fixa no mesmo coração, sem esperança de mudança” (HÉBERT, 1988, p. 63). Assim, como ser camaleônico e protético, sente o desejo de viver, pelo menos um minuto, fora de si mesma, encarnar-se sucessivamente em outros corpos, habitar o alhures de outras identidades, alimentando-se de substâncias estranhas capazes de levá-la a um outro lugar (id., *ibid.*). Em suma, desde muito nova, estava disponível para o exílio, visto não enquanto perda estéril e algo imposto, mas enquanto escolha, enriquecimento e perspectiva de vida: “Explodir em mil fragmentos vivos; ser dez, cem, mil pessoas novas e vivas. Ir de uma a outra como se muda de vestido, mas habitar profundamente um outro ser, com o que isto representa de conhecimento, de compaixão, de enraizamento, de esforço de adaptação e de temível mistério estrangeiro (id., *ibid.*, p. 64).

Para tanto, torna-se uma “ladra de almas”, nos hospitais, nos salões, na rua, nos bastidores, sempre à espreita dos vivos e dos agonizantes, dos loucos e dos inocentes, das pessoas comuns, dos dissimulados, enfim de todos os seres humanos, para captar-lhes o sopro vital, atribuindo-se, desse modo, uma vida a mais (id., *ibid.*, p. 81). Ao optar pela carreira de atriz, Flora define-se como um ser em trânsito, em exílio permanente, sempre de partida para um novo papel. É o que ocorre no final do romance, quando é dito que um novo papel a espera do outro

lado do mundo. Tendo realizado o luto da origem, pode, afinal, reconciliar-se com sua história individual e coletiva, assumindo a origem não como um ponto paralisante no passado, mas enquanto ponto de partida para novos projetos. Isso porque, ao contrário do desenraizado que é obcecado pela nostalgia da volta a seu ponto de origem, assumindo uma opção existencial, “o exilado faz o luto da perda sem, para tanto, renunciar a encontrar uma nova morada que, dessa vez, resistiria ao ataque do tempo” (TRIGANO, 2001, p. 32).

Finalizando estas reflexões, cabe uma breve leitura da paisagem central do romance: a do primeiro jardim. Se a princípio pode-se associar o título do livro à volta de Flora a sua cidade natal – que seria o lugar de sua infância –, é preciso lembrar que ele se aplica também aos inícios da Nouvelle-France, associada, muitas vezes, no imaginário quebequense, ao paraíso dos quais os canadenses franceses teriam sido expulsos pela colonização inglesa. Assim, retornar ao passado individual é também, para Flora, ter acesso à origem de sua coletividade e, em particular, a uma origem eletiva que diz respeito aos primórdios do feminino em seu país. É ainda recuar até a infância do mundo no espaço canadense, onde, omitindo os primeiros habitantes (os indígenas, como apontou a personagem Celeste), Flora e Raphaël elegem a Nouvelle France como o Éden e a si mesmos como Adão e Eva. Mas, como foi salientado a partir de Shmuel Trigano, para o exilado não há possibilidade de retorno ao ponto inicial, a não ser que seja feito através da linguagem, como ocorre com Flora e Raphaël, que, ao se atribuírem papéis nas histórias que elaboram ou ao tirarem do esquecimento uma pluralidade de mulheres da cotidianidade do passado, criam “efeitos de linguagem”. Além disso, Flora realiza o que Trigano reconhece no ato do retorno à origem, encarado como um paradoxo surpreendente: “a experiência do retorno, é essa a verdadeira partida” (id., *ibid.*, p. 56). Partida que permite à atriz descobrir que o “primeiro jardim” não é passível de ser reencontrado tal como ele fora um dia, pois, assim como no ato de descascar a cidade há sempre outra – como constata ao lado de Raphaël (HÉBERT, 1988, p. 75), atrás de um “primeiro jardim” há sempre outro e mais outro,

numa reduplicação infinita de exílios. Ao reconstruírem o primeiro jardim cujas sementes foram transplantadas da França para a América, Flora e Raphaël lembram de um fato importante: a cópia do jardim transplantada no Novo Mundo a partir do modelo francês acabou por se diferenciar de sua base inicial. Logo, no espaço do futuro Quebec, com a sucessão de gerações e com os aportes culturais de outros povos, inventou-se algo novo, original (id., *ibid.*, 1998, p. 77-78).

No seu parentesco com *khôra* enquanto lugar móvel, intangível e inapreensível, que foge “à ordem do *paradigma*, esse modelo inteligível e imutável” (DERRIDA, 1995, p. 10), o primeiro jardim seria, então, não algo fixo, situado em um lugar determinado, mas antes, um situante (id., *ibid.*), um continente (=algo que guarda, que contém) que abriga várias narrativas possíveis. Para Derrida (id., p. 17), *khôra* não se reduz a seu nome, mas alguns vocábulos remetem a ela, como “lugar”, “local”, “região”, “território”, “ama”, “receptáculo”, “matriz”, “nutriz”. Enquanto *khôra*, o primeiro jardim seria o receptáculo que não se reduz ao que contém, mas que dá lugar a todas as histórias que não o preenchem, dado o seu caráter virgem (DERRIDA, id., p. 19). Seria, enfim, esse lugar sem lugar que dá hospedagem a projetos de transformação onde novas histórias podem ser reinventadas, uma vez que a origem não é prisioneira de determinações do passado, mas acena sempre com as promessas de outros primeiros jardins que não cessam de florescer e de se renovar, assegurando a habitabilidade de novos Novos Mundos assumida no feminino.

## Referências

BERQUE, Augustin et al. *La mouvance: du jardin au territoire: cinquante mots pour le paysage*. Paris: Éditions de la Villette, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. *L'invention du quotidien 1: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.

DERRIDA, Jacques. *Khôra*. Campinas: Papirus, 1982.

DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *De l'hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy, 1997.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1988.

8. HÉBERT, Anne. *Le torrent: nouvelles*. Paris: Seuil, 1965.

\_\_\_\_\_. *Les enfants du sabbat*. Paris: Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. *Héloïse*. Paris: Seuil, 1980.

\_\_\_\_\_. *Le premier jardin*. Paris: Seuil, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *Cher écran...: journal personnel, ordinateur, Internet*. Paris: Seuil, 2000.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.

LOBO, Rafael Haddock. O adeus da desconstrução. In: DUQUE-ESTRADA, Paulo César (org.). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

MAFFESOLI, Michel. *À l'ombre de Dionysos: une contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris: Méridiens/Anthropos, 1982.

MICHELET, Jules. *La sorcière*. Paris: Flammarion, 1966.

MOURÃO, Cleonice Paes Barreto. A maculada conceição de Julie de la Trinité. *Cadernos do CEF/Cahiers du CEF*. Niterói: Círculo de Estudos Francófonos da UFF, 1988.

ROBIN, Régine. *Le deuil de l'origine: une langue en trop, la langue en moins*. Les Presses de l'Université Vincennes, 1993.

\_\_\_\_\_. *L'immense fatigue des pierres*. Montréal: XYZ, 1996.

SCHITTINE, Denise. *Blog: comunicação e escrita íntima na Internet*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SERRES, Michel. *Atlas*. Paris: Flammarion, 1996.

SIBONY, Daniel. *Événements II: psychopathologie du quotidien*. Paris: Seuil, 1995.

TRIGANO, Shmuel. *Le temps de l'exil*. Paris: Payot & Rivages, 2001.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*. Paris: Quadrige/PUF, 1987.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.