

# A FORMA POÉTICA DO MUNDO: NOTAS SOBRE O POEMA EM PROSA “PAISAGEM”, DE JULIEN GRACQ

Flávia Nascimento FALLEIROS\*

**RESUMO:** Nesse artigo, examinamos o “lócus” da paisagem por meio da leitura de um poema em prosa da coletânea “Liberté grande”, de Julien Gracq. Nosso intento é o de compreender que estratégias retóricas utiliza o poeta a fim de recriar – ou criar – por meio do verbo, o espaço à sua volta. A expressão “estratégia retórica” é utilizada, aqui, em seu sentido lato, e diz respeito aos artifícios de que lança mão o poeta para dar visibilidade icônica ao espaço descrito, explorando a paisagem por meio da linguagem e desvendando, assim, um pouco da forma poética do mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Julien Gracq. Visibilidade icônica. Forma poética do mundo.

## Preâmbulo

*“Raros são os escritores que dão testemunho, pena à mão, de uma vista inteiramente normal.”*

Julien Gracq (1946, p.279).

Há muito a história literária vem se mostrando incomodada em suas tentativas de classificação da obra de Julien Gracq (1910-2008), escritor que, ao longo de cinquenta anos, recebeu rótulos diversos. Entre as várias razões que dificultam seu “enquadramento” na tradição literária francesa do século XX, destaca-se certa ambivalência de Gracq: é difícil imaginar uma escritura mais pessoal e reconhecível do que esta, porém, ao mesmo tempo, não se pode negar

---

\* UNESP – Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Estudos Linguísticos e Literários. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15.054-000 – flavianafalleiros@gmail.com

o quanto ela é marcada por um caráter cambiante. A diversidade de formas da obra gracquiana é grande: narrativa, poema em prosa, teatro, ensaio, panfleto, romance, prosa de ficção fragmentária ou memórias pessoais, notas de viagem, enfim, gêneros variados que o autor domina com elegância. Nesse amplo painel, o tema da paisagem – seja ela urbana ou campestre – está presente desde os primeiros textos, que não raro obedecem a uma organização determinada pelos trajetos espaciais: os circuitos de uma península, o curso de certos rios, as deambulações citadinas, passeios por florestas, etc., de modo que os contornos da própria escritura gracquiana se ajustam muitas vezes às linhas esboçadas pelo espaço.

## O *locus* da paisagem na obra gracquiana

O *locus* da paisagem no conjunto dessa obra é, pois, onipresente. Gracq era formado em geografia, o que contribuiu para torná-lo um exímio observador dos espaços. Ele deixou alguns testemunhos sobre o que motivava seu gosto em descrever paisagens. Numa entrevista de 1958, ele explicava seu fascínio:

Como é sabido, a geologia foi uma paixão para os românticos alemães. E há um livro de um geólogo alemão cujo título sempre me fascinou, é *A Face da Terra*.<sup>1</sup> A terra é para mim apaixonante. (GRACQ apud BOIE, 1989, p.1219).<sup>2</sup>

A citação permite compreender também por que o escritor elege os lugares de altitude como seus prediletos: eles são pontos privilegiados para observar de longe uma ampla porção da superfície planetária. Nesse artigo serão examinadas as estratégias retóricas utilizadas por Julien Gracq num poema – “Paisagem” – retirado da coletânea intitulada *Liberté grande*, na qual o escritor se apodera do motivo da “face da terra”, perseguindo-o por meio de inúmeras tomadas de vista que acabam engendrando um mundo “novo” e “nu”, um “planeta passado a escalpe” (expressões empregadas pelo poeta em outro poema: “*Les hautes terres du Sertalejo*”).

<sup>1</sup> Referência à obra monumental do geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914), grande especialista dos Alpes, que publicou os dois tomos assim intitulados (*Das Antlitz der Erde*, t. I, 1885, t. II, 1888); foi a primeira grande síntese da história tectônica do planeta. Suess descobriu o supercontinente Gondwana e o mar Tethys, os vestígios mais importantes da forma antiga da Terra, agora desaparecidos.

<sup>2</sup> Todas as citações de Julien Gracq foram retiradas do tomo I da edição das *Œuvres complètes*, organizadas por Bernhild Boie (1989). Todos os trechos de Gracq e de B. Boie citados neste trabalho foram por mim traduzidos.

## A coletânea *Liberté grande*

A primeira edição de *Liberté grande* (1946) reunia 40 textos escritos entre 1941 e 1943; em 1958 uma segunda edição apareceu, com o acréscimo de outros poemas escritos em 1957; enfim, um último poema entrou na edição definitiva, de 1969, que contém 49 poemas dispostos em três seções: *Liberté grande*, *La Terre habitable* e *La sieste en Flandres hollandaise*. Embora se trate da única coletânea de poemas do autor, vê-se que a produção do gênero o ocupou durante um período significativo de sua vida de escritor (mais de vinte anos). Os textos trazem a marca indubitável do surrealismo, e chegam a se aparentar, por vezes, à escritura automática, embora **não** sejam isso. Nem todos os poemas consagram-se à exploração descritivo-poética do espaço pelo eu lírico, mas muitos o fazem (além do já citado “*Les hautes terres du Sertalejo*”): “*Bonne promenade du matin*”, “*La rivière Susquehannah*” (rio do Nordeste dos E.U.A.), “*La vallée de Josaphat*”, “*Les jardins suspendus*”, “*La sieste en Flandres hollandaise*”, etc. – sem contar os poemas que tratam de paisagens urbanas (“*Paris à l’aube*”, “*Venise*”, etc). O título da edição definitiva reforça a comunhão com o surrealismo. Trata-se contudo de um título estranhamente superlativo, no qual se descortina alguma tensão. Pode-se perguntar: por que qualificar a liberdade de “grande”? Uma liberdade pequena parece incongruente... Seja como for, a relação de Gracq com os surrealistas – que ele admirava – é ambígua: nada do que escreveu Julien Gracq resulta da ausência de controle pela razão, nem é desprovido de preocupações estéticas; nisso ele se distancia de dois dos preceitos mais caros a André Breton.

Em seu trabalho de organização das obras completas de Gracq, Bernhild Boie comenta diversos aspectos dos manuscritos que deixam claro o equilíbrio, na composição dos poemas, entre uma entrega total ao dinamismo espontâneo das imagens – num primeiro momento – e, posteriormente, um trabalho rigoroso de revisão, feito com vistas à obtenção de uma forma precisa, resultante do compromisso entre abertura (mobilidade das palavras, liberdade de imaginação sem restrições) e composição (materializada numa estrutura compacta e fechada). Uma forma determinada por um gênero: o poema em prosa.

## Parênteses sobre o poema em prosa

Com vistas à leitura do poema “Paisagem”, parece útil retomar aqui os elementos de definição do gênero, tal como elaborados por Suzanne

Bernard (1959). O poema em prosa é um tipo de construção textual cíclica (normalmente muito curta, o que é problemático no caso de *Liberté grande*, que conta alguns textos mais longos), nítida e firme. Ele se caracteriza por uma “constante rítmica”, ou por uma “constante de ideias” (por exemplo, a ideia inicial do poema pode se reafirmar em cada uma de suas partes, até mesmo por contraste ou oposição). Suzanne Bernard reconhece no entanto que é difícil, se não impossível, descobrir leis cíclicas em certos poemas de Rimbaud, Max Jacob ou Pierre Reverdy (os dois últimos, poetas surrealistas), que são “essencialmente anárquicos”. Na verdade, a autora divide os poemas em prosa em dois grupos: o dos poemas organizados ritmicamente, muito construídos do ponto de vista formal, com rimas e refrões; e outro, em que se encontram poemas livres, que obedecem menos às leis de uma organização formal imposta a partir do exterior do que às necessidades de uma lógica interna. O essencial é que todo verdadeiro poema em prosa, seja ele artístico ou anárquico, deve dar a sensação de um universo fechado, “organicamente completo”. Observação interessante, quanto a isso, é que até os poetas mais liberados das exigências formais (e todos os surrealistas se reconheceriam nesse grupo) sempre tenham insistido que o poema é um “objeto construído”, que o poeta deve criar um conjunto de relações, pois isso é o que dará ao poema uma unidade interna que pode não ser formal, mas que fará do texto um todo completo, uma “cristalização poética”, enfim, simplesmente um poema. A descrição e a narração podem ser empregadas no poema em prosa, porém como **meios** de composição do universo textual, o que às vezes causa certas dificuldades para traçar uma fronteira entre o poema em prosa e a prosa narrativa ou descritiva. O que importa, contudo, é reconhecer que o poema é um gênero distinto, e não um híbrido de prosa e poesia, mas sim um gênero de poesia particular, “[...] que se serve da prosa ritmada com uma finalidade estritamente poética, e lhe impõe, para isso, uma estrutura e uma organização de conjunto que obedece não somente a leis estritamente formais [...]” (BERNARD, 1959, p.409), mas a diretrizes que fazem de cada poema um “universo completo, organizado, no qual todas as partes se relacionam”, ou seja, um objeto estético que se basta, e traz em si “seu sentido e seu fim” (BERNARD, 1959, p.409). Compreende-se melhor o gênero, também, quando se pensa no caráter insólito de seu nome – poema em prosa. Vê-se então, de fato, o que ele é: um texto que, por essência, é fundado com base na união dos contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destruidora e arte organizadora. Em suma, um gênero rebelde, avesso às convenções. O que não quer dizer rejeição a toda lei, pois “liberdade de forma não significa ausência de

A forma poética do mundo: notas sobre o poema em prosa “Paisagem”, de Julien Gracq  
forma” (BERNARD, 1959, p.462).<sup>3</sup> Essas precisões sobre o gênero pareciam úteis para reforçar o que foi dito sobre *Liberté grande*, coletânea resultante da aliança entre espontaneidade imaginativa e trabalho de composição formal. E também terão sua utilidade na leitura, feita a seguir, do poema “Paisagem”.

## “Paisagem”

Com que estratégias retóricas Gracq descreve essa paisagem, a fim de recriar – ou criar – por meio do verbo, o espaço à sua volta? Essa é a pergunta que guia a leitura. A expressão “estratégia retórica” é utilizada no sentido lato: ela diz respeito aos artifícios de que lança mão o poeta, não para persuadir, evidentemente, mas para dar visibilidade icônica ao espaço descrito. Como ele utiliza as palavras com essa finalidade? Que figuras de linguagem e de raciocínio privilegia? Antes de tentar responder a tais questões, é preciso dizer que, à primeira leitura deste poema, confirmam-se certas observações feitas acima, notadamente o fato de se tratar de um texto de feitio surrealista, algo que se percebe de imediato pelo caráter insólito de suas imagens. Alinhada a essa impressão inicial, há ainda o sentimento de certa confusão no espírito do leitor que, embora identificando facilmente pelo menos um espaço nomeado pelo poeta – a palavra “cemitério” abre o poema e ecoa em seguida, mais ou menos diretamente, em diversos outros substantivos: túmulos (duas vezes), crostas de pedra (expressão que evoca as lápides), capelas funerárias, machados, pás, estelas – perde-se um pouco no labirinto de períodos complexos, nos quais um jogo obtido por singulares associações vem reforçar a dificuldade de compreensão. Mesmo assim, o leitor percebe que o poema é cheio de sentido – sem que possa dizer ao certo qual –, que ele é completo em si, e que resulta de uma experiência interior advinda da observação do mundo por parte de um eu poético que fala e vê. Não há “conclusão”, mas isso não impede a percepção nítida de que o texto obedece a uma lógica própria, pois é uma estrutura organizada de acordo com uma realidade interna à qual tudo, em seu interior, adere. Se se retoma a classificação de Bernard, vê-se que esse poema em prosa não se enquadra na tipologia do poema “formal”, no qual o poeta lança mão de procedimentos como rimas, refrões, anáforas, etc. Seria antes conveniente considerá-lo como um poema em prosa do tipo “anárquico”, pois ele não obedece a exigências formais estritas na composição, tanto que sua tradução

<sup>3</sup> Essas considerações sobre o gênero poema em prosa são a retomada, em resumo, das ideias de S. Bernard, autora que citei e parafraseei neste parágrafo, até aqui.

não traz problemas maiores, na medida em que o original praticamente não lança mão de rimas e outras homofonias<sup>4</sup> (a tradução esbarra, porém, em outras dificuldades que não serão comentadas aqui); e há, nesse poema, uma anarquia na acumulação de imagens, que resulta de um procedimento abundantemente utilizado pelo poeta: a comparação, a analogia (como se verá mais adiante).

O poema<sup>5</sup> contém um parágrafo único, apresentado em bloco (preenche uma única página). Ele é discretamente dividido apenas por cinco pontos, o que resulta em seis períodos. No interior destes organizam-se frases complexas, nas quais outros recursos de pontuação (vírgulas, travessões) são utilizados com parcimônia. O tamanho dos períodos é variável, mas há predomínio dos longos (quatro entre seis). Apesar da extensão diversa dos períodos, o texto é, à primeira vista, uniforme. Ele tem uma forma condensada e parece resistir às tentativas de divisão, o que é reforçado pela sobriedade do substantivo que o intitula: “Paisagem”, como se se tratasse da paisagem **pura**, essencial. Essa impressão de leitura pode ser problematizada quando se passa a observar a organização interna do poema, a começar por seus dois períodos extremos, o primeiro e o último.

O primeiro diz: “Vítima dessa singular ociosidade que se combina na queda do dia com os finais de jantar solitários, eu ganhara, naquela noite, a grande mesa de orientação<sup>6</sup> do cemitério do Oeste.” Nesse período, que contém elementos narrativos, são introduzidos temas que remetem à finitude, à morte, o que se vê com as expressões “queda do dia”, “finais de jantar”, “cemitério”; com o adjetivo “solitários” e o substantivo “ociosidade”, concordantes com o clima geral soturno. O núcleo do campo semântico aqui está na ideia de finitude. O último período do poema, por sua vez, diz:

Em algum lugar, um clarim tocava por trás de uma colina um cheiro de mofo desencantado de caserna, um desses *descrescendo* solenes de metal que tanto combinam com o crescimento descuidado da relva entre as pedras, dos malmequeres entre os túmulos, e uma vendedorzinha suburbana perseguida, nos cantos das estelas, as primeiras violetas.

Aqui o poeta volta a incluir elementos narrativos, e fecha o poema com temas que se opõem aos do início: o toque do clarim remetendo à alvorada,

---

<sup>4</sup> Uma exceção diz respeito à primeira e à última palavras do poema, como será observado oportunamente.

<sup>5</sup> Confira o Anexo A.

<sup>6</sup> Sobre a expressão “mesa de orientação”, ver a nota à tradução do poema, no anexo.

ao despertar, ao mesmo tempo em que o “crescimento descuidado da relva” e dos malmequeres remete à vida, ao dia; o florescimento das violetas alude à primavera (flores típicas do início dessa estação nas regiões de clima temperado); o núcleo desse campo semântico é a ideia de começo (começo *versus* finitude), e já vem insinuado no sintagma nominal antecedente a este período: “o *poodle* matinal”.

Esse recorte revela um esquema ternário, pois entre os dois períodos extremos desenvolve-se o trecho mais longo do poema, que tem uma estrutura cíclica, como demonstra a oposição entre o cair da noite/início do poema, e o despontar do dia/fim do poema. Tal contraste parece figurar uma enigmática travessia sem sujeito (travessia da paisagem ou da noite?). Esse espaço-momento/paisagem-travessia constitui o “miolo” do poema, tudo aquilo que está entre suas duas pontas, entre seu começo remetendo à finitude do mundo, e seu fim remetendo ao começo da vida. Algo ocorre, no texto, que provoca a coincidência entre a dimensão espacial e a temporal: a paisagem coincide com a travessia do tempo, do entardecer ao alvorecer, do “eu” ao não eu. O esquema de inversão é reforçado, no último período, pela oposição entre dois substantivos discordantes: o “decrecendo” musical do clarim e o “crescimento” da relva e dos malmequeres. Por outro lado, o primeiro substantivo que aparece no texto é “vítima” (*victime*), ao passo que o último é “violeta” (*violette*). Devido ao posicionamento desses dois termos, estabelece-se entre ambos uma correlação: vê-se que a estrutura do poema é reflexiva, devido à aliteração e à assonância. À homofonia acrescenta-se uma leitura metafórica: as violetas são “vítimas”, o que produz uma espécie de fâsca inesperada quando se junta uma ponta à outra do poema: assim as violetas “perseguidas” pelos cantos dos túmulos tornam-se comparáveis ao próprio eu poético (que é a “vítima” do período inicial).

A oposição assim estabelecida reforça a enigmática e paradoxal travessia sem sujeito e sem ação. No bloco textual mediano – *intermezzo* que corresponde à paisagem propriamente dita – não há elementos narrativos (sequer um esboço de ação) que sugiram, mesmo de longe, a passagem do tempo; não há, tampouco, sinais de movimentação, na paisagem, por parte do eu poético. Aí encontra-se a paisagem pura: ela aparece portanto emoldurada pelas duas extremidades. A utilização dos elementos narrativos também funciona como estratégia retórica na composição textual, pois trabalha concretamente para o efeito de moldura, enquadrando a descrição no centro do texto: a paisagem é um quadro. O efeito de moldura é reforçado: no trecho inicial (primeiro período), que contém elementos narrativos, aparece de modo explícito a marca

do eu lírico em sua condição solitária (“eu ganhara”); depois ela desaparece no *intermezzo*, dando lugar à paisagem pura; e no último período, por fim, irrompe uma presença humana outra, distinta do eu poético, algo que é alteridade tanto em relação a ele quanto em relação à paisagem; trata-se da “vendedorazinha” suburbana, que intervém na paisagem: ela “persegue violetas”.

A figura de sentido que domina a representação da paisagem é o pólo metafórico, inclusive com desenvolvimentos muito longos (metáforas em cadeia). Por exemplo, nos segundo e terceiro períodos:

Só podem rivalizar com os sulcos claros das planícies de cereais, [com] as avenidas desiguais cavadas na emoção passageira de um Mediterrâneo, esses alinhamentos sérios de túmulos transpondo as ondulações das colinas que se permitem, nos subúrbios de usinas, entorpecer por vezes um canto da paisagem sob suas crostas de pedra como um Báltico sob as banquetas [...]

Era como um sortilégio lançado à bela cabeleira trêmula do planeta por uma górgona dos pastos, os imóveis carrapichos de pedra, os tocos de granito, os troncos cerrados ao meio do corpo, o campo de galhos caídos das capelas funerárias mobiliando com seu bricabraque demente uma clareira canadense desertada pelos desbravadores na hora da sopa fumegante da noite.

Tem-se, nesses dois exemplos, conjuntos longos de uma ou mais frases que utilizam significantes conectados a uma rede semanticamente coerente. Esse tipo de metáfora é também chamada por alguns de “alegorismo” – *allégoriein* (“falar de outro modo, dizer uma coisa para significar outra”). Mas o alegorismo não deve ser confundido com a alegoria, também formada por uma sucessão de metáforas. Fontanier (1765-1844), gramático e retórico francês, cujas obras foram reabilitadas pelas reedições feitas por Roland Barthes e Gérard Genette, nos anos 60<sup>7</sup>, estabelece uma diferença entre alegoria, relato de sentido duplo (um próprio, outro figurado), e alegorismo, que não comporta leitura dupla. Os desenvolvimentos metafóricos de Gracq não podem de fato dar lugar a uma leitura dupla; não se trata, para ele, de lançar mão de uma sequência de metáforas para contar algo que diga outra coisa, tal como faz Baudelaire no célebre soneto “A uma passante”, no qual a passagem da majestosa desconhecida, com sua perna de estátua paradoxalmente em marcha, é uma alegoria da própria modernidade baudelaireana.<sup>8</sup> Em Gracq, o que ocorre é de outra natureza;

<sup>7</sup> Confira Fontanier (1968).

<sup>8</sup> Bela leitura de Claude Leroy, cujas notas conservo, de suas aulas em Paris X Nanterre.

o poeta lança mão do pensamento analógico (fundamentalmente metáforas e comparações) para **dizer** a paisagem em sua essência: a paisagem **pura**. Ele é nesse sentido fiel aos preceitos estabelecidos por André Breton no *Primeiro Manifesto* do surrealismo (1924), segundo os quais uma imagem poética teria tanto mais força quanto mais resultasse da aproximação de realidades díspares e distanciadas<sup>9</sup>. É de fato o que ocorre com as analogias propostas em imagens como: “sortilégio lançado à bela cabeleira trêmula do planeta por uma górgona dos pastos”; ou nessa fortíssima imagem da imobilidade propiciada pela comparação da paisagem a “uma clareira canadense desertada pelos desbravadores na hora da sopa fumegante da noite”. Mas a que rede semanticamente coerente estão conectados os significantes dos encadeamentos metafóricos no coração da paisagem gracquiana? No trecho que vem sendo chamado de *intermezzo*, parecem dominar os motivos da imobilidade, precisamente: os “alinhamentos de túmulos”, o “entorpecimento” desse canto de paisagem, as “crostas de pedra” comparadas ao Báltico petrificado sob bancos de gelo, o sortilégio paralisador da “górgona dos pastos” que transforma em pedra “a cabeleira trêmula do planeta”, os carrapichos imóveis de pedra, os tocos de granito, os troncos cerrados, todo o bricabraque deixado para trás em amontoado de ruínas (ecoando, nas imagens do amontoado de coisas, o universo baudelaireano, a melancolia<sup>10</sup>). O *intermezzo* – a paisagem – também se opõe assim às duas extremidades do poema, em que os elementos narrativos figuram certa mobilidade no mundo (“eu ganhara”, “um clarim tocava”, “uma vendedorzinha suburbana perseguiu”...). Uma tensão entre mobilidade e fixidez perpassa o poema.

Por outro lado, há elementos mediadores entre as duas pontas do texto. Quais seriam? A terra? O cemitério? A paisagem descrita é heteróclita: ela reúne elementos da natureza (as plantas, etc.) e da cultura (as estelas funerárias, etc.). Certos sintagmas parecem funcionar como a expressão de uma mediação entre natureza e cultura: “sulcos claros das planícies de cereais” (feitos pelo homem, na terra), “górgona dos pastos” (o mito transplantado no reino vegetal), “carrapichos de pedra”, “tocos de granito” (esculturas representativas da natureza?), etc. A própria paisagem nasce de uma mediação, pois situa-se num ponto espacial que está a meio caminho, entre duas realidades espaciais distintas: início da não-cidade, fim da cidade. Trata-se de uma paisagem às margens

<sup>9</sup> Ideias de Pierre Reverdy, que Breton inclui no *Manifesto*.

<sup>10</sup> Ver a esse respeito a leitura feita por Jean Starobinski do poema “Le Cygne”, de Baudelaire: *La Mélancolie au miroir* (1975).

(outra predileção temática dos surrealistas). É sobretudo devido ao modo como o poeta se serve do pólo metafórico que se descortina o feitiço surrealista deste poema: o caráter insólito e aparentemente desordenado das imagens, resultante do raciocínio analógico que preside à concepção das mesmas. Isso, no entanto, não quer dizer que neste poema não haja ordem alguma. “Paisagem” é um texto falsamente anárquico, como de resto todos os poemas em prosa. Resta se perguntar, enfim: mas o que ele **significa**? Trata-se de um texto repleto de sentido, como se vê por sua totalidade de efeito, sua concentração. Contudo, ele é intensamente gratuito, mundo que basta a si mesmo. Paradoxalmente, no entanto, deste poema irradia-se, para o leitor, um universo inesgotável de sugestões. Ao explorar assim a paisagem por meio da linguagem, ao **produzir** sentido gratuitamente, Julien Gracq desvenda um pouco da forma poética do mundo.

### ***The poetic form of the world: notes on the poem in prose ‘Paisagem’ (landscape) by Julien Gracq***

**ABSTRACT:** *In this article, we examine the landscape “locus” by reading a poem in prose of Julien Gracq’s collection “Liberté grande”. Our aim is to understand how the poet uses rhetorical strategies in order to recreate or create – by means of the verb, the space around him. The term “rhetorical strategy” is used here in its broadest sense, and relates to devices that the poet uses to give iconic visibility to the space described, exploring the landscape through language and in this way unraveling a bit of the poetic form of the world.*

**KEYWORDS:** *Julien Gracq. Iconic visibility. Poetic form of the world.*

## **REFERÊNCIAS**

BERNARD, S. **Le poème en prose:** de Baudelaire à nos jours. Paris: Nizet, 1959.

BOIE, B. “Notice” e “Notes”. In: GRACQ, J. **Œuvres complètes.** Paris: Gallimard, 1989. p.1209-1239. (Bibliothèque de la Pléiade, t.I)

FONTANIER, P. **Les figures du discours (1821-1827).** Edition par Gérard Genette. Paris: Flammarion, 1968.

GRACQ, J. Paysage. In:\_\_\_\_\_. **Liberté grande** (1946). **Œuvres complètes.** Paris: Gallimard, 1989. p.297. (Bibliothèque de la Pléiade, t.I).

STAROBINSKI, J. **La mélancolie au miroir.** Paris: Julliard, 1975.

## ANEXO A – Poema “Paisagem”

*Liberté grande 297*

*l / li r*

*PAYSAGE*

*Victime de ce singulier désœuvrement qui s'accorde à la chute du jour avec les fins de dîners solitaires, j'avais gagné ce soir-là la grande table d'orientation du cimetière de l'Ouest. Seuls peuvent rivaliser avec les sillons clairs des plaines à céréales, les avenues inégales creusées dans l'émotion passagère d'une Méditerranée, ces sérieux alignements de tombes enjambant les ondulations des collines qui se permettent, dans les faubourgs d'usines, d'engourdir parfois un coin du paysage sous leurs croûtes de pierre comme une Baltique sous ses banquises. C'était comme un sort jeté à la belle chevelure frissonnante de la planète par une gorgone des pâturages, les immobiles chardons de pierre, les chicots de granite, les troncs sciés à mi-corps, le champ d'abattis des chapelles funéraires meublant de leur bric-à-brac dément une clairière canadienne désertée par les défricheurs à l'heure où fume la bonne soupe du soir. Ça et là une hache oubliée, le grand arroi des pelles près d'une fosse fraîchement remuée ne laissaient pas que d'ajouter à l'illusion. Des buissons de ronces s'entrelaçant de traîtreux fils de fer, c'était aussi tout à coup toute la musique des bombardements, quand le paysage, aéré, allégé par un souffle folâtre, laisse pour une minute un jeu plus libre aux règles de la pesanteur – enfin il n'était pas défendu, sans doute, de fourrager dans l'imprévu de ces curieuses poubelles, on s'étonnait même de l'absence frétilante autour des boîtes à ordures du caniche matinal. Quelque part, un clairon sonnait derrière une colline un remugle désenchanté de caserne, un de ces decrescendo solennels de cuivre qui s'accordent si bien à la croissance insouciante de l'herbe entre les pavés, des pâquerettes entre les tombes, et une petite revendeuse des faubourgs pourchassait au coin des Stèles les premières violettes.*

## PAISAGEM

*Liberté grande* (1946), Julien Gracq\*

Vítima dessa singular ociosidade que se combina na queda do dia com os finais de jantar solitários, eu ganhara, naquela noite, a grande mesa de orientação<sup>11</sup> do cemitério do Oeste. Só podem rivalizar com os sulcos claros das planícies de cereais, com as avenidas desiguais cavadas na emoção passageira de um Mediterrâneo, esses alinhamentos sérios de túmulos transpondo as ondulações das colinas que se permitem, nos subúrbios de usinas, entorpecer por vezes um canto da paisagem sob suas crostas de pedra como um Báltico sob as banquisas. Era como um sortilégio lançado à bela cabeleira trêmula do planeta por uma górgona dos pastos, os imóveis carrapichos de pedra, os tocos de granito, os troncos cerrados ao meio do corpo, o campo de galhos caídos das capelas funerárias mobiliando com seu bricabraque demente uma clareira canadense desertada pelos desbravadores na hora da sopa fumegante da noite. Lá e acolá um machado esquecido, o grande aparato das pás perto de uma cova há pouco remexida não faziam apenas aumentar a ilusão. Moitas de espinheiros entrelaçando-se a pérfidos arames farpados, era também de repente toda a música dos bombardeios, quando a paisagem arejada, tornada mais leve por um sopro traquinas, permite por um minuto uma brincadeira mais livre às regras da lei da gravidade – enfim não era proibido, sem dúvida, vasculhar o imprevisível dessas curiosas lixeiras, era até mesmo espantosa a ausência travessa ao redor das latas de lixo do *poodle* matinal. Em algum lugar, um clarim tocava por trás de uma colina um cheiro de mofo desencantado de caserna, um desses *descrescendo* solenes de metal que concordam tão bem com o crescimento descuidado da relva entre as pedras, dos malmequeres entre os túmulos, e uma pequena vendedorazinha suburbana perseguia, nos cantos das estelas, as primeiras violetas.



\* Tradução: Flávia Nascimento Falleiros.

<sup>11</sup> Nota da tradutora sobre a expressão “mesa de orientação”: a “mesa de orientação” é uma mesa circular de pedra na qual figuram os pontos cardeais e os principais acidentes topográficos visíveis do ponto em que ela se encontra. É uma pequena construção de pedra, coberta por uma placa de esmalte na qual foi pintada a paisagem das redondezas, que pode ser avistada dali. O observador nesse poema (o eu poético) encontra-se, pois, num lugar alto e plano: o cemitério situa-se num planalto.