

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara

Vice-reitor no exercício da reitoria: Julio Cezar Durigan

Diretor: José Luis Bizelli

Vice: Luiz Antonio Amaral

LETTRES FRANÇAISES

n. 13(2), 2012 – ISSN 1414-025X

Tema: LIVRE

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP – Araraquara)

Edson Rosa da Silva (UFRJ)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Cecília Q. de Moraes Pinto (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Revisão inicial de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Normalização:

Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Natália de Melo Castilho

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação.....	145
De Rousseau à René: les bases du promeneur romantique <i>From Rousseau to René: the basis of the romantic promeneur</i> Karina de Oliveira	151
Bel-Ami e o mito do androgino: o encontro com o outro <i>Bel-Ami and the myth of androgynous: the encounter with the other</i> Kedrini Domingos dos Santos.....	165
A criação verbal inovadora e original de Jules Laforgue <i>The renew and original verbal creation of Jules Laforgue</i> Andressa Cristina de Oliveira.....	183
Silêncio e revelação na escrita de Marguerite Duras <i>Silence and revelation in Marguerite Duras' writing</i> Karina Ceribelli Roy	191
O espaço urbano em “Mondo”, de J.-M. G. Le Clézio: intertextualidade, oralidade, multiculturalismo <i>Urban space in “Mondo” by J.M. Le Clézio: intertextuality, orality, multiculturalism</i> Ana Luiza Silva Camarani	227

Migrações literárias: estrangeiros que escrevem em francês. A obra de Vassilis Alexakis, um escritor em diálogo com suas línguas

Literary migrations: foreigners who write in French. The work of Vassilis Alexakis, a writer in dialogue with his languages

Ligia Fonseca Ferreira 241

Resenha: A humanidade de Michel de Montaigne: uma lição para todas as épocas

Guacira Marcondes Machado 261

Índice de Assuntos 269

Subject Index 271

Índice de Autores/*Authors Index* 273

APRESENTAÇÃO

O presente volume inicia-se no século XIX, entra no século XX e é concluído por uma volta ao século XVI, quando nos encontramos com Montaigne e *Os ensaios*. No ano do terceiro centenário de nascimento de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), muito se escreveu sobre ele. Em “*De Rousseau à René: les bases du promeneur solitaire*”, Karina de Oliveira aborda um dos temas privilegiados do romantismo francês, o da caminhada, durante a qual o poeta ou o escritor se entrega à reflexão. Homem do século XVIII, René de Chateaubriand (1768-1848) estava ainda próximo do genebrino e desse hábito que foi muito praticado nesse século. O autor da narrativa *René* efetua uma “imitação” do modelo de Rousseau, no sentido que dá Genette a essa palavra, que é o de adotar o estilo desse autor, mas ele introduzirá modificações no caminhante que o inspirou e essas transformações trabalham o nível semântico. Chateaubriand recorre à narração oral, na qual o discurso do narrador toma o tom levemente autobiográfico, como em Rousseau. O personagem de René verá em todo deslocamento a possibilidade de conhecer a felicidade, mas suas viagens são plenas, ao contrário, de solidão e de devaneio, o qual, como em Rousseau, também é um dos princípios norteadores na construção da narrativa. Em ambos, ele é uma observação livre de seu espírito. O caminhante rousseauiano reclamava uma poética da espontaneidade, da sinceridade e da liberdade. Se, nesse caso, existe uma distância considerável entre o devaneio e o ato de escrever, em *René* essa distância é ainda maior, e são, na verdade, ecos longínquos desses devaneios originais, embora igualmente notáveis e profusos. É na Terceira parte de *René* que Chateaubriand se aproxima do modelo rousseauiano, pois trata-se de sua fuga no meio da natureza, onde o intertexto se impõe desde o início. A ideia de felicidade de René quando no campo está próxima da de Rousseau na ilha Saint-Pierre, mas Chateaubriand mostra-se mais metafísico que o genebrino ao fundamentar os devaneios de seu personagem em uma angústia visceral, que ele não consegue compreender nem justificar.

Ainda sobre o século XIX é o artigo de Kedrini Domingos dos Santos, “*Bel-Ami* e o mito do Andrógino: o encontro com o outro”. Partindo do conceito de andrógino apresentado por Platão em *O banquete*, a articulista aproxima-o da

busca pela perfeição, da busca pelo outro, a metade que falta para completar e tornar perfeita a existência do amado, questões que são tratadas em *Bel-Ami* de Guy de Maupassant (1850-1893) de modo peculiar, para provar que é impossível a realização do amor ideal. Desejoso de introduzir-se na sociedade parisiense, o protagonista Duroy conquista mulheres com seu carisma, mas trai a todas sem escrúpulo, pois não se apaixona por nenhuma. Nesse autor pessimista, a realização do ideal na relação sexual e o contato frequente com o ser inicialmente idealizado leva ao desinteresse de uma das partes. Embora no mito do andrógino a perfeição pressuponha uma unidade feita dos dois gêneros, em Maupassant, a união entre homem e mulher acarreta um distanciamento entre as partes pela descrença no amor, influência de Flaubert e Schopenhauer. Os andróginos apresentam ao mesmo tempo traços e princípios masculino e feminino, o que ultrapassa as arbitrárias fronteiras sexuais culturalmente definidas. No caso de Duroy e de sua mulher Madeleine, vê-se que podem ser pensados como casos de inversão desses traços pois, embora haja neles características tanto femininas quanto masculinas, Duroy tem predominantemente o princípio feminino, enquanto em Madeleine predomina o princípio masculino. Sobre homens que se apresentam como Duroy, Maupassant escreve um texto chamado “*L’homme-fille*”, no qual critica esses seus contemporâneos pois, segundo ele, são inconstantes, temperamentais, caprichosos, “inocentemente falsos” nas convicções e vontades, características atribuídas, em geral, às mulheres. Finalmente, olhando todas as personagens de *Bel-Ami* individualmente, constata-se que não são “símbolos de união”, como aponta Gilbert Durand, mas, ao contrário, representam partes imperfeitas, resultado da cisão andrógina.

Contemporâneo de Maupassant, Jules Laforgue (1860-1887) dedicou-se sobretudo à poesia, à qual deu um impulso que o faz identificar-se com poetas do século XX, em grande parte seus leitores. Andressa Cristina de Oliveira aborda “A Criação verbal inovadora e original de Jules Laforgue”, apontando alguns dos procedimentos que ele utilizou em seus poemas e que o tornam tão inovador e, por isso, objeto de estudo constante, no sentido de tornar mais claros seus versos e sua linguagem poética. Nesse artigo, lembrando que suas inovações são mais o resultado de um trabalho de reflexão do que, como aparentam, de sua negligência em relação às normas, é possível perceber seu culto ao insólito, suas invenções técnicas, resultado da prática do dandismo literário, seu gosto pelo neologismo, com empréstimos tomados junto às línguas estrangeiras ou a formações linguísticas do passado, sua frequência da gíria, ou, ao contrário, da palavra rara. Os estudiosos observam que seus arcaísmos,

bem como esse vocabulário erudito, têm função conotativa importante em seus textos, contribuindo para sua escrita reconhecidamente artística e irônica. É o caso, também, do trabalho que realiza com a sonoridade que, principalmente nos termos de origem latina ou grega, lhes dá conotações históricas, litúrgicas ou literárias; as expressões em italiano ou inglês servem-lhe para criar efeitos cômicos. Outra característica de sua poesia é o emprego da homofonia parcial, para criar jogos verbais de efeito bastante moderno. Todas essas inovações, e muitas mais, contribuem para distinguir a poesia de Laforgue entre seus contemporâneos, e a colocam em posição de destaque em meio aos poetas da modernidade.

Os próximos artigos deste volume abordam três autores do século XX: Marguerite Duras, J.-M.G. Le Clézio e Vassilis Alexakis.

O texto de Karina Ceribelli Roy, “Silêncio e Revelação na escrita de Marguerite Duras”, busca tornar evidente ao leitor a presença da infância da escritora em todos os seus livros, do início ao fim de sua carreira. Aliás, a obra de Duras é de reescritura permanente de uma mesma história – a sua. E o fato que é determinante nessa infância, que move sua obra e que permaneceu em segredo até certo momento de sua vida, foi o amor incestuoso pelo irmão mais moço. Como diz a articulista, foi um segredo que tomou diversas formas enquanto escrevia sua obra mas que foi revelado a partir do momento em que seus familiares há haviam falecido. Foi o que aconteceu quando escreveu *L'amant* (1984) e elucidou pontos que haviam ficado obscuros antes. Esse amor transparece já nos primeiros escritos, quando falava de sua família e sempre que criou personagens representando casais em crise. Para demonstrar esse elemento que marcou a vida e a obra de Duras, a articulista examina todos os seus romances, apontando o itinerário desse amor por todos eles. Duras inspirou-se nessa história, chamada aqui de original, para servir de inspiração a outras, também de transgressão, que se espelham nela. É o caso da história de amor da menina branca com o chinês, mais aceitável, que ela revelou para ocultar a do amor pelo irmão mais novo. Assim, em Duras, as histórias contadas têm o mesmo valor, e é preciso que o leitor saiba perceber a semelhança entre elas e decodifique o código literário. É nesse sentido que a autora trabalha com os tempos verbais e os pronomes pessoais nos textos para poder tratar desses fatos ocultos dentro das obras, criando estrutura lacunar e complexa em todas elas. Esses procedimentos resultaram em características interessantes na criação literária de Marguerite Duras, que são as várias camadas de sua escrita, no sentido de esconder sua história de amor incestuoso.

Em “O Espaço urbano em “Mondo” de J.-M.G. Le Clézio: intertextualidade, oralidade, multiculturalismo”, Ana Luíza Silva Camarani aborda esse conto do autor contemporâneo sobre personagens marginalizados vivendo nas cidades. Mais exatamente, essa, como outras obras do autor, deixa entrever o seu fascínio confesso pelas forças de agressão que a sociedade mobiliza nos centros urbanos. De um lado, há nelas máquinas, técnica e organização que mostram a vertente domesticada, mas bárbara, desse mundo que racionaliza o ser humano por meio da técnica. Por outro, há uma tendência para uma reorientação no sentido de uma temática em torno do mito, das origens, da harmonia com a natureza e, por isso, de uma escritura mais poética. O protagonista do conto, Mondo, que vive em uma cidade, é apresentado por um narrador onisciente que interfere frequentemente na narrativa. Não por acaso, esse menino de cerca de dez anos é um cidadão de “lugar nenhum”, pois “mond” estende-se ao Todo, à totalidade dos seres e das coisas, e o narrador passa a fazer conjecturas sobre ele. Os críticos procuram identificar o personagem com o mundo atual e lembram as migrações de grupos, de indivíduos, deslocados pelas guerras, pela fome, pela subsistência que frequentam sociedades a que não pertencem, nas quais estão deslocados. É esta, também, a opinião da articulista que faz observações em torno de meninos de rua, na obra de Le Clézio, que não frequentam a escola, talvez, porque, aos olhos do autor, fogem de uma instituição que os introduz ao mundo adulto e os faz abandonar a imaginação e o mundo mágico da infância. O autor utiliza citações intertextuais para ressaltar seu próprio pensamento a respeito do mundo contemporâneo e de seu universo literário. E nesse conto, o intertexto remete com frequência à natureza que, ao contrário do que acontece com grandes cidades, apresenta conotação amplamente positiva. É nos recantos ermos da cidade, onde a natureza ainda está preservada, que Mondo se refugia e encontra outros excluídos como ele. Apesar dos aspectos positivos que a vida urbana ainda pode despertar, o que prevalece aqui é a dificuldade que enfrenta um menino de rua, estrangeiro, marginal, solitário na cidade grande.

Outro texto que se desenvolve em torno da questão das migrações no mundo globalizado e dos deslocamentos de indivíduos ou grupos é o de Lígia Fonseca Ferreira sobre as “Migrações literárias: estrangeiros que escrevem em francês. A obra de Vassilis Alexakis, um escritor em diálogo com suas línguas”. Trata-se de artigo que aborda uma questão que tem se destacado dentro da literatura francesa já desde o século XX, e ganhou notoriedade nas últimas décadas: o número de escritores que adotam uma língua “estrangeira” como língua de criação. Esse fato, destaca a articulista, encerra um rico diálogo intercultural entre a língua-cultura

materna e a língua-cultura de adoção. Aqui, contrariamente àquilo que trata o artigo sobre Le Clézio, temos estrangeiros, intelectuais e artistas que empreendem esse deslocamento e têm um destino bem diferente e protegido contra os estigmas que são lançados sobre aquelas massas que permanecem marginalizadas nas migrações internacionais. São indivíduos que devem aprender uma outra língua “materna”, de maneira voluntária, e devem ser assomados por questionamentos diversos em torno de sua escolha. Nesse artigo, Lúcia Fonseca traça um breve panorama acerca da emergência dos escritores estrangeiros não-franceses que escrevem em francês a partir de 1990, quando os concorridos prêmios atribuídos a cada outono europeu, ritual marcante da vida literária francesa, chamaram a atenção para uma literatura que convive em pé de igualdade com a de escritores de língua francesa. Entre eles, encontram-se o russo Andrei Makine, o grego Vassilis Alexakis, o americano Jonathan Littell, a canadense Nancy Huston, o afegão Aliq Rahimi, o japonês Akira Mizubayashi. São autores que optaram pela língua francesa como língua de criação em determinado momento de suas carreiras ou, mesmo, que se lançaram como escritores escrevendo diretamente em francês. Já no passado houve inúmeros estrangeiros – intelectuais, políticos, artistas – que falavam e escreviam em francês (Casanova, Joaquim Nabuco, por exemplo). Na primeira metade do século XX, Samuel Beckett (1906-1989), escritor “irlandês de expressão francesa”, o filho de americanos Julien Green (1900-1998) e o franco-espanhol Jorge Semprun (1923-2011), além do crítico e historiador Tzvetan Todorov, tido como intelectual francês, comprovam que sempre houve uma relação singular e, por vezes, conflitiva de escritores com a língua que lhes serve de matéria-prima. Aqueles não-francófonos que escrevem em francês hoje compõem uma nova elite cosmopolita de “cidadãos do mundo”, figura construída na Grécia antiga. E é justamente dela que vem Vassilis Alexakis, dedicado a construir pontes entre as línguas e culturas oriundas da Grécia e da França, como também entre estas e outra línguas e culturas estrangeiras que o fascinam. Ele emigrou para a França na década de 1960 e seu primeiro romance, *Sandwich*, foi escrito em francês. Em 1983 escreveu o primeiro romance em grego, *Talgo*, que ele próprio traduziu para o francês. Divide residência entre a França e a Grécia, o que lhe permite perscrutar as ligações de sua relação com as duas línguas e culturas, objeto de seu livro mais assumidamente autobiográfico, *Paris-Athènes*. Continua a escrever livros que traduz de uma língua para outra: *La langue maternelle* (1995), *Les mots étrangers* (2002), livro que o consagrou internacionalmente, e conta a aventura linguística de um grego residente em Paris que decide aprender uma língua africana. Em seu penúltimo livro, *Le premier*

Guacira Marcondes Machado

mot (2010), as línguas voltam a ocupar um lugar central na narrativa. Trata-se de um escritor original, que busca fugir dos gêneros literários estabelecidos e desrespeita o pacto autobiográfico.

O volume apresenta ainda uma Resenha do livro de Sarah Bakewell, *Como viver ou Uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta*.

Guacira Marcondes Machado

DE ROUSSEAU À RENÉ: LES BASES DU PROMENEUR ROMANTIQUE*

Karina de OLIVEIRA**

RESUMÉ: Cet article propose une lecture de *René* (1802), focalisée sur la figure du protagoniste du récit, dans une approche comparative avec le promeneur solitaire personnifié par Jean-Jacques Rousseau dans ses *Réveries du promeneur solitaire* (1782). On verra comment Chateaubriand a établi un dialogue avec le texte de son prédécesseur d'une manière à la fois critique et solidaire.

MOTS-CLÉS: Prérromantisme français. Prose. Promeneur. Jean-Jacques Rousseau. François-René de Chateaubriand.

Introduction

On connaît fort bien le penchant vagabond du “citoyen de Genève”. Depuis très tôt, âgé d'à peine 16 ans, Jean-Jacques Rousseau s'élance sur les chemins de Savoie, à pied, et parvient au territoire français, glissant d'une face à l'autre des Alpes maintes fois. Il accomplit ainsi quatre ans d'errance (1728-1732), temps qui coïncide, d'ailleurs, avec l'une des périodes les plus décisives à la formation d'un jeune quelconque. C'est à cette époque qu'il fait connaissance de Madame de Warens, qu'il se convertit au catholicisme et qu'il travaille, alternativement, comme laquais, copiste et professeur de musique.

Beaucoup plus tard, entre 1762 et 1770, Rousseau vit une nouvelle période de grand vagabondage et instabilité (alors, instabilité physique et psychologique

* Artigo decorrente de pesquisa fomentada pela FAPESP.

** Mestre em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – karina3dj@gmail.com

s'associent nettement). C'est l'époque de la parution d'*Émile* et de ce que Rousseau appelle "le complot universel".

Et Rousseau tirait grand profit de cette mobilité, œuvre et chemin semblant se compléter, l'un ouvrant les voies pour l'autre. Les *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) sont la preuve ultime dans ce sens. L'ouvrage, où Rousseau réfléchit à propos de divers aspects de sa vie dans un style à la fois dégagé et poétique, nous présente un personnage (qui est le narrateur) littéraire qui n'était pas tout à fait nouveau, mais qui n'avait jamais jusque-là trouvé sa pleine expression: c'est le promeneur, individu sensible, solitaire et (il vaut bien insister) errant.

Ce personnage tel qu'il fut modelé par Rousseau connaît un considérable retentissement dans la suite: déjà dans le préromantisme, avec Chateaubriand; dans le Romantisme même, notamment avec Georges Sand et Gérard de Nerval; et même après, bien que de façon plus diffuse, avec les flâneurs modernes.

Notre analyse prétend observer quel fut l'approche du premier de ces continuateurs, François-René de Chateaubriand, par rapport à la création de Rousseau; mettant en relief les points sur lesquels Chateaubriand a le plus travaillé, ainsi que ceux qu'il a négligés dans l'ensemble de la personnalité du promeneur rousseauiste, ce qui nous permettra de repérer les singularités du promeneur façonné par lui.

Ressemblances stylistiques et sémantiques

Dans la "Deuxième promenade" des *Rêveries*, Jean-Jaques exprime le regret suivant: "[...] qu'ai-je fait ici-bas? J'étais fait pour vivre, et je meurs sans avoir vécu." (ROUSSEAU, 1959a, p.1004). Nulle autre note ne pourrait faire aussi bien l'unisson à ce regret que celle de Chateaubriand (1969a, p.112) dans la "Préface" de *René* (1802): "On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout." La concordance de pensées entre le personnage de Chateaubriand et le promeneur rousseauiste est d'autant plus sûre qu'elle a été voulue et réfléchie.

Dans la "Préface" du récit, en effet, Chateaubriand (1969a, p.114) rend explicite d'où venait l'"âme" de René:

C'est J.-J. Rousseau qui introduisit le premier parmi nous ces rêveries si désastreuses et si coupables. En s'isolant des hommes, en s'abandonnant à ses songes, il a fait croire à une foule de jeunes gens, qu'il est beau de se jeter ainsi dans le vague de la vie. [...] L'auteur du *Génie du christianisme* [...] a voulu dénoncer cette espèce de vice nouveau, et peindre les funestes conséquences de l'amour outré de la solitude.

C'est donc pour créer une situation exemplaire, où l'homme solitaire succombe sous le fardeau de ses malheurs, que Chateaubriand voudra investir René du caractère dernier de Rousseau, persuadé qu'il est de la prééminence des effets généraux de l'œuvre sur les maximes dont elle se sert, ce qui l'autoriserait à imiter le personnage rousseauiste, sans le ratifier sur le plan moral. Chateaubriand (1969a, p.115) s'explique ainsi: "Ce n'est pas par les maximes répandues dans un ouvrage, mais par l'impression que cet ouvrage laisse au fond de l'âme, que l'on doit juger de sa moralité. Or, la sorte d'épouvante et de mystère qui règne dans l'épisode de René, serre et contriste le cœur sans y exciter d'émotion criminelle." La théorie est toute classique et prévoit une sorte de catharsis par le récit; les "objets" d'imitation, par contre, ne seront pas proprement classiques, puisque enfin Chateaubriand ne choisit pas de représenter ce qu'il considère comme un "homme supérieur" (damné par une faute commise ou par l'implacabilité du destin), mais justement celui qu'il tient pour exemple de faiblesse au sens ontologique.

L'auteur de *René*, soucieux des impressions procurées par le texte, va donc effectuer une "imitation" du modèle de Rousseau – dans le sens où Genette comprend ce concept, c'est-à-dire en adoptant principalement le style de l'auteur premier, non les événements ou des objets trop stricts de son œuvre.

Bien sûr que, somme toute, le personnage chateaubrianesque finit aussi par s'ériger en "transformation" du promeneur qui l'a inspiré. Gérard Genette (1982) comprend par "transformation" les altérations et emprunts superficiels qu'un texte B (postérieur) fait par rapport à un texte A (antérieur) – soit par le changement de mots, d'expressions, par l'usage de personnages ou d'événements qui sont caractéristiques de ce dernier. Il s'agit d'un travail sur le niveau sémantique alors que l'imitation jouerait sur le niveau stylistique.

Dans *René*, ces deux types de relation hypertextuelle sont présents. Tout au long de cet article, nous verrons de quelle manière ils se combinent.

Comme procédé formel structurant du récit, Chateaubriand a recours au vieil arrangement de la narration orale, où il y a une réunion d'auditeurs (ici, Chactas et le père Souël) en fonction d'un conteur (René), qui assume la voix narrative et éventuellement s'adresse à son public – tableau assez à propos pour le milieu indigène qui encadre *René*, convenons-le. Nous avons là, le narrateur autodiegetique dont le discours, nous ne saurons l'ignorer, a quelque chose de l'autobiographie pour Chateaubriand, de la même façon que *Les rêveries* en avaient pour Rousseau.

Hormis le récit de René, il n'y a que de rares interventions d'un narrateur hétérodiégétique, chargé de situer le lecteur par rapport à l'identité de René lui-même et de circonstancier les interactions entre les trois personnages qui figurent dans la réunion. Mais ces interventions sont très limitées et indiquent tout au plus une certaine obéissance de Chateaubriand aux canons de la tradition romanesque, qui préconisait l'usage du narrateur omniscient à la troisième personne.

Ce qui occupe la plus grande partie du texte alors, c'est le rapport de René, qui concède de décrire sa vie aux vieillards bénévoles.

La narration de René toute entière ne semble qu'une longue rêverie partagée. Quoiqu'il souhaite respecter, en gros, l'évolution chronologique des événements de sa vie, la ligne évolutive cousue par ce souhait n'annule aucunement la dispersion naturelle du protagoniste et narrateur, qui se laisse entraîner par les idées jusqu'au transport: "En prononçant ces derniers mots, René se tut et tomba subitement dans la rêverie. Le père Souël le regardait avec étonnement, et le vieux Sachem aveugle, qui n'entendait plus parler le jeune homme, ne savait que penser de ce silence." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.125).

Ce passage est très révélateur parce qu'il rend compte des attitudes autant intérieures qu'extérieures vérifiées en René au juste moment où les rêveries viennent s'emparer de lui. Par le narrateur hétérodiégétique, nous apprenons que "René avait les yeux attachés sur un groupe d'Indiens qui passaient gaiement dans la plaine. Tout à coup sa physionomie s'attendrit, des larmes coulent de ses yeux, il s'écrie: [...] Ici la voix de René expira de nouveau, et le jeune homme pencha la tête sur sa poitrine." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.125). La sensibilité y est libre et spontanée; le corps traduit l'esprit aussi bien que les mots; en même temps, ce corps est affaibli et est devenu proie facile des données externes, comme il en est cas, ici, du passage des Indiens.

Le contenu de la parole que René adresse à ceux-ci, d'ailleurs, est également significatif. Supprimé de la citation précédente, nous l'introduisons maintenant:

Heureux Sauvages! Oh! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours! Tandis qu'avec si peu de fruit je parcourais tant de contrées, vous, assis tranquillement sous vos chênes, vous laissiez couler les jours sans les compter. Votre raison n'était que vos besoins, et vous arriviez, mieux que moi, au résultat de la sagesse, comme l'enfant entre les jeux et le sommeil. (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.125).

A cet instant de lucidité involontaire, le protagoniste exprime quelques intuitions intéressantes sur le bonheur, ici assimilé à une sorte d'inertie, physique et spirituelle. La vie des Sauvages est heureuse à l'égard de René parce qu'elle est

bâtie à l'ombre des chênes (symbole classique de la permanence) et ne relève pas de l'errance¹. De même, il serait grâce à une simplicité d'esprit que les Sauvages pouvaient bénéficier de la paix. Sous ce dernier aspect, le principe de bonheur envisagé par René coïncide avec celui de Rousseau, car l'un et l'autre postulent à l'attachement au présent immédiat comme source de bonheur ("votre raison n'était que vos besoins"). La comparaison aux mœurs des enfants est assez claire dans ce sens, étant donné que ce sont les enfants qui ignorent les premiers la notion abstraite du temps; pour eux, la vie est ici et maintenant, "entre les jeux et le sommeil".

Par contre, il peut sembler paradoxal ou déconcertant que René – que nous considérons comme un réalisateur du modèle de promeneur littéraire – exprime cette louange à la vie sédentaire des hommes ("assis tranquillement"). Une telle déclaration ne peut être comprise qu'à la lumière des renseignements du propre Chateaubriand auxquels nous avons fait mention ailleurs: il ne s'agit pas de valider les préceptes du Rousseau des *Rêveries* (tout au contraire), mais de les illustrer; de sorte que, repoussant ici les bienfaits de l'errance, le protagoniste ne cesse jamais d'errer.

Déjà l'un des premiers drames de René se pose en termes de l'opposition: stabilité *versus* déplacement. Il considère un instant la possibilité de rentrer au monastère: "j'eus la tentation d'y cacher ma vie" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.121), dit-il; prolongeant cette pensée par la description des lieux sereins qui l'attendraient s'il s'y résolvait: "Ces hospices de mon pays [...] sont souvent cachés dans des vallons qui portent au cœur le vague sentiment de l'infortune et l'espérance d'un abri" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.121). Immédiatement après, il bannit une telle idée pour embrasser son contraire, l'errance: "Soit

¹ Il n'est pas inutile de noter la partialité du jugement que porte René sur les Indiens à ce sujet. Le texte des Natchez montrera à bien des reprises combien les grands déplacements, les promenades et les voyages se mêlaient aux mœurs de ces communautés (CHATEAUBRIAND, 1969b). Le récit de Chactas, dans la première partie du roman est fort éloquent en ce sens. L'Indien raconte à René la période errante de sa vie et émet des sentiments comme: "[...] je traversai des régions immenses sans savoir où j'allais: tous les chemins étaient bons à ma douleur, et peu m'importait de vivre." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.231); "[...] mes compagnons [...] me demandaient des histoires de mon pays. Je leur disais comment nous nous plaisions à errer dans la solitude avec nos femmes et nos enfants." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.236); à quoi on ajouterait la parole d'Ononchio: "Un homme qui n'est point sorti de son pays, ne connaît pas la moitié de la vie." (CHATEAUBRIAND, 1969b, p.249). Quand même, il est nécessaire d'ajouter que l'ensemble de *Natchez* témoigne d'une relation principalement utilitaire des Indiens par rapport à la marche. La première partie, surtout, où l'univers indigène domine (en contraste avec le monde des "blancs" de la deuxième partie) montre plusieurs situations où Outougamiz (ou d'autres Indiens) court de vastes espaces pour ôter René aux périls imminents.

inconstance naturelle, soit préjugé contre la vie monastique, je changeai mes desseins; je me résolus à voyager” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122).

Cette résolution définit à jamais la destinée du personnage, qui verra dans chaque déplacement la possibilité de connaître le bonheur et, souvent déçu, finit par renforcer ses traits pessimistes. Car de façon générale, les “voyages” de René ne seront remplis que de solitude et de rêveries – celles-ci ne sont pas toujours décrites, mais se laissent deviner à chaque fois: “Souvent aux rayons de cet astre qui alimente les rêveries, j’ai cru voir le Génie des souvenirs, assis tout pensif à mes côtés” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122); “Avec quelle sainte et poétique horreur j’errais dans ces vastes édifices consacrés par les arts à la religion! Quel labyrinthe de colonnes! Quelle succession d’arches et de voûtes! Qu’ils sont beaux ces bruits qu’on entend autour des dômes [...]” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.124). Ce dernier exemple traduit l’engouement de la rêverie dans l’accent même de la période, avec les coordinations exclamatives; la série d’images se superposant y joue pour beaucoup également. L’accent enflammé est bien celui de l’auteur de *La nouvelle Héloïse* et des *Rêveries du promeneur solitaire*.

Les rêveries

Dans *René*, comme il en était chez Rousseau, la rêverie est l’un des principes fonciers dans la construction du récit et répond par sa structure fragmentée et fluide à la fois. Par ailleurs, la définition que Michèle Crogiez (1997, p.29) donne de la rêverie rousseauiste est aussi valable pour l’auteur de *René*, qui en préserve l’idée et les fonctions: “La rêverie est d’abord une observation libre de son esprit, avant d’en devenir la description [...] La rêverie est d’abord pour Rousseau un laisser-aller, un exercice libre de la paresse permis à l’homme rejeté par tous les autres”.

Le promeneur rousseauiste réclamait une poétique de la spontanéité, de la sincérité et de la liberté, même si nous pouvons contester l’observation du premier de ces mots d’ordre. Le critique qui a le mieux noté la relativité de la spontanéité voulue par Rousseau fut sans doute Jean Starobinski, spécialement dans l’essai “Rêverie et transmutation”, où il démasque l’écart inévitable entre l’expérience de la rêverie et l’acte postérieur de son enregistrement:

Le lecteur est fondé à se demander s’il est en présence d’une rêverie ou d’un libre discours sur le bonheur de rêver. Il s’étonnera même que ce libre discours existe dans la forme de l’écriture, puisqu’il est censé représenter l’acte même dans lequel la conscience s’assure

de son inhérence à soi: le rapport de soi à soi aurait dû demeurer tacite, il aurait dû se limiter à l'évidence ineffable du sentiment. Écrire [...] c'est surtout se confier à ces signes de convention que Rousseau (dans *l'Essai sur l'Origine des Langues*) considère comme irrémédiablement étrangers à la vérité vivante du sentiment. (STAROBINSKI, p. 1971, p.416).

En dépit de cet écart, il est toujours possible d'admettre, avec Starobinski, que l'acte d'écriture finit par procurer une nouvelle occasion de rêverie, qui suit partiellement la première, mais qui ajoute toujours des éléments du présent. Il aurait fallu énormément de courage ou de folie pour que Rousseau arrivât à transcrire sa pensée (ses rêveries d'écrivain) fidèlement, ignorant même la syntaxe discursive – tels les écrivains surréalistes, par exemple. Il y a donc, au niveau des phrases, une suite cohérente et logique dans le texte de Rousseau. A l'envisager depuis une perspective plus éloignée cependant, on perçoit déjà une structure textuelle qui morcelle. Il n'y a point d'histoire à raconter; il n'y a point d'aboutissement pour les actions; en plus, ce sont des actions non manifestes qui occupent le devant de la scène; du reste, il n'y a que l'imprévisible et le charme du présent.

Dans le cas de *René* cependant, l'écart entre le vécu et le temps de la narration est plus grand – considérablement plus grand même – qu'il ne l'était chez Rousseau, de sorte que les rêveries retracées par le narrateur et protagoniste constituent des échos lointains de ses rêveries originelles, sans être pour autant moins éclatantes et profuses. A bien dire, toutes les rêveries d'autrefois – alors éparées dans le temps certes – viennent se conjuguer vivement dans le récit de cet individu qui, après tout, conserve inchangée son humeur inquiète et mélancolique. Il s'agit, exactement comme l'indiquait Starobinski dans le cas de Rousseau, de rêveries au second degré, c'est-à-dire des rêveries qui raniment celles qui ont été vécues mais y ajoutant d'autres, propres au moment de l'écriture.

On sait que les rêveries concernent l'imagination, la sensibilité, le souvenir, la pensée (enfin, des qualités propres du "moi"), mais, parallèlement, qu'elles naissent du contact que ce "moi" établit avec l'espace. A ce propos, il faut observer que l'itinéraire de René finit par s'ériger en symbole – même s'il semble né du hasard, à partir de décisions prises à l'impromptu: son voyage a trois parties majeures, définies spécialement en fonction des espaces où chacune s'inscrit.

La première se passe au milieu des "peuples qui ne sont plus" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122) – autrement dit, au milieu des ruines de civilisations anciennes, en Italie et en Grèce. René y contemple les monuments

antiques en songeant à la fragilité des choses humaines: “Force de la nature, et faiblesse de l’homme! un brin d’herbe perce souvent le marbre le plus dur de ces tombeaux, que tous ces morts, si puissants, ne soulèveront jamais!” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122).

La deuxième partie se déroule auprès des “races vivantes” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122). En contraste avec les pensées abstraites qu’il avait développées avant, René parle alors d’une manière plutôt imagée, relatant de petites scènes auxquelles il aurait participé au milieu des hommes. Mais aussi, il conclut chacune de ces scènes par des réflexions d’ordre philosophique, normalement pessimistes: “Que sont devenus ces personnages qui firent tant de bruit? Le temps a fait un pas, et la face de la terre a été renouvelée.” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.123), dit-il à propos d’un entretien avec quelques ouvriers couchés au pied d’une statue; “[...] c’est ainsi que toute ma vie j’ai eu devant les yeux une création à la fois immense et imperceptible, et un abîme ouvert à mes côtés” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.123-124), s’écrit-il en conclusion de l’épisode de sa montée sur un volcan.

A la fin de ces deux essais, René est déçu: “[...] qu’avais-je appris jusqu’alors avec tant de fatigue? Rien de certain parmi les anciens, rien de beau parmi les modernes.” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.124). Dans cette partie encore, René revient à sa patrie et déménage, en s’installant au faubourg: nous avons là le premier indice important, concret, d’un détour vers la solitude et l’excentricité – double excentricité d’ailleurs, puisque ce qui était déjà consommé sur le plan psychologique atteint maintenant le plan physique; et le promeneur chateaubrianesque s’éloigne du centre géographique de sa ville, il dépasse les bornes de la société bien établie pour se mettre en marge: “Je n’étais occupé qu’à rapetisser ma vie pour la mettre au niveau de la société [...] dégoûté de plus en plus des choses et des hommes, je pris le parti de me retirer dans un faubourg pour y vivre totalement ignoré.” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.127). Il lui faut peu de temps pour se dégoûter de ce choix: “[...] je me fatiguai de la répétition des mêmes scènes et des mêmes idées”. (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128).

La troisième partie, à son tour, comprend la retraite de René au milieu de la nature: “[...] je crus tout à coup que les bois me seraient délicieux. Me voilà soudain résolu d’achever, dans un exil champêtre, une carrière à peine commencée [...]” (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128).

Beaucoup plus large en extension que les précédentes, cette partie tient aussi beaucoup plus du modèle rousseauiste de promeneur. Le regard sur les choses de

la nature, la disposition intime qui s'y déploie, les pensées, la sensibilité douée tant aux images grandioses qu'aux minces détails, l'imagination dilatée et bien d'autres aspects se font remarquer dans ce passage, et établissent une grande fraternité entre les images de Rousseau et de René.

Le retrait dans la nature

L'intertexte s'impose dès le début avec ces mots: "Sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre, n'ayant point aimé [...]" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128), qui semblent une redite de l'exorde des *Rêveries*, où l'on peut lire: "Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même." (ROUSSEAU, 1959a, p.995).

D'autres passages parlent d'eux-mêmes:

Mais comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades? Les sons que rendent les passions dans le vide d'un cœur solitaire, ressemblent au murmure que les vents et les eaux font entendre dans le silence d'un désert: on en jouit, mais on ne peut les peindre. (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.129).

De plus, René y évoque davantage des moments de rêveries, dont quelques uns ne sont pas distants d'une image de bonheur: "La solitude absolue, le spectacle de la nature, me plongèrent bientôt dans un état presque impossible à décrire [...] j'étais accablé d'une surabondance de vie [...]" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128); "[...] comment exprimer cette foule de sensations fugitives que j'éprouvais dans mes promenades?" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.129); "Le jour, je m'égarais sur de grandes bruyères terminées par des forêts. Qu'il fallait peu de choses à ma rêverie! une feuille séchée que le vent chassait devant moi, une cabane dont la fumée s'élevait dans la cime dépouillée des arbres, la mousse [...]" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.129); "Ainsi disant, je marchais à grands pas, le visage enflammé, le vent sifflant dans ma chevelure, ne sentant ni pluie, ni frimas, enchanté, tourmenté, et comme possédé par le démon de mon cœur." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.130). Tous ces extraits confirment la forte relation qui existe entre l'"être promeneur" et l'espace reculé de la nature, celle-ci traduisant définitivement l'ambiance idéale pour l'épanouissement de cet individu. Dans toutes les pages de l'œuvre, celles qui traitent de la retraite de René à la campagne sont les seules qui côtoient légèrement l'image du bonheur.

Et l'idée de bonheur que René esquisse à partir de ces contrées ne diverge pas de ce que réclamait Rousseau à l'occasion de son séjour à l'île de Saint-Pierre. Tous les deux rêvent de la durée, d'une constance tranquille et fiable de l'esprit. De sa part, Jean-Jacques avait prétendu que "[...] le bonheur que [s] on cœur regrette n'est point composé d'instant fugitifs mais un état simple et permanent, qui n'a rien de vif en lui-même, mais dont la durée accroît le charme au point d'y trouver la suprême félicité [...]" (ROUSSEAU, 1959a, p.1046); et René déclare: "[...] si j'avais encore la folie de croire au bonheur, je le chercherais dans l'habitude [...]" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128).

En toutes ses étapes, l'itinéraire de René compose donc une réalisation – en moindre échelle – du trajet de l'homme vers la jeunesse des temps, une approche de l'utopie à travers le parcours sur l'espace: l'Antiquité donne lieu au moderne, qui, à son tour, subit un éclat de jeunesse, et devient "primitif" – en ce sens où il désigne le premier venu, le commencement beau et vigoureux. Une liaison subtile entre espace et temps se découvre de cette manière et le noyau du problème existentiel du promeneur s'épanouit...

Des chagrins

L'agitation profonde de René, l'errance continuelle qu'il vit, est le résultat d'une conscience plus forte et véritable des abîmes métaphysiques qui menacent l'homme. Le pressentiment d'un "bien inconnu" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.128) à être saisi, la vanité des choses humaines ("[...] est-il vrai que bien des hommes attachent leur destinée à des choses d'aussi peu de valeur que mes feuilles de saule." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.129)); et surtout, la conscience de l'éphémérité sont parmi les motifs d'inquiétude du personnage.

Le sentiment du chagrin, en fait, consomme le discours de René, beaucoup plus qu'il ne semblait gêner à Jean-Jacques, et se manifeste en différents degrés, allant de la mélancolie informelle jusqu'à des penchants tragiques: "Ma sœur, adorons le grand Esprit, tout arrive par son ordre. Nous sommes tous voyageurs; nos pères l'ont été comme nous; mais il y a un lieu où nous nous reposerons." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.127).

Cette exhortation, prise du texte d'*Atala*, pourrait bien traduire l'attraction foncière de René: attraction vers la mort, le "lieu de repos" par excellence. Telle envie se déploie peu à peu durant l'existence du personnage, à partir des frustrations qu'il vit au contact du monde, surtout après sa décision de "voyager": "Repoussé

de la société, abandonné d'Amélie, quand la solitude vint à me manquer, que me restait-il?" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.131).

Il faut bien remarquer que Chateaubriand se montre plus métaphysique que Rousseau en ce qu'il fonde les rêveries de son René sur une angoisse viscérale, que le personnage lui-même n'allait jamais parvenir à comprendre ou à justifier entièrement. René ne sait pas attribuer ses malheurs à un groupe de personnes qu'il nommerait plus ou moins directement (comme le fait Rousseau avec ses "persécuteurs" ou "contemporains"). Il se reconnaît porteur de cette mélancolie depuis sa tendre enfance, partagée avec sa sœur Amélie: "Il est vrai qu'Amélie et moi nous jouissions plus que personne de ces idées graves et tendres, car nous avions tous les deux un peu de tristesse au fond du cœur: nous tenions cela de Dieu ou de notre mère." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.120). Le dégoût de la société, de première importance chez Rousseau, ne constitue ainsi qu'une des facettes de la mélancolie du promeneur chateaubriandesque.

De toute façon, à l'instar de Jean-Jacques, René trouve dans la marche un moyen de régulation subjective. Il espère y épuiser ses malheurs ou découvrir un sens quelconque qui l'attache à la vie. Chaque départ garde la secrète séduction d'un monde différent, heureux, où tous les problèmes du "ici et maintenant" deviendraient inopérants par la grandeur de la coupure effectuée: "Je voulus voir si les races vivantes m'offriraient plus de vertus, ou moins de malheurs que les races évanouies." (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.122).

Et bien que René parle de "voyages" – puisque il nous fait entrevoir des déplacements considérables tout au long de son histoire, de l'Italie à la Grèce, et à la Calédonie (Écosse) –, nous n'avons de ces voyages que quelques repères géographiques et symboliques. Le contenu du vécu, les descriptions des lieux, les événements extraordinaires qu'on pourrait attendre de trouver dans le texte, comme conséquence naturelle de déplacements si importants, ne se voient guère.

Les "destinations" de René sont référées par lui sans grand souci, et même avec indifférence. Elles n'instituent pas d'images bien nettes, ni forment des ensembles suffisamment composés en termes d'espace. Ces "voyages" sont ainsi dépourvus des traits typiques des récits de voyages en général. Mais, les destinations perdant de l'importance, le mouvement en soi reste indispensable et est à la base des expériences du personnage. Indépendamment d'où il se trouvait, René se montrait en marche, suivant un rythme qui semble parfois plus pressé que celui de Jean-Jacques, mais qui traduit également l'idée de la promenade rousseauiste – en intime accord avec les élans de l'être.

Conclusions

Chateaubriand, avec son *René*, a donc établi un dialogue intertextuel assez net avec la figure du promeneur rousseauiste. Le narrateur autodiégétique; le rythme discontinu du récit qui s'accorde aux "états d'âme" de ce narrateur; l'emploi des rêveries qui ajoute de la fluidité au texte et établit un rapport constant avec l'espace, marquant son importance; ce sont quelques unes des qualités stylistiques communes aux *Rêveries* et à *René*.

Ensuite, une série d'aspects thématiques viennent encore renforcer les parallèles entre les deux textes: la solitude des promeneurs; leur préférence pour les espaces de nature; leur errance continuelle; les facteurs de bonheur et malheur de chacun sont les plus significatifs.

Par tous ces biais, Chateaubriand réussit son propos de "peindre cette singulière position de l'âme" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.112) qui avait caractérisé l'auteur des *Rêveries*. Même lorsqu'il exagère les traits et défigure l'image de son précurseur, par des retouches trop pessimistes, l'essence du promeneur rousseauiste demeure tangible et s'enrichit par l'actualisation.

A la fin du texte, quand cette image de "promeneur solitaire" s'est déjà imposée, Chateaubriand prend soin de dévier l'attention vers le récit et de lui donner un dénouement déplorable pour que la "purgation des passions" puisse s'opérer. L'une des plaintes de René saurait exprimer avec justesse la conclusion voulue (du moins officiellement) par Chateaubriand dans son ouvrage: "Heureux ceux qui ont fini leur voyage sans avoir quitté le port, et qui n'ont point, comme moi, traîné d'inutiles jours sur la terre!" (CHATEAUBRIAND, 1969a, p.121). Si les conclusions ont vraiment de l'importance, à nous de croire à une telle déclaration, ou de s'en méfier.

From Rousseau to René: the basis of the romantic promeneur

ABSTRACT: *The aim of this article is to read René (1802) centered in the figure of the protagonist of the narrative to compare it with the solitaire promeneur personified by Jean-Jacques Rousseau in Rêveries du promeneur solitaire (1782). The goal is to examine how Chateaubriand established the dialogue with the text of his predecessor in a critical and sharing manner.*

KEYWORDS: *Pre-Romanticism French. Prose. Promeneur. Jean-Jacques Rousseau. François-René de Chateaubriand.*

RÉFÉRENCES

CHATEAUBRIAND, F.-R. de. René. In: _____. **Œuvres romanesques et voyages**. Tours: Gallimard, 1969a. p.111-146. (Pléiade, 209).

_____. Les Natchez. In: _____. **Œuvres romanesques et voyages**. Tours: Gallimard, 1969b. p.147-578. (Pléiade, 209).

CROGIEZ, M. **Solitude et méditation**: étude sur les *Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Champion, 1997. (Unichamp).

GENETTE, G. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982. (Poétique).

ROUSSEAU, J.-J. Les rêveries du promeneur solitaire. In: _____. **Œuvres complètes I**. Lonrai: Gallimard, 1959a. p.991-1099.

STAROBINSKI, J. **J.-J. Rousseau**: la transparence et l'obstacle. Saint-Amand: Galimard, 1971.

BIBLIOGRAPHIE CONSULTÉE

ROUSSEAU, J.-J. Les confessions. In: _____. **Œuvres complètes I**. Lonrai: Gallimard, 1959b. p.01-656.



BEL-AMI E O MITO DO ANDRÓGINO: O ENCONTRO COM O OUTRO

Kedrini Domingos dos SANTOS*

RESUMO: Este artigo tem por objetivo verificar a reatualização do mito do andrógino no romance *Bel-ami* (1885), do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893). O mito pode ser pensado em consonância com a busca pela perfeição, a qual se liga à unidade primordial. No romance, essa unidade afigura-se na busca pelo outro, ser que, embora tenha uma existência autônoma, constitui-se como a metade que falta para completar a existência do amado. Essas questões são tratadas no romance de modo peculiar, evidenciando o pessimismo de Maupassant, para quem é impossível a realização do amor ideal.

PALAVRAS-CHAVE: Maupassant. *Bel-Ami*. Andrógino. Outro.

O andrógino, símbolo da perfeição, traz em si, ao mesmo tempo, as formas masculina e feminina, ou seja, aquilo que é comum aos dois sexos. O termo¹ vem dos vocábulos gregos *anér*, *andrós*, que significa viril, macho, “aquele que fecunda”; e *guiné*, *guinaikós*, que corresponde a fêmea, mulher (LELLIS, 2008). Platão (1972, p.28), nas discussões em torno do amor, em *O banquete*, assim apresenta o Andrógino:

[...] é preciso primeiro aprenderdes a natureza humana e as suas vicissitudes. Com efeito, nossa natureza outrora não era a mesma que a de agora, mas diferente. Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois; [...] quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça

* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – keds_dom@yahoo.com.br

¹ Ver: Miguet (2005).

sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse [...].

Presunçoso, decide voltar-se contra os deuses e Zeus, diante de um perigo imediato, resolve dividir esse ser em dois:

Acho que descobri um jeito de existir a Humanidade, mas deixar de insubordinações: enfraquecê-la. Por ora – disse – vou cortar cada um deles em dois [...] Dito isso, fendeu os homens em dois [...] Ora, fendido o físico em dois, cada metade sentia saudade da outra e juntavam-se. (PLATÃO, 1972, p.28).

Depois de ter a natureza mutilada em duas, cada metade procurava a sua própria metade para se unir a ela. Ao encontrarem-se, envolviam-se e abraçavam-se, na tentativa de se fundirem. A partir de então, ser cindido passa a simbolizar a carência humana, na busca incessante pelo outro que o completa. Há a busca pela perfeição, pela reconstituição daquela totalidade primordial que seria possível apenas com a união das partes divididas, permitindo, assim, a unidade do ser e o retorno à completude. Todavia, no mito, esses seres acabavam morrendo:

[...] de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher [...] quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. (PLATÃO, 1972, p.29).

Para Platão, o elemento capaz de aproximar e ligar as duas partes perdidas na multidão de seres cindidos é o amor.

No romance *Bel-ami*, o mito do andrógino pode ser pensado em consonância com a busca pela perfeição, a qual se liga à unidade primordial. Essa unidade, no entanto, não se perfaz ali na união com um ser divino, não-humano (GRASSI, 1960), mas afigura-se na busca pelo outro, ser que, embora tenha uma existência autônoma, constitui-se como a metade que falta para completar e tornar perfeita a existência do amado. Entretanto, essas questões são tratadas no romance de modo peculiar, evidenciando o pessimismo de Maupassant, para quem é impossível a realização do amor ideal.

O encontro com o outro (ou outras)

Duroy, personagem principal do romance *Bel-Ami*, como o narrador diz, age motivado pelo desejo: ele quer “*toujours plus et mieux*” (MAUPASSANT,

2007, p.23)². Assim, cada vez que satisfazia um desejo, que conseguia atingir um objetivo, tornava-se, imediatamente, insatisfeito, desejando coisas maiores. Nessa perspectiva, suas conquistas femininas estavam intimamente ligadas à sua incessante busca por uma situação social e financeira ideais, arrivista que era. A mulher “perfeita” e “ideal”, para ele, sempre era aquela que não possuía e, desse modo, a inveja, assim como o desejo, colaboram com o movimento do personagem rumo à ascensão financeira e vemos, nesse movimento, um rodízio constante de mulheres em sua vida, na busca pela mulher ideal.

Quando tinha dinheiro suficiente apenas para uma refeição diária, à sua escolha, esse personagem “*volait, par-ci par-là, un peu d’amou*” (MAUPASSANT, 2007, p.23)³ das prostitutas das ruas de Paris. Já no começo da narrativa, Duroy deseja um encontro amoroso; ele não sabe como a mulher se lhe apresentaria, mas ele a esperava “*tous les jours, tous les soirs*” (MAUPASSANT, 2007, p.23)⁴. Graças ao inesperado encontro com Forestier, seu antigo companheiro de guerra, ele consegue acesso gratuito a uma taverna. Ali, uma prostituta encanta-se por ele a ponto de aceitar levá-lo a sua casa sem nada receber em troca.

A primeira mulher da sociedade, “*femme du monde*”, que Georges Duroy conquista é a senhora de Mareille. O narrador descreve os pensamentos de Duroy, ao se despedir dela com um beijo nos lábios: “*Il en tenait une, enfin, une femme mariée! une femme du monde! du vrai monde! du monde parisien! Comme ça avait été facile et inattendu!*” (MAUPASSANT, 2007, p.130)⁵.

Embora o narrador sugira a possibilidade de Clotilde de Mareille, casada com o senhor de Mareille, ter tido outros amantes, Duroy identifica-se com ela, personagem de ar boêmio. Nesse aspecto, eles se parecem e se completam:

Et ils se mirent à bavarder tout de suite, comme s'ils eussent été d'anciennes connaissances, sentant naître entre eux une familiarité instantanée, sentant s'établir un de ces courants de confiance, d'intimité et d'affection qui font amis, en cinq minutes, deux êtres de même caractère et de même race. (MAUPASSANT, 2007, p.116, grifo nosso)⁶.

² “sempre mais e melhor” (MAUPASSANT, 1981, p.8).

³ “roubava, aqui e ali, um pouco de amor” (MAUPASSANT, 1981, p.8).

⁴ “todos os dias, todas as noites.”

⁵ “Possuía uma – finalmente – uma mulher casada! Uma mulher da sociedade! Da verdadeira sociedade! Da sociedade parisiense! Como havia sido fácil e inesperado!” (MAUPASSANT, 1981, p.76).

⁶ “E começaram logo a conversar, como se fossem antigos conhecidos, sentindo nascer entre eles uma familiaridade instantânea, sentindo estabelecer-se uma dessas correntes de confiança, intimidade e afeição que tornam amigos, em cinco minutos, **dois seres do mesmo caráter e da mesma raça.**” (MAUPASSANT, 1981, p.66, grifo nosso).

Tal afinidade permitiu que ambos, Clotilde e Duroy, mantivessem uma relação amistosa até o final da narrativa. Isso ocorreu porque:

Leurs deux natures avaient des crochets pareils; ils étaient bien, l'un et l'autre, de la race aventureuse des vagabonds, de la vie de ces vagabonds mondains qui ressemblent fort, sans s'en douter, aux bohèmes des grandes routes. (MAUPASSANT, 2007, p.367)⁷.

Todavia, desejoso de introduzir-se na sociedade parisiense, Duroy conquistará outras mulheres com seu carisma e charme. A todas, ele trai sem escrúpulos, pois ele não está apaixonado por suas conquistas; o que faz é interpretar o papel de homem apaixonado, pois sabe que as mulheres são sensíveis a isso. Essa ideia pode ser confirmada a partir da seguinte citação: *“Il s’était imaginé jusque-là que pour aborder et conquérir une de ces créatures tant désirées, il fallait des soins infinis, des attentes interminables, un siège habile fait de galanteries, de paroles d’amour, de soupirs et de cadeaux.”* (MAUPASSANT, 2007, p.130)⁸. Expressões parecidas com: *“Comme je vous aime!”* (MAUPASSANT, 2007, p.131)⁹ são comuns na fala desse personagem, ao tentar uma nova conquista, mas essas palavras servem apenas como meio para alcançar um fim almejado, como um caçador atrás da sua presa.

Duroy pode ser visto, então, como um *“homme à femme”*, um Dom Juan que, para seduzir as mulheres, usa vários subterfúgios, faz promessas (as quais não pretende cumprir) e (falsas) declarações de amor, mas, a partir do momento em que ele atinge seu objetivo, aquela que foi objeto de investidas amorosas, idealizada em um primeiro momento, é rapidamente desvalorizada. A esposa do patrão, a senhora Walter, por exemplo, é vista como *“belle et jeune”*, *“si fraîche”*, *“il la jugea vraiment désirable”*; e pensava Duroy: *“[...] elle ne doit pas être mal encore. Comment se fait-il que je ne l’aie jamais remarquée.”* (MAUPASSANT, 2007, p.131)¹⁰; mas *“[...] la Patronne l’excitait par la difficulté de la conquête, et par cette nouveauté toujours désirée des hommes.”* (MAUPASSANT, 2007, p.336)¹¹. Entretanto, em menos de um mês ela se torna *“inoportuna”*: *“[...]*

⁷ “Suas naturezas tinham pontos semelhantes; eram bem, um e outro, da raça aventureosa dos vagabundos, dos vagabundos mundanos que se parecem muito, sem desconfiar disso, com os ciganos das estradas.” (MAUPASSANT, 1981, p.242).

⁸ “Imaginava que, para abordar e conquistar uma dessas criaturas tão desejadas, precisava de cuidados infinitos, esperas intermináveis, um cerco hábil, feito de galanterias, palavras de amor, suspiros e presentes.” (MAUPASSANT, 1981, p.76).

⁹ “Como a amo!” (MAUPASSANT, 1981, p.77).

¹⁰ “bela e jovem”, “tão fresca”, “julgou-a verdadeiramente desejável”; “‘Ela não está mal ainda’ pensou. ‘Como foi que eu nunca a notei?’” (MAUPASSANT, 1981, p.207 e p.240).

¹¹ “[...] a senhora Walter, porém excitava-o pela dificuldade da conquista e pela novidade sempre

se montrait tout autre qu'il ne l'avait rêvée, essayant de le séduire avec dès grâces puérides, des enfantillages d'amour ridicules à son âge." (MAUPASSANT, 2007, p.363)¹². Duroy tinha, então, vontade de chamá-la "ma vieille" e "[...] *dégoûté de l'amour [da senhora Walter], il en arrivait à une insurmontable répugnance; il ne pouvait plus la voir, ni l'entendre, ni penser à elle sans colère.*" (MAUPASSANT, 2007, p.365-366)¹³. Podemos entender, a partir dos exemplos dados, que, para Duroy, as mulheres são substituíveis. Esses exemplos, inclusive, corroboram a ideia da volubilidade do personagem.

Em Maupassant, especialmente em *Bel-Ami*, o amor, depois da união carnal, faz com que um dos amantes se torne diferente (DULĂU, 2004). Observa-se, nesse autor pessimista, que a realização do ideal, ou seja, a consumação do ideal na relação sexual e o contato frequente com o ser inicialmente idealizado, leva ao desinteresse de uma das partes. No caso da senhora Walter, mulher "honestá", recatada, esposa do dono do jornal em que trabalha Duroy, e de quem se diz nunca ter traído o marido, ela nutre por *Bel-Ami* um amor reprimido que, ao se concretizar, a torna cada vez mais dependente e ligada àquele que a despreza. Quando a senhora Walter tem contato com o ser idealizado, *Bel-Ami*, sendo posteriormente abandonada, depois de ter sido seduzida por ele com palavras doces e promessas de amor eterno, ela continua amando-o, apesar disso. Nesse caso, a única saída encontrada é a morte, e por isso ela se encerra em um luto simbólico, depois de ter sido abandonada pelo jovem, quando ela já não lhe interessava mais, a fim de demonstrar seu estado de alma:

Quand ils arrivèrent, la Patronne était seule dans le petit boudoir Louis XVI adopté pour ses réceptions intimes. Vêtue de noir, elle avait poudré ses cheveux, ce qui la rendait charmante. Elle avait l'air, de loin, d'une vieille, de près d'une jeune, et, quand on la regardait bien, d'un joli piège pour les yeux. – Vous êtes en deuil? demanda Madeleine. Elle répondit tristement: – Oui et non. Je n'ai perdu personne des miens. Mais je suis arrivée à l'âge où on fait le deuil de sa vie. Je le porte aujourd'hui, pour l'inaugurer. Désormais je le porterai dans mon coeur. (MAUPASSANT, 2007, p.434, grifo nosso)¹⁴.

desejada pelos homens." (MAUPASSANT, 1981, p.219, grifo nosso).

¹² "[...] se mostrava diferente do que ele sonhara, tentando seduzi-lo com graças pueris, criancices de amor, ridículas em sua idade." (MAUPASSANT, 1981, p.239).

¹³ "minha velha" e "desgostoso do amor [da senhora Walter] chegava a sentir por ela uma invencível repugnância: não podia mais vê-la, escutá-la ou pensar nela sem cólera." (MAUPASSANT, 1981, p.240-241).

¹⁴ "Quando chegaram, a senhora Walter estava só, no pequeno *boudoir* Luis XVI, escolhido para suas recepções íntimas. **Vestida de negro**, havia empoado os cabelos, o que a tornava encantadora. **Parecia de longe uma velha, de perto, uma jovem, e quando se olhava bem, uma bela atração para os olhos.** – Está de luto? Perguntou Madeleine. – Ela respondeu tristemente: – **Sim**

Duroy, entretanto, termina o caso que tem com a senhora Walter e demonstra, posteriormente, total indiferença a seu sofrimento. Na ocasião da separação ele, inclusive, lhe diz: “*Ma chère, l’amour n’est pas éternel. On se prend et on se quitte. Mais quand ça dure comme entre nous ça devient un boulet horrible.*” (MAUPASSANT, 2007, p.430)¹⁵.

Embora, no mito do andrógino, a perfeição pressuponha uma unidade feita dos dois gêneros, em Maupassant, a união entre homem e mulher acarreta um distanciamento entre as partes, o que evidenciará a imperfeição humana e sua insatisfação frente às conquistas da vida. Desse modo, mesmo havendo a união dos corpos e/ou união religiosa, o desejo de que “o homem e a mulher se tornem um só corpo” (BIBLIA, Gênesis, 2, 24) corresponderá apenas a um pálido e, por vezes, momentâneo ideal, deformado conforme os desejos e interesses do personagem Duroy, para quem a sua ligação com as mulheres é apenas um meio de leva-lo à situação financeira idealizada.

O mito sugere que os seres humanos, em sua incompletude, anseiam por encontrar o outro, a sua “cara metade”. Dessa situação, resultaria toda a angústia e a solidão do sujeito da desilusão amorosa e sexual. Apesar da angústia e da solidão advindas dos desencontros amorosos, idealizam-se, na busca pelo amado, as qualidades deste, exaltadas de tal modo que já não se está mais diante do ser “real”, imperfeito, mas está-se diante de uma ilusão, criada e alimentada pelo desejo de perfeição dos seres humanos.

Em *Bel-Ami*, as personagens femininas que atravessam o caminho de Georges Duroy, idealizando-o, embora tenham realizado seu desejo de se unir ao bem-amado, dão-se conta de suas tristes realidades, ao perceber como Duroy realmente é. Maupassant, atualizando o mito do andrógino, permite a reflexão sobre esse amor idealizado que, depois de ser consumado, deixa de existir, chegando às vias do estranhamento e desconfiança. Isso acontece, no romance de Maupassant, pela impossibilidade de entendimento entre os dois seres, a partir do momento em que passam a conviver lado a lado. Esse pessimismo do autor e descrença no amor deve-se, não apenas à influencia de Flaubert, para quem é impossível haver entendimento entre as pessoas, mas também a Schopenhauer.

e não. Não perdi nenhum dos meus. Mas cheguei à idade em que se usa o luto pela vida. Uso-o hoje, para inaugurar-lo. De agora em diante o usarei no coração.” (MAUPASSANT, 1981, p.280, grifo nosso).

¹⁵ “Minha querida, o amor não é eterno. A gente se liga, e se desprende [...] quando isso dura, como entre nós, torna-se uma cadeia terrível.” (MAUPASSANT, 1981, p.277).

Outro personagem feminino que se relaciona com Duroy é Madeleine que, aos olhos dele, parece, inicialmente, “*intelligente et charmante*”, “*fine*”, “*toujours jolie, fraîche, gentille*” (MAUPASSANT, 2007, p.237 e p.242)¹⁶. Houve, inclusive, um momento em que ter o amor de Madeleine seria, para ele, o ápice da felicidade, como podemos notar na seguinte citação, quando, ao contemplá-la, diante do cadáver de seu marido, Duroy pensa consigo mesmo: “*Voilà pourtant la seule bonne chose de la vie: l’amour! tenir dans ses bras une femme aimée! Là est la limite du bonheur humain.*” (MAUPASSANT, 2007, p.237)¹⁷. Encantado por tê-la desposado, Duroy não se sente à vontade para tocá-la, embora desejasse uma aproximação física. A imagem idealizada que faz de sua esposa o intimida:

Il tenait toujours sa main, se demandant avec inquiétude par quelle transition il arriverait aux caresses. Il n’eût point été troublé de même devant l’ignorance d’une jeune fille; mais l’intelligence alerte et rusée qu’il sentait en Madeleine rendait embarrassée son attitude. Il avait peur de lui sembler niais, trop timide ou trop brutal, trop lent ou trop prompt. Il serrait cette main par petites pressions, sans qu’elle répondit à son appel. Il dit: – Ça me semble très drôle que vous soyez ma femme. Elle parut surprise: – Pourquoi ça? – Je ne sais pas. Ça me semble drôle. J’ai envie de vous embrasser, et je m’étonne d’en avoir le droit. Elle lui tendit tranquillement sa joue, qu’il baisa comme il eût baisé celle d’une soeur. (MAUPASSANT, 2007, p.278, grifo nosso)¹⁸.

Ainda sobre o encontro com o outro, há, em *Bel-Ami*, uma cena que representaria a ansiedade por estar com o amado, e o desejo de não se separar mais dele. Trata-se da cena em que Duroy e Madelaine estão passeando de fiacre pelos *Champs-Élysées* e se deixam envolver por aquele ambiente carregado de amor:

Georges et Madeleine s’amusaient à regarder tous ces couples enlacés, passant dans ces voitures, la femme en robe claire et l’homme sombre. C’était un immense fleuve d’amants qui coulait vers le Bois sous le ciel étoilé et brûlant. On n’entendait aucun bruit que le sourd roulement des roues sur la terre. Ils passaient, passaient, les deux êtres de cha que fiacre, allongés sur les coussins, muets, serrés l’un contre l’autre, perdus dans l’hallucination du désir, frémillant dans

¹⁶ “inteligente e encantadora”, “fina”, “sempre bonita, fresca, gentil” (MAUPASSANT, 1981, p.157 e p.161).

¹⁷ “Eis aí, no entanto, a única coisa boa da vida: o amor! Ter em seus braços uma mulher amada! É o limite da felicidade humana.” (MAUPASSANT, 1981, p.157).

¹⁸ “Ele lhe segurava a mão, perguntando-se com inquietação por que meio chegaria às carícias. Não se teria perturbado diante da ignorância de uma mocinha; mas a **inteligência alerta e astuta** que sentia em Madeleine **tornava-o embaraçado. Tinha medo de parecer-lhe ingênuo, muito tímido ou muito bruto, muito lento ou muito pronto**. Apertava-lhe a mão com pequenas pressões, sem que ela lhe respondesse ao apelo. Disse: – Parece-me muito engraçado. Tenho vontade de abraçá-la e espanto-me de ter este direito. Ela lhe estendeu tranquilamente a face, que ele beijou como teria beijado a de uma irmã.” (MAUPASSANT, 1981, p.174, grifo nosso).

l'attente de l'étreinte prochaine. L'ombre chaude m'oblait pleine de baisers. Une sensation de tendresse flottante, d'amour bestial épandu, alourdissait l'air, le rendait plus étouffant. Tous ces gens accouplés, grisés de la même pensée, de la même ardeur faisaient courir une fièvre autour d'eux. Toutes ces voitures chargées d'amour, sur qui semblaient voltiger des caresses, jetaient sur leur passage une sorte de souffle sensuel, subtil et troublant. (MAUPASSANT, 2007, p.308)¹⁹.

No encontro com o ser amado percebe-se a mudança no comportamento dos personagens quando, acreditando momentaneamente em suas sensações, tornam-se mais próximos, mais afetuosos, gentis, carinhosos. Aqui, a impressão do outro, a partir do momento vivido, leva os personagens a agir conforme suas sensações. Assim, enlevados pela atmosfera do amor, tornam-se eles mais afetuosos, atentos aos pequenos gestos do outro, pois o desejo de estar juntos, abraçados, torna-se, ainda que momentaneamente, vital para suas existências. Mas, em *Bel-Ami*, esses momentos, quando existem, dissipam-se tão rapidamente como se compuseram. O que se percebe é a sobreposição de interesses pessoais aos sentimentos de amor, prevalecendo a ambição por bens materiais em detrimento do que realmente é importante na vida, como pensou o poeta Varenne.

Estado passageiro, os personagens Duroy e Madeline passam a se estranhar, pouco tempo depois, como dissemos anteriormente, quando recebem a notícia de que o conde de Vaudrec deixou sua fortuna para Madeleine. Com isso, logo após o casamento, Madeleine transforma-se em *“une petite parvenue assez adroite”*, e *“elle serait maintenant un boulet à son pied.”* (MAUPASSANT, 2007, p.425)²⁰.

Os andróginos apresentam ao mesmo tempo traços e princípios masculinos e femininos, o que ultrapassa as arbitrárias fronteiras sexuais culturalmente definidas, as quais indicam quais são as características – ou o papel social – masculinas e femininas. Assim, de acordo com Shields (apud

¹⁹ “Georges e Madeleine divertiam-se em olhar todos os casais abraçados, que passavam nos carros, a mulher de vestido claro e o homem de escuro. Era um imenso rio de amantes que corria no Bois sob o céu estrelado e ardente. Não se escutava outro barulho além do rolar surdo das rodas no chão. Eles passavam, passavam, os dois seres de cada fiacre estendidos sobre as almofadas, calados, apertados um contra o outro, perdidos na alucinação do desejo, estremeando na espera do próximo abraço. Uma sensação de ternura flutuante, de amor bestial esperso, tornava o ar pesado, mais sufocante. Toda essa gente abraçada, embriagada com o mesmo pensamento, com o mesmo ardor, fazia correr uma febre em torno deles. Todos os carros carregados de amor, sobre os quais pareciam flutuar carícias, lançavam em seu caminho uma espécie de sopro sensual, sutil e perturbador. Georges e Madeleine sentiram-se, eles mesmos, contagiados. Tomaram-se docemente as mãos, sem dizer uma palavra, um pouco oprimidos com o ar pesado e pela emoção que os invadia.” (MAUPASSANT, 1981, p.197).

²⁰ “uma aventureirazinha, bastante sagaz” e que “seria agora um joanete em seu pé” (MAUPASSANT, 1981, p.273).

POESCHL; MÚRIAS; RIBEIRO, 2003), surgem, no século XIX, teorias destinadas a justificar a posição social de homens e mulheres, a partir de disposições naturais. A ideia de inferioridade da mulher era explicada, então, pelo tamanho do cérebro. Nessa perspectiva, entendia-se, também, que as mulheres são dominadas pelos instintos e emoções, características entendidas como negativas, cujas manifestações no homem estariam inibidas, devido à sua “inteligência superior”. A partir dessa justificativa da superioridade masculina, os homens ocupavam posição de poder e prestígio na sociedade. Desse modo, as diferenças de aptidões, temperamento e inteligência, decorrentes desse raciocínio, sugerem que “[...] as energias da fêmea são orientadas para a preparação da gravidez e da lactação, o que reduz a energia disponível para o desenvolvimento de outras qualidades.” (SHIELDS apud POESCHL; MÚRIAS; RIBEIRO, 2003, p.214). Disso resulta o papel definido dos gêneros na sociedade, no qual cabe às mulheres ficar em casa, cuidando dos filhos e do marido, enquanto este trabalha fora, ocupando cargos que permitem o desenvolvimento de suas habilidades intelectuais. Para Stuart Mill (apud POESCHL; MÚRIAS; RIBEIRO, 2003, p.214), a aparente inferioridade feminina é apenas um pretexto para manter a mulher numa atitude de passividade e dependência relativamente ao homem, tendo em vista que as relações entre homem e mulher são sócio e historicamente construídas. Com o passar do tempo, as mulheres vão aos poucos tomando consciência da contradição concernente aos princípios de igualdade entre os seres humanos, defendidos pela democracia, o que culminará no feminismo e na reivindicação de direitos para esse grupo.

A partir da breve reflexão sobre as características comumente atribuídas ao homem e à mulher, naquele contexto, acreditamos que Duroy e Madeleine podem ser pensados, em certa medida, a partir dessas questões, pois ambos trazem características tanto femininas quanto masculinas, embora pareça imperar o princípio masculino em Madeleine e o feminino em Duroy. Há, assim, uma inversão, ou subversão, do papel determinado de cada um.

Madeleine pode ser pensada como uma mulher que está perto da emancipação. Ela é uma figura feminina forte, independente e inteligente. Seu comportamento se assemelha àquele definido como sendo o de um homem. Suas preocupações habituais não correspondem a cuidar da casa, tampouco pensa ela em ter filhos. Quando Duroy a pede em casamento, imediatamente após a morte de seu marido Forestier, ela deixa claro sua concepção de casamento, colocando suas condições:

Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association. J'entends être libre, tout à fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je n'engagerais, bien-entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée, et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise. Mes idées, je le sais, ne sont pas celles de tout le monde, mais je n'en changerai point. (MAUPASSANT, 2007, p.243)²¹.

O que ela faz é reivindicar total autonomia. Sua associação com Forestier, pautada nessas regras, mostrou-se bastante eficaz, permitindo a ele fazer carreira como jornalista, enquanto ela exercia seus talentos jornalísticos sob o nome do marido. Ela mostra-se uma mulher decidida, com uma vontade implacável e fria.

Diferentemente de mulheres como a senhora Walter, Madeleine não se apresenta como mulher carente, desejosa de carinho e palavras bonitas. Na viagem de trem a Rouen, imediatamente após seu casamento, Duroy tenta abraçar e beijar sua esposa, mas ela, em sua objetividade e atitude práticas diante das situações (características que se quer do homem), o repele:

Duroy s'étant penché pendant qu'elle regardait par la portière ouverte posa un long baiser, un baiser d'amant dans les cheveux de son cou. Elle demeura quelques moments immobile; puis, relevant la tête: – Vous me chatouillez, finissez. Mais il ne s'en allait point, promenant doucement, en une caresse énervante et prolongée, sa moustache frisée sur la chair blanche. Elle se secoua: – Finissez donc. Il avait saisi la tête de sa main droite glissée derrière elle, et il la tournait vers lui. Puis il se jeta sur sa bouche comme un épervier sur une proie. Elle se débattait, le repoussait, tâchait de se dégager. Elle y parvint enfin, et répéta: – Mais finissez donc. Il ne l'écoutait plus, l'étreignant, la baisant d'une lèvre avide et frémissante, essayant de la renverser sur les coussins du wagon. Elle se dégagea d'un grand effort, et, se levant avec vivacité: – Oh! voyons, Georges, finissez. Nous ne sommes pourtant plus des enfants, nous pouvons bien attendre Rouen. (MAUPASSANT, 2007, p.279)²².

²¹ “O casamento para mim não é uma cadeia, mas uma associação. Desejo ser sempre livre, inteiramente livre nos meus atos, passos e saídas. Não poderei tolerar nem controle, nem ciúmes, nem discussão sobre minha conduta. Eu me empenharei, bem entendido, em nunca comprometer o nome do homem com quem casar, a não torná-lo odioso ou ridículo. Mas é preciso também que este homem se comprometa a ver em mim uma igual, uma aliada, e não uma inferior nem uma esposa obediente e submissa. Minhas idéias, eu sei, não são as de todo o mundo, mas não as mudarei de modo algum.” (MAUPASSANT, 1981, p.162).

²² “Duroy, inclinando-se enquanto ela olhava pela janela aberta, deu-lhe um longo beijo de amante nos cabelos junto à nuca. Ela ficou alguns minutos imóvel; depois, levantando a cabeça: – Você me faz cócegas, pare com isso. Mas ele não parou, e ficou passeando docemente, em uma carícia enervante e prolongada, seu bigode frisado sobre a carne branca. Ela estremeceu: Então, pare. Duroy segurou-lhe a cabeça, com a mão direita posta atrás, e virou-a para ele. Depois, lançou-se sobre sua boca como um gavião sobre a presa. Ela se debatia, empurrava-o, esforçava-se por libertar-se. Conseguiu, por fim, e repetiu: – Mas então, acabe com isso. Ele não a escutava mais, abraçava-a, beijando-a com lábio ávido e fremente, esforçando-se por deitá-la sobre as almofadas do vagão. Ela se libertou com grande esforço, e levantando-se com vivacidade: – Oh! Vejamos, Georges, pare. Não somos mais

Depois disso, ele se coloca em um canto silenciosamente. Ela, então, fala “[...] *avec précision, de ce qu'ils feraient à leur retour.*” (MAUPASSANT, 2007, p.280)²³. Foi ela quem, antes do casamento, “[...] *avait réglé, avec une sûreté d'homme d'affaires, tous les détails financiers du ménage[...]*” (MAUPASSANT, 2007, p.280)²⁴:

Ils s'étaient associés sous le régime de la séparation de biens, et tous les cas étaient prévus qui pouvaient survenir: mort, divorce, naissance d'un ou de plusieurs enfants. Le jeune homme apportait quatre mille francs, disait-il [...] La jeune femme apportait quarante mille francs que lui avait laissés Forestier, disait-elle. (MAUPASSANT, 2007, p.279)²⁵.

Outra característica de Madeleine, cuja competência é atribuída ao homem, é o papel de professor:

Il affectait de tenir ses mains sur ses genoux, comme les petits garçons bien sages.

– *Vous avez l'air niais, comme ça, dit-elle.*

Il répliqua: – C'est mon rôle, auquel vous m'avez d'ailleurs rappelé tout à l'heure, et je n'en sortirai plus.

Elle demanda: – Pourquoi?

– *Parce que c'est vous qui prenez la direction de la maison, et même celle de ma personne. Cela vous regarde, en effet, comme veuve!*

Elle fut étonnée: – Que voulez-vous dire au juste?

– *Que vous avez une expérience qui doit dissiper mon ignorance, et une pratique du mariage qui doit dégourdir mon innocence de célibataire, voilà, na! [...] Je ne connais pas les femmes, moi-na, – et vous connaissez les hommes, vous, puisque vous êtes veuve, – na, – c'est vous qui allez faire mon éducation...* (MAUPASSANT, 2007, p.281)²⁶.

crianças, podemos muito bem esperar até Rouen.” (MAUPASSANT, 1981, p.174-175).

²³ “falar com precisão do que fariam ao voltar”. (MAUPASSANT, 1981, p.175).

²⁴ “[...] com uma segurança de homem de negócios, tomou todos os detalhes financeiros do governo doméstico.” (MAUPASSANT, 1981, p.175).

²⁵ “Tinham-se casado sob o regime de separação de bens, e todos os casos que poderiam acontecer estavam previstos: morte, divórcio, nascimento de uma ou mais crianças. O marido trazia quatro mil francos [...] A moça trazia quarenta mil francos que lhe havia deixado Forestier, dizia ela.” (MAUPASSANT, 1981, p.175).

²⁶ “Ele [Duroy] se esforçava por manter as mãos sobre os joelhos, como os rapazinhos bem-comportados. – Você, assim, tem o ar inocente – disse ela. George replicou: – É o meu papel, do qual você me lembrou ainda há pouco, e dele não sairei. Ela indagou: – Por quê? – Porque foi você que tomou direção da casa, e mesmo a de minha pessoa. Isto lhe compete, com efeito, como viúva! Ela ficou espantada: – Que você quer dizer ao certo? – Que você tem uma experiência que deve dissipar minha ignorância e uma prática do casamento que deve tornar sagaz minha inocência de celibatário, eis tudo! [...] Não conheço as mulheres, e você conhece os homens, pois é viúva. É você quem vai fazer minha educação[...].” (MAUPASSANT, 1981, p.176).

Em geral, eram as mulheres que ficavam tímidas diante dos maridos, esperando inocentemente a consumação do casamento na noite de núpcias. Mas, o que se verifica no romance é totalmente o oposto. Além disso, Duroy diz não conhecer as mulheres e que Madeleine deve fazer sua educação, quando o que se esperava na sociedade da época, é que o homem fosse professor.

Assumindo novamente uma postura vista como masculina, é ela quem chama Duroy para trabalhar e compor artigos, e não ele, enquanto jornalista:

–Tu ne sais pas, nous avons à travailler, ce soir, avant de nous coucher. Je n'ai pas eu le temps de te parler de ça avant dîner, parce que Vaudrec est arrivé tout de suite. On m'a apporté des nouvelles graves, tantôt, des nouvelles du Maroc. C'est Laroche – Mathieu, le député, le futur ministre, qui me les a données. Il faut que nous fassions un grand article, un article à sensation. J'ai des faits et des chiffres. Nous allons nous mettre à la besogne immédiatement. (MAUPASSANT, 2007, p.299)²⁷.

E acende um cigarro para expor suas ideias:

*Madeleine s'appuya à la cheminée, et ayant allumé une cigarette, elle raconta ses nouvelles, puis exposa ses idées, et le plan de l'article qu'elle rêvait [...] Quand leur article fut terminé, Georges le relut tout haut, en le déclamant. Ils le jugèrent admirable d'un commun accord et ils se souriaient, **enchantés et surpris, comme s'ils venaient de se révéler l'un à l'autre. Ils se regardaient au fond des yeux, émus d'admiration et d'attendrissement; et ils s'embrassèrent avec élan, avec une ardeur d'amour communiquée de leurs esprits à leurs corps.*** (MAUPASSANT, 2007, p.301, grifo nosso)²⁸.

Nesse momento, houve entre eles um entendimento que caberia apenas aos amantes com forte ligação espiritual, como se sua “outra metade” tivesse acabado de se revelar. Eles se olham e se abraçam com ardor. Em momentos como esse Duroy se identifica com Madeleine, como também se identificou em outro momento com a senhora de Mareille:

*Il sentait bien qu'il lui plaisait, qu'elle avait pour lui plus que de la sympathie, une de ces affections **qui naissent entre deux natures semblables et qui tiennent autant d'une***

²⁷ “- Tu não sabes, temos de trabalhar esta noite, antes de deitar. Deram-me graves notícias, há pouco, notícias do Marrocos [...] É preciso que façamos um grande artigo, um artigo de sensação. Tenho os fatos e os números. Começaremos a trabalhar imediatamente.” (MAUPASSANT, 1981, p.190, grifo nosso).

²⁸ “Madelaine, acendendo um cigarro, contou as novidades, depois expôs suas idéias e o plano do artigo que desejava [...] Quando terminou o artigo, Georges releu-o alto, declamando. De comum acordo, ambos julgaram-no admirável e sorriram, **encantados e surpreendidos, como se acabassem de ser revelados um ao outro. Olharam-se no fundo dos olhos, emocionados de admiração e de enternecimento, e abraçaram-se impulsivamente, com um ardor de amor comunicado aos corpos pelos espíritos.**” (MAUPASSANT, 1981, p.191, grifo nosso).

séduction réciproque que d'une sorte de complicité muette. (MAUPASSANT, 2007, p.238, grifo nosso)²⁹.

É preciso ressaltar, ainda, que se trata da união entre uma mulher feminina que traz características consideradas masculinas, enquanto Duroy assume um papel periférico de subordinação. Madeleine é eficiente, habilidosa e, igual a um homem do século XIX, mantém relações com personalidades públicas como senadores, deputados e generais:

Du Roy devenait célèbre dans les groupes politiques. Il sentait grandir son influence à la pression des poignées de main et à l'allure des coups de chapeau. Sa femme d'ailleurs l'emplissait de stupeur et d'admiration par l'ingéniosité de son esprit, l'habileté de ses informations et le nombre de ses connaissances. A tout moment, il trouvait dans son salon, en rentrant chez lui, un sénateur, un député, un magistrat, un général, qui traitaient Madeleine en vieille amie, avec une familiarité sérieuse. Où avait-elle connu tous ces gens? Dans le monde, disait – elle. Mais sérieuse. Mais comment avait-elle su capter leur confiance et leur affection? Il ne le comprenait pas. (MAUPASSANT, 2007, p.302)³⁰.

O próprio Duroy reconhece que ela daria “*une rude diplomate*” (MAUPASSANT, 2007, p.302)³¹. Justamente por preocupar-se com questões políticas, econômicas, etc., ela não tinha muito tempo para cuidar dos afazeres domésticos, propriamente ditos:

Elle rentrait souvent en retard aux heures des repas, essoufflée, rouge, frémissante, et, avant même d'avoir ôté son voile, elle disait:- J'en ai du nanan, aujourd'hui. Figure-toi que le ministre de la justice vient de nommer deux magistrats qui ont fait partie des commissions mixtes. Nous allons lui flanquer un abattage dont il se souviendra. (MAUPASSANT, 2007, p.302)³².

²⁹ “Sentia que lhe agradava, que tinha ela por ele mais do que simpatia, uma destas afeições **que nascem entre duas naturezas semelhantes e que têm igualmente uma sedução recíproca e uma espécie de complicitade muda. Ela o sabia inteligente, resoluto, tenaz; podia ter confiança nele.**” (MAUPASSANT, 1981, p.157, grifo nosso).

³⁰ Du Roy tornou-se célebre nos grupos políticos. Sentia aumentar sua influência pela pressão dos apertos de mão e pela maneira de lhe tirarem o chapéu. Sua mulher, além disso, o enchia de estupor e admiração, pelo engenho de espírito, a habilidade em conseguir informações e o número de seus conhecimentos. A todo o momento, achava em seu salão, ao voltar para casa, um senador, um deputado, um magistrado, um general, que tratava Madelaine como velha amiga, com uma familiaridade séria. Onde tinha ela conhecido toda essa gente? – Na sociedade... – dizia ela. – Mas como havia sabido captar-lhes a confiança e a afeição? Ele não compreendia. (MAUPASSANT, 1981, p.192).

³¹ “uma ótima diplomata” (MAUPASSANT, 1981, p.192).

³² “Ela entrava freqüentemente atrasada nas horas das refeições, esbaforida, vermelha, trêmula, e antes mesmo de tirar o véu, dizia: – Tenho um bom prato hoje. Imagina tu que o ministro da Justiça acaba de nomear dois magistrados que fizeram parte das comissões mistas. Vamos dar-lhe uma descompostura de que ele se recordará por muito tempo.” (MAUPASSANT, 1981, p.192)

E dispensava as festas por sessões na Câmara dos Deputados: “*Le jeudi venu, il dit à Madeleine: – Tu ne viens pas à cet assaut chez Rival? – Oh ! non. Cela ne m’amuse guère, moi; j’irai à la Chambre des députés.*” (MAUPASSANT, 2007, p.420)³³. Tendo em vista que suas atividades são, em geral, masculinas, Clotilde de Marelle diz que Madeleine é um homem no corpo de uma mulher.

Todavia, o papel social predeterminado de cada um é requisitado quando Madeleine é indicada como herdeira de Vaudrec, situação que deixa Duroy indignado: “[...] *il pouvait me laisser quelque chose, à moi... à moi, ton mari... à moi, son ami... entends-tu... mais pas à toi... à toi, son amie... à toi, ma femme... La distinction est capitale, essentielle, au point de vue des convenances... et de l’opinion publique.*” (MAUPASSANT, 2007, p.387)³⁴.

A partir do que foi exposto, é possível pensar Madeleine como sendo o duplo de Duroy, na medida em que ambos trazem características como a frieza nas ações e a insensibilidade; são ambos egocentrados e veem no outro apenas um meio para atingir um fim. Apesar disso, cada um deles traz, como tentamos mostrar, características individuais. Madeleine é protetora, atraente e inteligente (característica que se espera de um homem), escreve artigos para o marido, é ela que manda e decide na relação, enquanto Duroy é sedutor e encantador (característica de mulher). No começo do casamento de Madeleine e Duroy, tem-se a impressão de que as metades finalmente se encontraram, pois, aparentemente, eles se completam, sendo um a parte que faltava ao outro. Mas essa ideia é desconstruída com a convivência diária, levando-os, inclusive, a um total estranhamento.

Sobre os homens que se apresentam como Duroy, Maupassant escreve um texto chamado “*L’homme-fille*”, no qual faz uma crítica a seus contemporâneos. Os *hommes-filles*, segundo Maupassant, são seres inconstantes, temperamentais, caprichosos, “inocentemente falsos”, nas convicções e vontades, características atribuídas, em geral, às mulheres:

Mais le plus irritant des hommes-filles, est assurément le Parisien et le boulevardier, dont les apparences d’intelligence sont plus marquées et qui assemble en lui, exagérées par son tempérament d’homme, toutes les séductions et tous les défauts des charmantes drôlesses. (MAUPASSANT, 1883)³⁵.

³³ “Chegado quinta-feira ele disse a Madeleine: – não vens ao torneio em casa de Rival? – Oh! Não. Isto não me diverte nada; irei à Câmara dos Deputados. (MAUPASSANT, 1981, p.207).

³⁴ “[...] ele podia deixar-me qualquer coisa, a mim... a mim, teu marido... a mim, seu amigo... ouves?... mas não a ti...a ti, sua amiga... a ti, minha mulher. A distinção é capital, essencial do ponto de vista das conveniências... e da opinião pública.” (MAUPASSANT, 1981, p. 258)

³⁵ “Mas o mais irritante dos *hommes-filles* é definitivamente o parisiense e o *boulevardier*, cujas aparências de inteligência são mais marcadas e que reúne nele, exageradas por seu temperamento de homem,

Eles são aqueles que governam com palavras doces e promessas enganadoras, que sabem apertar as mãos de modo a prender os corações. Dizem “*mon cher ami*” de uma maneira delicada às pessoas que eles pouco conhecem, mudam de opinião sem pestanejar e se exaltam por toda ideia nova, embora não se lembrem do que disseram no passado. Para Maupassant, todo bom jornalista deve ser um pouco *fille*, flexível em seguir as nuances da opinião corrente: cético, crédulo, mentiroso, correto, brincalhão, entusiasta e irônico; mas, embora demonstre estar convencido, não deve acreditar em nada.

Duroy pode ser visto como *homme-fille* na medida em que convence as mulheres com palavras de amor, gentis e sedutoras. É preciso dizer que ele conquista a todos, homens e mulheres, e, sendo charmoso e cativante, consegue tudo o que quer apenas com um sorriso. As relações dos *hommes-filles* são incertas, em um momento eles são amáveis, no outro olham com desprezo e isso ocorre, segundo Maupassant (1883), porque eles têm “[...] *une nature de filles, un charme de filles, un tempérament de filles; et que tous leurs sentiments ressemblent à l’amour des filles.*”³⁶ Essas características aparecem no comportamento do personagem Duroy, principalmente nas circunstâncias em que ele depende do outro.

No papel do homem e da mulher, determinado socialmente, Duroy ocupa uma posição invertida: trata-se de um homem que traz características femininas³⁷. Não é ele quem paga as contas ou que comanda; ele aceita que a senhora de Mareille pague o aluguel do quarto onde eles se encontram e aceita, também, as moedas de ouro deliberadamente esquecidas pela senhora de Mareille em seu bolso. Ele aceita, então, ser mantido materialmente por Clotilde de Mareille e intelectualmente por Madeleine.

Assim, Duroy, *arriviste* e ambicioso, experimenta o amor carnal com muitas mulheres, usando-as, de modo geral, como trampolim para atingir seus objetivos. Sem essas mulheres esse personagem jamais teria alcançado a situação financeira e social idealizada. Por isso, há, também, por parte dele, uma identificação com uma cortesã que viu passar de carruagem pela rua e essa aproximação por se dar, justamente, no fato de ele aceitar o dinheiro das mulheres, seja os favores de Clotilde, seja a herança de Madeleine ou o dinheiro do investimento que a senhora Walter ganhou para ele:

todas as seduções e todos os defeitos das encantadoras mulheres sem-vergonha.” (MAUPASSANT, 1883, tradução nossa).

³⁶ “[...] uma natureza de mulher, um charme de mulher, um temperamento de mulher; e todos os seus sentimentos parecem com o amor das mulheres.” (MAUPASSANT, 1883, tradução nossa).

³⁷ Confira Monneyron (1996).

Il sentait peut-être vaguement qu'il y avait quelque chose de commun entre eux, un lien de nature, qu'ils étaient de même race, de même âme, et que son succès aurait des procédés audacieux de même ordre. (MAUPASSANT, 2007, p.191)³⁸.

Assim, mesmo estando casado com Madeleine, a jovem milionária Suzanne torna-se o objeto de desejo de Duroy, na medida em que ela corresponde ao ideal de perfeição buscado por ele. Mas não se trata de amor, ao contrário, ela seria a mulher que coroaria sua conquista do mundo, quando finalmente se torna barão.

Sobre o amor ideal, Maupassant “[...] *sait que sur la terre l'amour idéal ne peut point résister, soit que, dans son inconscient, persiste l'idée que seulement aux cieux l'homme retrouve sa perfection ancestrale, donc celle de l'androgyné.*” (DULĂU, 2004, p.2). O desejo de se unir ao outro é um motivo recorrente na obra de Maupassant, particularmente em *Bel-ami*, mas, apesar das intenções, a perfeição da união é irrealizável nesse autor.

Para Eliade (1999, p.36):

A androginia é uma forma arcaica e universal de exprimir a totalidade, a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*. Mais do que uma situação de plenitude e de poder sexual, a androginia simboliza a perfeição de um estado primordial, não condicionado [...] Entenda-se que a androginia se toma uma forma geral de exprimir a autonomia, a força, a totalidade; dizer de uma divindade que é andrógina é o equivalente de dizer que se trata do ser absoluto, da realidade última.

Em *Bel-Ami*, nenhuma das personagens – Duroy, Madeleine, Clotilde de Mareille, Senhora Walter e Suzanne Walter – quando consideradas individualmente, corresponde à perfeição da “realidade última” apresentada por Eliade. Isso acontece porque eles não são “símbolos de união”³⁹, mas, ao contrário, representam partes imperfeitas, resultado da cisão androgênica, a qual poderá atingir a plenitude ideal apenas com uma nova fusão. Entretanto, diante do pessimismo de Maupassant, a união não se dá no âmbito terreno, com a união entre os corpos, mas, pelo contrário, a união carnal entre os personagens leva a um inevitável distanciamento entre os pares e, por conseguinte, ao afastamento da perfeição e unidade primevas. Nesse sentido, essas personagens seriam a imagem

³⁸ “Sentia talvez cegamente que havia qualquer coisa de comum entre eles, um elo de natureza, que eram da mesma raça, da mesma alma, e que seu sucesso significava processos audaciosos da mesma ordem.” (MAUPASSANT, 1981, p.122).

³⁹ Para Gilbert Durand (2002), o andrógino é símbolo de unidade: “O andrógino, microcosmos de um ciclo onde as fases se equilibram sem que uma seja desvalorizada em relação à outra, não é, no fundo, senão um ‘símbolo de união’. É a diáde por excelência, que põe igualmente em relevo as duas fases, os dois tempos do ciclo.”

da imperfeição, ou seja, arquétipos invertidos, e ilustrariam a incompatibilidade dos contrários, ao invés de representar, ao se unir, a *coincidentia oppositorum*.

Bel-Ami and the myth of androgynous: the encounter with the other

ABSTRACT: *This article aims to verify the actualization of the myth of the androgyne in the novel Bel-Ami (1885), of the French writer Guy de Maupassant (1850-1893). The myth can be thought consistent with the pursuit of perfection, which binds to the primordial unity. In the novel, this unit appears in the search for the other, is that although an autonomous existence, established itself as the half remaining to complete a lifetime lover. These issues are addressed in the novel so peculiar, showing pessimism of Maupassant, for whom it is impossible to achieve the ideal love.*

KEYWORDS: *Maupassant. Bel-Ami. Androgynous. Another.*

REFERÊNCIAS

DULĂU, A. V. Maupassant et l'androgyne. **Annales universitatis apulensis:** series philologica, Cluj-Napoca, v.5, p.53-60, 2004. Disponível em: <www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/08.doc>. Acesso em: 25 maio 2011.

DURANT, G. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, M. **Mefistófeles e o andrógino:** comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BÍBLIA. Gênesis. In: BÍBLIA. **Bíblia sagrada.** Tradução da CNBB. São Paulo: Ed. Loyola, 2001. p.14-72.

GRASSI, E. **Arte e mito.** Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 1960. (Vida e cultura).

LELLIS, M. A. B. de. **O estranho para si mesmo:** os desdobramentos do eu n'O *Duplo*, de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. 2008. 153f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

MAUPASSANT, G. de. **Bel-ami.** Paris: Gallimard, 2007.

Kedrini Domingos dos Santos

_____. **Bel-ami**. Tradução de Clóvis Ramalhete. São Paulo: Abril, 1981.

_____. L'homme-fille. **Gil Blas**, Paris, 13 jun. 1883. Disponível em: <<http://athena.unige.ch/athena/selva/maupassant/textes/homme.html>>. Acesso em: 25 maio 2012.

MIGUET, M. Andróginos. In: BRUNEL, P. (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p.115-116.

MONNEYRON, F. **L'androgyné décadent**: mythe, figure, fantasme. Grenoble: Ellug, 1996.

PLATÃO. O Banquete. In: _____. **Diálogos**. Tradução de José Cavalcanti de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972. p.28-63. (Os Pensadores).

POESCHL, G.; MÚRIAS, C.; RIBEIRO, R. As diferenças entre os sexos: Mito ou realidade? **Análise Psicológica**, Lisboa, v.2, p.213-228, 2003.

BIBLIGRAFIA CONSULTADA

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DURANT, G. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Ed. 70, 1964.

SINGER, J. **Androginia**: rumo a uma nova teoria da sexualidade. Tradução da Editora Cultrix. São Paulo: Cultrix, 1990.



A CRIAÇÃO VERBAL INOVADORA E ORIGINAL DE JULES LAFORGUE

Andressa Cristina de OLIVEIRA*

RESUMO: Este artigo propõe-se mostrar aspectos da estética de Jules Laforgue, poeta simbolista francês, que fez uso de criações verbais tais como neologismos, arcaísmos, estrangeirismos que demonstram como foi inovador e moderno em seu tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo francês. Laforgue. Criação verbal.

A célebre frase de Mallarmé (apud BALAKIAN, 1985, p.67) “não é com ideias que se fazem versos, mas com palavras” é aplicável à técnica poética de Jules Laforgue. Por meio de seu espírito criador, revela-se um verdadeiro *bricoleur* em matéria lexical. O poeta soube muito bem tirar proveito de suas frequentações artísticas, literárias e, sobretudo, de suas vastas leituras para enriquecer o vocabulário e para despertar seu gênio poético. Ainda, Laforgue sofreu a influência das teorias dos filósofos alemães, sobretudo as de Hartmann, acreditando que a criação estética é obra do Inconsciente. Ora, pode-se constatar que aquele que compõe sob a inspiração direta do Inconsciente, despreza comumente as regras da gramática e o uso do dicionário. Contudo, suas inovações poéticas parecem mais negligência que desprezo às normas, pois, em matéria de linguagem, Laforgue é um trabalhador muito consciencioso, até mesmo minucioso; seu desleixo, que visa criar a ilusão de espontaneidade, é o resultado de uma reflexão amadurecida.

O poeta consegue, mais de uma vez, desviar o leitor com seu culto ao insólito, que consiste em ora ignorar as regras convencionais da retórica, ora, ao contrário, a não aplicá-las muito bem. A “desautomatização” é elaborada em diversos níveis e constitui seu método mais frequente. Essas aspirações não significam que tenha

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – andressac@fclar.unesp.br

usado somente “fatos de estilo”, no sentido habitual da expressão, pois também utiliza a linguagem banal e enfadonha e os lugares comuns para prevenir o risco de automatismo lexical, fônico ou semântico.

Apesar de os escritores dos anos 1880 terem gozado de liberdade de linguagem quase completa, tratava-se, somente, de uma liberdade relativa, pois permaneceram mais ou menos ligados às convenções. O uso que Laforgue fez das criações verbais está além de uma proposta retórica nova, de concessões ao gosto então em voga, do dandismo literário, dos fenômenos da moda, pois ele é muito menos sistemático, muito mais pessoal e inaugura um dos aspectos fundamentais da linguagem moderna. Vale lembrar, também, que o século XIX, rico em invenções técnicas que acompanham a industrialização e a expansão comercial, é uma época de grande inserção de neologismos na língua.

De acordo com Aquien (2000, p.83-84),

Au moment où paraissent Les Complaintes de Jules Laforgue, en 1885, la plupart des critiques, à part quelques articles favorables, lui reprochent l'obscurité de son langage [...]. Phénomènes de mode, arrêts à la lecture, certes, mais l'usage que fait Laforgue des néologismes est plus que cela: c'est un usage beaucoup moins systématique, beaucoup plus personnel [...] Au moment où Laforgue entre en littérature, le milieu qui l'accueille voue à la langue un culte qui s'adresse tout particulièrement au vocabulaire, comme en témoignera, de manière légèrement parodique, la parution, en 1888, du Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs symbolistes et décadents, écrit par Paul Adam sous le pseudonyme de Jacques Plowert et publié par le même Léon Vanier qui avait édité Les Complaintes trois ans auparavant. Toutes les activités de ces cercles littéraires et artistiques sont liées à un goût de la liberté et du renouvellement de la langue.

De 1850 ao fim do século, a língua literária anexou muitos vocábulos provenientes de vários meios. Naquela época, a moda consistia na consulta aos dicionários: o *Littré* foi publicado em 1873, e em 1877, Darmesteter publicou *De la création actuelle des mots nouveaux dans la langue française*. Os irmãos Goncourt lançam a moda das palavras “inatas”. Paul Bourget escreve em uma “língua inventada” (SAKARI, 1974). Aquien lembra, ainda, que entre os simbolistas o gosto pela criação verbal se liga ao esoterismo de forjar, pela sintaxe, pelo vocabulário – arcaísmos ou neologismos- uma língua poética que difere da linguagem corrente. Mas, observa que, se Laforgue frequentou esses grupos literários, a partir de 1881, manteve-se à distância, na Alemanha, e mesmo se mantinha correspondência com os amigos, situou-se em limites que lhe são próprios e garantem sua originalidade.

Ao agir como neologista, o poeta pode criar vocábulos inéditos, de vida efêmera; mas também tem à disposição todas as camadas linguísticas do passado. Assim, pode lançar mão de arcaísmos, de empréstimos nas línguas estrangeiras, pois pertencem aos contrastes criadores de efeito que entram em uma síntese muito pesquisada, na qual se cotejam as formações neológicas, a sintaxe moderna e a terminologia técnica, a expressão da gíria ou a palavra rara e requintada. Com efeito, paradoxalmente, o neologismo ou palavra rara pode, em alguns casos, dar ao leitor uma impressão de obsolescência, fazendo com que o arcaísmo pareça neologismo. A surpresa e o destaque são os efeitos dos dois. O arcaísmo é um sucedâneo do neologismo. Também parece mais cômodo retomar palavras antigas do que criar palavras novas. Eis, dessa forma, um caso particular de sinonímia.

Também é interessante notar, como o faz Sakari (1974, p.226), que:

Chez Laforgue, ce ne sont pas les 'fossiles' ou archaïsmes résiduels qui attirent notre attention. Leur vieillissement n'est pas perçu que par les érudits. En revanche, les archaïsmes d'un poète ont une fonction connotative dans leur contexte; il lui servent d'écriture artiste.

Isso explica os múltiplos arcaísmos dos decadentes do século XIX, os quais vão ao encontro, de certa forma, dos Renascentistas, que preconizavam o empréstimo de palavras ao velho fundo nacional, em vista da *Défense et Illustration de la Langue Française*. Ao mesmo tempo, o arcaísmo aparecia como sinal de cultura livresca. E nesse sentido, é preciso salientar que esse elemento obsoleto foi usado com frequência para produzir efeito de ruptura, de ironia refinada.

Laforgue recorreu a lexemas de origem antiga latina, grega ou oriental. E alguns arcaísmos ainda mostram seu conhecimento das antigas camadas da língua francesa, como no emprego de “*malhûreux*”.

Os verbos formam o grupo mais importante entre os arcaísmos. Veja-se o caso de “*adombrer*”, que aparece na novela “*Salomé*”, da obra *Moralités Légendaires* – o contexto, com suas precisões barrocas e, sobretudo, o complemento eufêmico do verbo, contribuem para criar um tom irônico com tendência preciosa:

Hermétiquement emmousselinée d'une arachnéenne jonquille à pois noirs, qui [...], s'attachant un peu plus haut que l'adorable fossette ombilicale en une ceinture de bouillonnés d'un jaune intense et jaloux, s'adombrait d'inviolable au bassin dans l'étreinte des hanches maigres, et venait s'arrêter aux chevilles [...]; elle vacillait sur ses pieds. (LAFORGUE, 1996, p.133).

O verbo “*adombrer*” é derivado de “*ombrer*”. Ora, seria possível questionar, entretanto, se não se trata, para o autor, de uma derivação parassintética a partir

de “*ombre*”, formada pela adição combinada do prefixo latino *ad* e do sufixo verbal. Em todo caso, este verbo do francês medieval ainda é usado no século XVI, com o sentido de “*se masquer*”, “*se dissimuler*”, “*se couvrir d’ombre*”.

Ainda na novela “*Salomé*”, o verbo “*garuler*”, assim como seu derivado “*garulement*” são arcaísmos (“*Tout près, oh! quelque part, un bulbul dégorgeait des garulements distingués; bien loin, un autre lui répondait*” (LAFORGUE, 1996, p.134)).

Sakari (1974, p.232) explica que:

*Le dictionnaire de Huguet cite le verbe garruler au sens de ‘babiller’. C’est avec cette orthographe qu’il apparaît chez Verlaine: ‘alors que j’ai/mal agi, mal parlé, garrulé comme un geai’. Il y a pourtant lieu de signaler que le poème verlainien “Griefs” où garruler se trouve n’a paru qu’en 1896, dans le recueil intitulé *Invectives*. Dans son dictionnaire, Robert enregistre le substantif correspondant garrulité – envie constante de bavarder – tout en ajoutant la mention ‘peu usité.’*

Na passagem da mesma novela acima citada “[...] *elle se penche un instant, sa main devant les yeux, perscrutant l’horizon enchanté [...]*” – nota-se que a palavra “*perscrutant*”, derivada do verbo “*perscruter*” que, por sua vez, é um neologismo formado sobre “*perscrutation*” – “pesquisa aprofundada”. Esse substantivo derivado do latim *perscrutari* é inexistente nos dicionários modernos, mas *Littré* atesta seu uso na obra de Sainte-Beuve.

Laforgue ainda faz empréstimos em várias línguas estrangeiras assim como nos vocabulários técnicos – científico, litúrgico e popular. Embora possamos, de certa forma, assimilar esses empréstimos aos neologismos de forma e não de sentido, é melhor fazer deles uma categoria distinta. Convém distinguir os verdadeiros empréstimos dos “xenismos” que se relacionam às realidades estrangeiras. Uma parte dessas palavras já está dotada do estatuto de palavra francesa, enquanto outras permanecem desconhecidas do leitor médio.

Os escritores do século XIX criam, frequentemente, palavras francesas sobre temas latinos. Entre os latinismos de Laforgue, os adjetivos predominam nitidamente. Como já se sabe, não é sempre fácil distinguir latinismos de arcaísmos.

Uma invenção do poeta francês parece ser a palavra “*albe*”, sinônimo de “*blanc*”. Sakari (1974, p.237) diz que:

[...] Passe encore son acception concrète: les icebergs sont comparés à ‘d’albes cathédrales’, de même que, par hyperbole, des rougeurs et un brave bouddhiste peuvent être albes,

à la limite. Par contre, “d’albes musiques” et surtout “d’albes atavismes” sont des impertinences dont la réduction linguistique pose quelque problème. Se rapportant à un inanime abstrait, ce latinisme rare a le sens de “qui a la pureté, la limpidité du blanc”. Je retracerai le sort de cet adjectif, qui n’appartenait qu’à la langue recherchée ou poétique. Il a connu une certaine vitalité [...], mais, qualifié rapidement de “quelque peu enfantin”, albe disparaît progressivement du vocabulaire du XIX e siècle. Laforgue, lui, va jusqu’à former un adverbe de son cru de cet adjectif d’origine latine: On s’est assis, albement, ivre de ces préludes.

A sugestividade dos sons, em parte, inspirou Laforgue em numerosas expressões latinas que tem uma repercussão impressiva diferente daquela das palavras francesas correspondentes. Entretanto, seu valor evocador deve-se, sobretudo, a conotações históricas, litúrgicas ou literárias. Como são impressas em itálico, saltam aos olhos – *ad hoc, Aditi, Alleluia, angelus, a priori, aurea mediocritas, Ave Paris Stella, Crescite et multiplicamini, cumulus, cupio dissolvi et esse cum Christo, de profundis, Dies irae, et caetera, et nunc et semper, exaudi nos!, gloria in excelsis, illico, qualis...artifex...pereo, sustine et abstine, taedium laudamus,* etc.

A maior parte dessas locuções pertence à liturgia ou são citações históricas conhecidas. Normalmente, criariam um tom solene, contudo, na obra de Laforgue, estão frequentemente carregadas de um valor cômico e artificial, em relação ao contexto. É o caso da locução bíblica “*crescite et multiplicamini*”, carregada de zombaria:

*Et l’on monte processionnellement au Temple, vers les illuminés Jubés nuptiaux, les grandes orgues déchaînant déjà les **Hosannab!** et les **Crescite et multiplicamini!***

– *Savez-vous le latin? Demande Elsa.*

– *Comme ça; et vous-même?* (LAFORGUE, 1996, p.103, grifo nosso).

Podemos ver, ainda, uma substituição perniciosa, como em:

*On avait naturellement choisi ce lever de Première Pleine-Lune implacable et divine, pour la dégradation de la Vestale Elsa, place du Parvis Notre-Dame, toutes cloches carillonnant les glas de **Nox Irae**, en vue de la mer éternelle des beaux soirs* (LAFORGUE, 1996, p.91, grifo nosso).

No lugar de “*dies irae*”, há “*Nox Irae*”, de um culto noturno da Lua. A expressão é bastante ambígua – por um lado, Elsa é repreendida publicamente por ter violado seu juramento de Vestal, o que a torna imprópria ao culto e faz com que corra o risco de ser cruelmente punida – por outro lado, o enunciado é

o presságio de outra eventualidade: a cerimônia nupcial. Haveria, aí, uma alusão à ambivalência das relações entre os dois sexos, que comportam disposições afetivas contrárias como o amor e o ódio. Aqui, o poeta serve-se do equívoco, frequente em sua obra.

Como o grego antigo faz parte das humanidades clássicas, Laforgue serviu-se dele na novela “Hamlet ou les suites de la piété filiale”, fazendo ‘transliterações’.

*Une simple révolution rythmique des Mandarins du Palais avait porté le premier Tétrarque, infime proconsul romain, sur ce trône [...] gardé toutefois cet unique titre de Tétrarque, qui sonnait aussi inviolablement que Monarque, outre les sept symbolismes d'état attachés à la désinence **tetra** contre celle de **monos**.*

[...] le palais tétrarchique n'était qu'un monolithe.

*[...] Plusieurs personnes dignes de foi virent un éclair calligraphier **alpha** et **oméga**! [...] Et puis **alpha**, **oméga**, c'est bien élastique (LAFORGUE, 1996, p.123, grifo nosso).*

Laforgue também faz empréstimos em outras línguas estrangeiras. Serve-se de expressões italianas e, sobretudo, inglesas para refletir a cor local ou, simplesmente, para causar um efeito cômico. As expressões em língua inglesa são, na maioria das vezes, influenciadas por Shakespeare (*Alas, poor Yorick, animal spirits, at home, Good night, ladies; good night, sweet ladies! Good night, good night!; Hamlet, my little Hamlet; Holy, holy, holy, Lord God Almighty!; shocking; Words! words! words!; Bird's-eye; cold-cream; blackboulé, cottage, dandysme, steamer*, etc). Os italianismos são menos numerosos (*a giorno, concetti, danno et vergogna, del diavolo, descrecendo, furioso, ralentendo, farà da se, ritardendo, signor presidente, e più tu ridi perchè taci e sai*, etc).

O poeta francês procura também empréstimos em outros domínios, utilizando o jargão da filosofia (*Inconscient, Inconscience, Idéal, Volonté, Absolu, Néant, Infini*, etc); da medicina (*encéphale, hydrocéphale, lymphatique, ophtalmique...*); da liturgia católica (*kyrie, offertoires, oraisons, litanies, magnificats, stabat*, etc).

A profusão de todos os tipos de artifícios populares, até mesmo de vulgarismos, visa corromper a linguagem poética usual e ironizar os românticos e parnasianos. Dessa forma, pode-se encontrar expressões como *ma bell', bobo, fière bosse, charogn's, crampon, les femmes décatís*, etc.

A homofonia parcial das palavras é uma fonte constante de jogos verbais na obra de Laforgue – na novela “Salomé” podem-se ver vários exemplos:

O latitudes, altitudes, des Nébuleuses de bonne volonté aux petites méduses d'eau douce, faites-moi donc la grâce d'aller pâturer les vergers empiriques. O passagers de cette Terre, éminemment idem à d'incalculables autres aussi seules dans la vie en travail indéfini d'infini [...] Et ce ne seront pas des expédients à expiations et rechutes (LAFORGUE, 1996, p.146-147, grifo nosso).

O processo de criação de neologismos dá-se por sufixação (*exorbitance, arbrillon, créaturette, mondicule, sanguinolance, fécondeur, feuilletteur, obérateur, pinturlureur, fossoyeux, fuyeuse, clapisement, fugivité, jobardise, pigrite, quotidienneté, argutial, obeliscal, salamboen, montépinesque, sofalesque, fausteux, responsableu, rondement, sacerdotalement, séculièrement, sexciproquement*, etc); por prefixação (*archicéleste, auto-litanie, ex-ciel, interreur, supersolitaire, refuite, s'in-Pan-filtrer*, etc); por meio de formação parassintética (*déchrysalider, déprovincialiser, désespleeniser, emousselinier, emparadiser, enflaquer, hyper-tainiser, sous-sainte-beuviser*, etc); por meio de composição (*colombineticide, nervicide, fébrifuge, félibrifuge, anomaliflore, féminiculture, hymniclame, lunologue, séléologue, faculté-maîtresse, nébuleuse-mère, violet-gros-deuil, moi-le magnifique, mot-d'ordre-Evohé*, etc).

Esses exemplos de inovação na linguagem poética de Laforgue não se esgotam aqui. Embora o poeta tenha se orgulhado de “fazer o original a qualquer preço”, isso não significa que evitou as locuções estereotipadas. Pelo contrário, serve-se delas abundantemente, ou tais quais são, ou adaptando-as de acordo com diferentes necessidades por meio de procedimentos de renovação.

A guisa de conclusão, vê-se que Laforgue alcançou os caracteres de uma nova linguagem poética que anuncia a linguagem da poesia moderna: zelo pela densidade, leveza das justaposições e dos choques de palavras, elasticidade do significante. É um dos primeiros poetas a colocar as palavras em liberdade e a maneira pela qual se serve de inovações linguísticas faz parte dessa liberdade. Como tal, fez escola e, dessa forma, foi mais “moderno” do que poderia ter pensado.

The renew and original verbal creation of Jules Laforgue

ABSTRACT: *The aim of this paper is to show some aspects of the aesthetic of Jules Laforgue, French symbolistic poet, who used verbal creations such as neologisms, archaism, foreignism revealing how creative and modern he was in his period.*

KEYWORDS: *French Symbolism. Laforgue. Verbal creation.*

REFERÊNCIAS

AQUIEN, M. Les néologismes de Laforgue dans Les complaints. In: DELAS, D.; GAUDARD, F. C. **Les complaints**: Jules Laforgue. Paris: Ellipses, 2000. p.83-93.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

LAFORGUE, J. **Moralités légendaires**. Paris: Fleuron, 1996.

SAKARI, E. **Prophète et Pierrot**: thèmes et attitudes ironiques dans l'oeuvre de Jules Laforgue. Jyväskylä: L'université de Jyväskylä, 1974.



SILÊNCIO E REVELAÇÃO NA ESCRITA DE MARGUERITE DURAS

Karina Ceribelli ROY*

RESUMO: A infância vivida na Indochina francesa é um tema recorrente na obra de Marguerite Duras (mesmo nos livros cujo tema, aparentemente, não trata desse assunto). Este artigo pretende mostrar que a história sobre a família da escritora sempre esteve presente em sua obra, do início ao fim de sua carreira. No entanto, ela foi diversas vezes reformulada, levando o leitor a acreditar que a escritora estava contando outra história. Mas, na verdade, Duras nunca deixou de contar a mesma história, só que de uma maneira diferente. Durante muito tempo, ela manteve secreto dados que foram revelados em 1984 com a publicação de *L'Amant*. Duras explica que estas informações poderiam ter sido extremamente constrangedoras aos seus familiares se tivessem sido reveladas enquanto eles eram vivos. Nota-se, portanto, uma característica interessante na criação literária de Marguerite Duras: as várias camadas da sua escrita. Ao esconder certos fatos da sua infância, a escritora criou artifícios para não expor sua família; isso fez com que suas histórias tivessem várias versões que escondem uma história de amor incestuoso.

PALAVRAS-CHAVE: Duras. Infância. Incesto. Voyeurismo. Escrita. Camadas.

Na obra de Marguerite Duras, o segredo de amar o irmão mais moço move sua escrita, por manter a sua infância viva. Esse segredo tomou diversas formas durante a construção da sua obra, porém, no final da vida, provavelmente pela falta de pudor, ou por não haver mais nenhum motivo para escondê-lo, pois seus familiares já haviam falecido, ele foi, finalmente, revelado. Neste artigo veremos como a escritora construiu esse segredo, e de que forma o irmão mais moço já estava presente nas primeiras obras sobre a família e como ele continua a existir nos romances de casais em crise. As obras que tratam desse tema são *Le Marin de Gibraltar* (1952), *Les Petits chevaux de Tarquinia* (1953), *Dix heures et demie*

* Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-000 – kceriba@usp.br

du soir en été (1960)¹, *Moderato Cantabile* (1958) e *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964)².

Momentos claros e momentos ocultos

No início da carreira, Marguerite Duras publica romances que tratam do tema familiar: *Les impudents* (1943)³, *La vie tranquille* (1944)⁴. Ambos inspirados em lembranças da infância da escritora vivida na região paterna Lot-et-Garonne, onde ela e sua família viveram alguns anos após a morte do pai. Outro local de lembranças é a Indochina francesa, cenário do romance *Un barrage contre le Pacifique* (1950)⁵. Trinta e quatro anos após a publicação de *Un barrage*, a autora retoma o tema familiar e o cenário colonial da Indochina francesa publicando *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991)⁶. É interessante ressaltar que durante esse intervalo Marguerite Duras publica romances que aparentemente tratam de outros temas, os quais chamaremos de romances de casais em crise. Com a publicação de *L'Amant*, a escritora não apenas retoma o tema familiar, mas também traz esclarecimentos de pontos que não tinham sido elucidados antes. A pergunta que pode ser feita é: por que Duras esperou tanto tempo para revelar certos segredos?

No ano da publicação de *L'Amant*, todos os membros da família da escritora (mãe, pai e os dois irmãos) já haviam falecido, e Marguerite Duras encontrava-se com setenta anos. Em *L'Amant*, a escritora conta já ter escrito muito sobre sua mãe e seus irmãos enquanto eles ainda eram vivos (o pai falecera quando ela tinha quatro anos de idade; logo, ele não aparece como personagem dos livros): “Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto ainda estavam vivas, a mãe e os irmãos, e escrevi sobre eles, sobre essas coisas sem chegar diretamente até elas.” (DURAS, 2007, p.12)⁷. Segundo a autora, portanto, ela escreveu sobre sua família, mas de uma maneira indireta, usando subterfúgios, sem revelar certos segredos, provavelmente para não comprometer a si mesma, nem aos outros membros da família. O fato de eles já terem falecido

¹ Confira Duras (1997d).

² Confira Duras (1997e).

³ Confira Duras (1992).

⁴ Confira Duras (1997a).

⁵ Confira Duras (1997b).

⁶ Confira Duras (1997g).

⁷ “J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles.” (DURAS, 1984, p.14).

e de Duras ter uma idade avançada permitiu-lhe escrever novamente sobre eles, mas desta vez sem se desviar do assunto, tratando de frente os temas difíceis: “Antes, falei dos períodos claros, dos que estavam esclarecidos. Aqui falo dos períodos encobertos dessa mesma juventude, de certos fatos, certos sentimentos, certos acontecimentos que enterrei.” (DURAS, 2007, p.12)⁸.

Na citação acima, o advérbio “antes” faz referência aos livros publicados antes de *L'Amant*, e o advérbio “aqui” se refere a esta obra autobiográfica. Naquela época, Duras escrevia romances sobre acontecimentos que a sua família conhecia. Já, em *L'Amant*, a escritora propõe contar acontecimentos desconhecidos dos seus familiares. Um exemplo é o amante chinês. Nem sua mãe, nem seus irmãos tinham conhecimento do relacionamento amoroso da menina com o chinês. A escritora nunca admitiu ter tido relação sexual com ele, por se tratar de um fato que jamais seria aceito por eles. Ela declara ainda que “[...] todos os campos estão abertos, que não haveria mais muros, que a escrita não teria mais onde se esconder.” (DURAS, 2007, p.12)⁹. Ao escrever *L'Amant*, a escritora está, enfim, livre para contar sobre os momentos que haviam sido ocultados. Não há mais barreira que a impeça de escrever, pois todos estão mortos e ninguém poderá se ofender com o que será revelado; assim como aconteceu, em 1954, quando Marguerite Duras publicou *Des journées entières dans les arbres*¹⁰. Naquela época, sua família ainda era viva; essa obra provocou na mãe uma reação de descontentamento e frieza, pois ela não gostou daquilo que a filha havia escrito sobre uma mãe que privilegia um filho e despreza os outros:

Quando publiquei o livro, fui ver minha mãe nesta última casa que ela havia comprado à beira do Loire. Minha mãe me recebeu, sozinha, deitada, vestida de preto, como em um novo luto, e ela se recusou a falar comigo e me beijar. Ela me disse simplesmente que não entendia que eu pudesse ter inventado uma história como essa, tão desprovida de fundamento como aquela do filho em *Journées entières dans les arbres*. Ela acrescentou que tinha certeza de ter sido justa com seus filhos e que ela tinha igualmente se sacrificado por eles três. (DURAS, 1993, p.196-197, tradução nossa)¹¹.

⁸ “Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements.” (DURAS, 1984, p.14).

⁹ “[...] tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher.” (DURAS, 1984, p.15).

¹⁰ Confira Duras (1997f).

¹¹ “Quand j'ai eu publié le livre, je suis allée voir ma mère dans cette dernière maison qu'elle avait achetée sur les bords de la Loire. Ma mère m'a reçue, seule, couchée, habillée de noir, comme dans un nouveau deuil, et elle a refusé de me parler, de m'embrasser. Elle m'a dit simplement qu'elle ne comprenait pas que j'aie pu inventer une histoire pareille, aussi dénuée de fondement que celle du fils dans les *Journées entières dans les arbres*. Elle a ajouté qu'elle était sûre d'avoir été juste avec ses enfants et qu'elle s'était pareillement sacrifiée pour eux trois.” (DURAS, 1993, p.196-197).

Provavelmente, a atitude materna de rejeição ao texto e conseqüentemente de distanciamento em relação à escritora (a mãe não se levanta da cama para recebê-la, e recusa demonstrar afeto) tenha servido de impedimento para que Marguerite Duras continuasse a escrever sobre sua família, de tal forma que os livros publicados em seguida não tratam mais desta questão. Há uma espécie de eclipse, apenas, trinta anos mais tarde, ela volta a escrever sobre esse tema de forma mais livre, em 1984, ao publicar *L'Amant*.

Podemos notar, ao compararmos *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, o cuidado com que a escritora abordou alguns assuntos enquanto a família era viva. O primeiro é uma obra ficcional, em que Suzanne se encontra com M. Jo – ela passa gradualmente de personagem fictício em *Un barrage* à primeira pessoa em *L'Amant* (DURAS, 2009). M. Jo se interessa por Suzanne, que não se sente atraída por ele. Já em *L'Amant*, obra autobiográfica, a narradora encontra-se com o chinês, com quem viverá um caso amoroso. No primeiro romance, Suzanne sente asco por M. Jo, enquanto no segundo a narradora sente atração pelo chinês. Importante ressaltar que o relacionamento amoroso entre uma menina francesa com um nativo era inconcebível para a sociedade colonial da época. No primeiro romance a escritora omite o fato de M. Jo ser nativo. Esse fato nos é revelado em *Cahiers de la guerre*, escrito entre 1943 e 1949, mas publicado apenas em 2006, por se tratar de um caderno íntimo da escritora: “O primeiro caderno, além de uma longa narrativa autobiográfica que retrata a infância e a adolescência na Indochina, contém esboços do que viria a ser *Un barrage contre le Pacifique* [...]” (DURAS, 2009, p.12) e também *L'Amant*. Neste livro, aparece pela primeira vez o protagonista Léo, nativo que serve de modelo para a construção do M. Jo em *Un Barrage*, e depois para o amante em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. Portanto, no primeiro romance a escritora trata de forma superficial o encontro de Suzanne com M. Jo, enquanto no segundo a escritora aprofunda-se no assunto, revelando que a narradora não só teve uma ligação amorosa que durou um ano e meio com o amante, como também que ele era chinês. Esses dois fatos, segundo Marguerite Duras em *L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras* (2005), não foram revelados aos membros da sua família enquanto eles eram vivos. Nem mesmo quando o irmão mais velho implorou diversas vezes para que ela contasse o que tinha acontecido entre ela e o chinês, pois como a questão de pertencer à raça branca era muito importante para a mãe, ela jamais aceitaria que sua filha tivesse se unido sexualmente a um chinês. Podemos verificar que mesmo em *L'Amant*, onde ela diz revelar os fatos que tinham ficado escondidos, a narradora mente sobre o seu relacionamento com o chinês:

Ela chora pelo desastre da sua vida, da filha desonrada. Choro junto com ela. Minto. Juro por minha vida que não me aconteceu nada, nem sequer um beijo. Como você quer, digo eu, com um chinês, como você quer que eu faça alguma coisa com um chinês, tão feio, tão raquítico? (DURAS, 2007, p.45)¹².

Vimos antes que a reação da mãe é de luto ao ler a história contada em *Journées entières dans les arbres*. Aqui a reação é de desespero e de violência (nessa cena a mãe espanca a filha) ao imaginar que ela pudesse ter perdido a virgindade com um chinês. Naquela época uma menina desonrada não conseguia mais arranjar um marido para se casar: “A filha corre o maior perigo, o de nunca se casar, de nunca se estabelecer na sociedade, ficar desarmada diante dela, perdida, solitária.” (DURAS, 2007, p.45)¹³. Além disso, a relação amorosa de uma menina branca pobre com um chinês rico era vista como uma forma de prostituição e o futuro dela estava comprometido.

Notamos que o relacionamento amoroso com um chinês é um dos acontecimentos que foi ocultado pela escritora ao contar a história da sua família em *Un Barrage*, romance publicado antes da morte de seus familiares. Portanto, analisaremos de que maneira o encontro com o chinês aparece em *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, e verificaremos o que Marguerite Duras tinha escondido e o que revela com o passar dos anos.

Un barrage contre le Pacifique:

Chegando à cantina de Ram, eles viram, estacionada no pátio, uma magnífica limusine de sete lugares, de cor preta. (DURAS, 1997b, p.171, grifo nosso, tradução nossa)¹⁴.

Era um moço que parecia ter vinte e cinco anos, vestido com um terno de seda cru. Sobre a mesa ele tinha colocado um chapéu de feltro do mesmo cru. (DURAS, 1997b, p.173, grifo nosso, tradução nossa)¹⁵.

L'Amant:

Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta [...]

¹² “*Elle pleure sur le désastre de sa vie, de son enfant déshonorée. Je pleure avec elle. Je mens. Je jure sur ma vie que rien ne m'est arrivé, rien même pas un baiser. Comment veux-tu, je dis, avec un Chinois, comment veux-tu que je fasse ça avec un Chinois, si laid, si malingre?*” (DURAS, 1984, p.74).

¹³ “*Sa fille court le plus grand danger, celui de ne jamais se marier, de ne jamais s'établir dans la société, d'être démunie devant celle-ci, perdue, solitaire*” (DURAS, 1984, p.73).

¹⁴ “*En arrivant à la cantine de Ram, ils virent, stationnée dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire*.” (DURAS, 1997b, p.149-379, grifo nosso).

¹⁵ “*C'était un jeune homme qui paraissait avoir vingt-cinq ans, habillé d'un costume de tussor grège. Sur la table il avait posé un feutre du même grège*” (DURAS, 1997b, p.173, grifo nosso).

Na limusine está um homem muito elegante que me olha. Não é branco. Está vestido à européia, o terno de tussor claro dos banqueiros de Saigon. Ele me olha. (DURAS, 2007, p.18)¹⁶.

L'Amant de la Chine du Nord:

É na balsa sobre o Mekong. A balsa dos livros. Do rio. Na balsa tem o ônibus para os nativos, as longas Léon Bollée pretas, os amantes da China do norte que olham. [...] Após a partida a criança sai do ônibus. Ela olha o rio. Ela olha também o chinês elegante que está dentro do grande carro preto. (DURAS, 1997g, p. 1578, grifo nosso, tradução nossa)¹⁷.

Tanto em *Un barrage contre le Pacifique* quanto em *L'Amant e L'Amant de la Chine du Nord*, a protagonista vê primeiro a limusine, antes de ver o amante. É a riqueza do desconhecido que atrai a jovem. Em *Un Barrage*, M. Jo está na cantina de Ram e não na balsa que atravessa o Mekong, como nos outros dois livros. O encontro dos futuros amantes na balsa tem um significado importante, pois o rio é o lugar sagrado onde a escritora e o irmão mais moço costumavam brincar, livremente, durante a infância. Logo, o encontro com o amante no rio remete à infância da escritora com o irmão mais moço na embocadura do rio. Em entrevista a Michelle Porte, Duras conta como tinha sido sua infância na Indochina francesa:

[...] nós tínhamos uma liberdade total, nunca vi crianças tão livres quanto nós, quanto nós nas terras da barragem, meu irmão e eu [...] ficávamos parte do dia inteiro [...] na floresta e nos rios, nos *racs*, o que chamamos de *racs*, estas pequenas torrentes que descem em direção ao mar. (DURAS; PORTE, 1977, p.60, tradução nossa)¹⁸.

Nas três obras, o amante está muito bem vestido, só que no primeiro isso é indiferente para Suzanne, que não se sente encantada com M. Jo ao conhecê-lo, enquanto nos outros dois a narradora se sente atraída pelo homem elegante. Vimos

¹⁶ "Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire [...]"

Dans la limousine il y a un homme très élégant qui me regarde. Ce n'est pas un blanc. Il est vêtu à l'européenne, il porte le costume de tussor clair des banquiers de Saigon. Il me regarde." (DURAS, 1984, p. 25, grifo nosso).

¹⁷ "C'est le bac sur le Mékong. Le bac des livres. Du fleuve. Dans le bac il y a le car pour indigènes, les longues Léon Bollée noires, les amants de la Chine du Nord qui regardent. [...] Après le départ l'enfant sort du car. Elle regarde le fleuve. Elle regarde aussi le Chinois élégant qui est à l'intérieur de la grande auto noire." (DURAS, 1997g, p.1578, grifo nosso).

¹⁸ "[...] nous étions d'une liberté totale, je n'ai jamais vu des enfants aussi libres que nous, que nous sur les terres du barrage, mon frère et moi. [...] on restait partis des journées entières [...] dans la forêt et sur les rivières, sur les *racs*, ce qu'on appelle les *racs*, ces petits torrents qui descendent vers la mer." (DURAS; PORTE, 1977, p.60).

que, enquanto a família da escritora era viva, ela não admite ter se interessado pelo chinês. Em *L'Amant*, é o chinês que olha insistentemente para a narradora, e a frase: “Ele me olha” é repetida duas vezes. Já em *L'Amant de la Chine du Nord*, descobrimos que é a narradora que olha para o chinês e que ela é uma criança. Portanto, percebemos que a cada romance descobrem-se informações que não haviam sido dadas antes. No primeiro livro não há menção da nacionalidade de M. Jo, e eles não se unem sexualmente; no segundo, sabe-se que ele não é branco e que ele atrai a narradora; no terceiro, que ele é chinês e ela, uma criança que flerta com um nativo. Nos dois últimos romances sabe-se que eles se unem sexualmente.

Outro aspecto que podemos notar ao comparar os dois romances, *Un barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*, é que a forma de relatar os “períodos claros”, que corresponde ao primeiro romance, é diferente do relato dos “períodos ocultos” do segundo. Em *Un Barrage*, a autora constrói o romance de forma clássica e linear, sem misturar os tempos: presente e passado. Por exemplo, o romance inicia-se três anos após a invasão das águas do Pacífico, que destruiu a barragem construída pela mãe de Suzanne para proteger as suas terras cultivadas das marés. Esse livro é dividido em duas partes, nas quais se conta a saga da família de Suzanne de forma clara. Na primeira, é relatado o drama dessa família que foi à falência por causa da invasão das águas do Pacífico. Em seguida, surge M. Jo, homem riquíssimo, interessado em Suzanne, simbolizando a salvação da família. Na segunda parte, a salvação não é mais M. Jo, mas um anel de diamante dado por ele a Suzanne. Surgem outros pretendentes, tanto para Suzanne quanto para Joseph. A história acaba com a morte da mãe. Portanto, o enredo é contado de forma simples e direta, com bastante descrição dos lugares e dos protagonistas, o que deixa o romance muito denso. A história da mãe ilustra o que acabamos de narrar. Para contá-la, a autora remonta a sua infância na França: “Filha de camponeses, ela tinha sido tão boa aluna que seus pais a tinham deixado fazer a Escola Normal. Depois, ela tinha sido durante dois anos professora de primário em uma aldeia no norte da França.” (DURAS, 1997b, p.161, tradução nossa)¹⁹.

Em *L'Amant*, as informações sobre a mãe são lacunares, estão espalhadas ao longo do romance. Por exemplo: “Minha mãe, professora... (DURAS, 2007, p.10)²⁰ para mais adiante encontrarmos uma outra notícia: “[a mãe] dizia que

¹⁹ “Fille de paysans, elle avait été si bonne écolière que ses parents l'avaient laissée aller jusqu'au brevet supérieur. Après quoi, elle avait été pendant deux ans institutrice dans un village du nord de la France” (DURAS, 1997b, p.161).

²⁰ “Ma mère, institutrice...” (DURAS, 1984, p.11).

ele [o irmão mais velho] era tão forte quanto os seus irmãos, os camponeses do norte.” (DURAS, 2007, p.44)²¹. A partir destas duas frases, ficamos sabendo que a mãe é professora e que sua família é composta de camponeses que vivem no norte da França e que seus irmãos, como seu filho mais velho, são homens fortes. Para se chegar a esse conhecimento em *L'Amant*, foi preciso ler sessenta páginas, enquanto o leitor de *Un Barrage* precisou ler apenas um parágrafo obtendo mais informações.

Além de ser um romance lacunar, em *L'Amant* há mistura do tempo verbal e dos acontecimentos²² que não é encontrada em *Un Barrage*. Por exemplo, no início a narradora é uma senhora idosa, que emprega o passado para relatar um momento próximo do presente da escrita: “Um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse...” (DURAS, 2007, p.9)²³. No entanto, ao contar acontecimentos que ocorreram em sua infância, emprega o presente; por exemplo: “Tenho quinze anos e meio, esse país não tem estações, vivemos numa estação só, quente, monótona [...]” (DURAS, 2007, p.10)²⁴.

Portanto, o tempo da história não corresponde ao fato relatado. O presente mais próximo é escrito no passado e o passado, escrito no presente. Provavelmente, ao tratar dos períodos escondidos, a escritora emprega uma “estrutura complexa” que revela a dificuldade de se falar de acontecimentos que tinham ficado tanto tempo escondidos. Outra possibilidade que justificaria essa escrita lacunar, cuja estrutura é complexa, seria o fato de a escritora não querer reescrever toda a história que já tinha sido escrita antes, como é o caso da compra das terras improdutivas em *Un Barrage* cujo tema é retomado em *L'Amant*, mas colocá-la de outra forma:

Em Un barrage contre le Pacifique

Desde o primeiro ano ela cultivou a metade da concessão. Ela esperava que esta primeira colheita fosse suficiente para recompensar em grande parte os custos da construção do bangalô. Mas a maré de julho subiu para o ataque da planície e afogou a colheita. Acreditando que ela tinha sido vítima somente de uma maré particularmente forte,

²¹ “[...] elle [la mère] disait qu'il était aussi fort que ses frères, les cultivateurs du Nord.” (DURAS, 1984, p.71)

²² “Embora desenvolva uma trama perfeitamente compreensível, o romance tem uma estrutura complexa. É composto de fragmentos, que alternam o passado da narrativa, um passado posterior a este e o presente da lembrança.” (PERRONE-MOISES, 2007, p.90).

²³ “Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit...” (DURAS, 1984, p. 9).

²⁴ “J'ai quinze ans et demi, Il n'y a pas de saisons dans ce pays-là, nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone ...” (DURAS, 1984, p. 11).

e apesar das pessoas da planície que tentavam dissuadi-la, no ano seguinte a mãe começava. O mar subia de novo. Então, ela teve que aceitar a realidade: sua concessão era incultivável. (DURAS, 1997b, p.162, tradução nossa)²⁵.

Em *L'Amant*:

Foi em sua ausência que a mãe comprou a concessão. Terrível aventura... (DURAS, 2007, p.12).

Quando estou na balsa do Mekong, esse dia da limusine preta, minha mãe ainda não abandonou a concessão da barragem. Uma vez ou outra, ainda percorremos o caminho, como antes, à noite, ainda vamos os três, passamos ali alguns dias. Lá ficamos na varanda do bangalô, na frente da montanha do Sião. (DURAS, 2007, p.23)²⁶.

Em *L'Amant*, a autora conta que a mãe comprou uma concessão, mas não explica o motivo de chamá-la de “terrível aventura”, pois possivelmente a escritora escreve para aqueles que já conhecem bem essa história, por terem lido *Un barrage contre le Pacifique* e também *L'Eden cinéma*²⁷. Por conseguinte, cabe ao leitor construir o sentido do texto, a partir de fragmentos de frases encontrados ao longo do romance. Marguerite Duras não escreve livros separados, sem ligação entre si; ao contrário, seus livros formam um conjunto harmônico que compõe uma obra. Para entendê-los, é preciso recolocá-los na totalidade da obra, o que quer dizer que é preciso ler o máximo de livros possível para poder, desta forma, preencher as lacunas deixadas pela autora e compreender o que ela quis dizer.

Portanto, os acontecimentos que não foram revelados nos “momentos claros”, quando a família estava viva, têm um caráter transgressivo, como a história da criança branca que se une sexualmente a um chinês. Além disso, vimos que a forma de relatar os “momentos ocultos” transgride a norma clássica de contar uma história.

²⁵ “Dès la première année elle mit en culture la moitié de la concession. Elle espérait que cette première récolte suffirait à la dédommager en grande partie des frais de construction du bungalow. Mais la marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte. Croyant qu'elle n'avait été victime que d'une marée particulièrement forte, et malgré les gens de la plaine qui tentaient de l'en dissuader, l'année d'après la mère recommença. La mer monta encore. Alors elle dut se rendre à la réalité: sa concession était incultivable.” (DURAS, 1997b, p.162).

²⁶ “C'est en son absence que la mère a acheté la concession. Terrible aventure[...].” (DURAS, 1984, p.12). “Quand je suis sur le bac du Mékong, ce jour de la limousine noire, la concession du barrage n'a pas encore été abandonnée par ma mère. De temps en temps on fait encore la route, comme avant, la nuit, on y va encore tous les trois, on va y passer quelques jours. On reste là sur la vérandah du bungalow, face à la montagne du Siam.” (DURAS, 1984, p.35).

²⁷ Confira Duras (1986).

Primeira e segunda história: processo de escrita literário

Podemos entender melhor o processo de escrita da autora ao ler “*Le Coupeur d'eau*” em *La Vie matérielle* (1987). Uma família muito pobre e mentalmente atrasada vivia em uma estação de trem desativada. Próximo dali, passava uma linha de trem-bala. O casal tinha dois filhos, um de quatro anos e o outro de um ano e meio. Não podiam pagar a conta de gás, nem de eletricidade, nem de água. Certo dia, receberam a visita do cortador de água que viu a mulher com as duas crianças. Sabia que era verão, mas, mesmo assim, cumpriu o seu dever de cortar a água. À noite, a família deitou-se no trilho de trem e morreram todos juntos. Antes de cometer o suicídio, a mãe foi à cervejaria que ela conhecia:

Então, esta mulher que pensávamos que não falaria, pois ela nunca falava, deve ter falado. Ela não deve ter falado da sua decisão. Não. Ela deve ter dito uma coisa no lugar disso, da sua decisão e que, para ela, era equivalente e que continuaria equivalente para todas as pessoas que soubessem da história. (DURAS, 1987, p.118, tradução nossa)²⁸.

Transportando este raciocínio de falar sobre um assunto que equivale a outro para a escrita de Marguerite Duras, fica indicado que ela, assim como a mãe das duas crianças, conta uma história secundária, que tem o mesmo valor que a história original. A diferença é que essa história secundária é mais aceitável que a original que ficou oculta, porém, tanto para a escritora quanto para a mãe das crianças, as duas histórias são equivalentes. Por exemplo, em *L'Amant*, a escritora conta a história de amor entre um chinês e a menina branca. Ela, muito jovem (quinze anos de idade) e branca e ele, doze anos mais velho que ela e, além disso, chinês. Por volta de 1930, época colonial em que a França dominava a Indochina, a sociedade francesa não admitia que uma jovem branca namorasse um asiático, muito menos que ele se tornasse seu amante. Portanto, a história contada em *L'Amant* transgredir os valores morais da época. Talvez o que minimize o caráter transgressivo do relato seja o fato de essa narrativa ter sido publicada em 1984 e, por isso, não ter mais o mesmo impacto que teria tido se tivesse sido publicada em 1930. Além disso, os familiares da autora já haviam falecido. Podemos compreender melhor o porquê em *Un Barrage*, publicado em 1950. Ali, Suzanne não tem relação sexual com M. Jo, que não é chinês. Provavelmente, porque seria muito chocante para a época e a mãe da

²⁸ *Donc, cette femme dont on croyait qu'elle ne parlerait pas parce qu'elle ne parlait jamais, elle a dû parler. Elle n'a pas dû parler de sa décision. Non. Elle a dû dire une chose en remplacement de ça, de sa décision et qui, pour elle, en était l'équivalent et qui en resterait l'équivalent pour tous les gens qui apprendraient l'histoire.* (DURAS, 1987, p.118).

escritora não suportaria descobrir que a filha tinha se unido sexualmente com o chinês.

Sete anos depois da publicação de *L'Amant*, 1984, cuja história chamaremos de secundária, Marguerite Duras publica seu último livro autobiográfico *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Ao escrever este livro, a autora revela a história de amor incestuosa entre ela e o irmão mais moço. “Eu queria escrever a história de amor entre o chinês e a criança. Mas não sabia qual caminho tomar. E tomei o caminho do irmão mais moço, de um amor paralelo, do primeiro amor da criança.” (DURAS, 1997g, p.1559, tradução nossa)²⁹. A essa história chamaremos de original, por servir de inspiração para as outras histórias que se espelham nesta. Ambas relatam um caso de transgressão; no entanto, em 1984 vimos que a história de amor entre a narradora e o chinês é aceitável, enquanto a história de amor incestuosa será sempre inadmissível, em qualquer época, por violar o maior tabu da civilização. Portanto, a autora criou uma história conveniente que esconde uma outra, inconveniente. Para o leitor, a escritora contou em *L'Amant* a história da menina branca e do chinês, em lugar de contar a história da menina branca e de seu irmão mais moço. Mas para a autora as duas histórias são equivalentes.

Vimos que para Marguerite Duras, assim como para a mãe das duas crianças em *Coupeur d'eau*, as histórias contadas têm o mesmo valor, porém para a escritora é preciso que o leitor perceba a semelhança e esteja atento para decodificar o código literário, assim como as pessoas que estiveram com uma suicida, a mãe das duas crianças, minutos antes da sua morte deveriam estar atentas a suas últimas palavras, pois elas poderiam ter sido alertadas³⁰ para o que aconteceu em seguida, ou seja, a morte no caso da mãe, o silêncio no caso da escrita. Há palavras que não podem ser ditas, portanto elas são substituídas pelo silêncio. O silêncio da suicida se assemelha ao indizível na escrita de Marguerite Duras. Ambos dizem, de outra forma, o que não pôde ser contado diretamente. É preciso reescrever *L'Amant* para a autora contar a verdadeira história revelada, finalmente, sem rodeios nem subterfúgios no auge da sua glória³¹, em *L'Amant*

²⁹ “Je voulais écrire l'histoire de l'amour entre le Chinois et l'enfant. Mais je ne savais pas quel chemin prendre. Et j'ai pris le chemin du petit frère, d'un amour parallèle, du premier amour de l'enfant.” (DURAS, 1997g, p.1559).

³⁰ “Isso acontece todos os dias assim na vida, no momento da partida, de uma morte, de um suicídio de que as pessoas não desconfiam. As pessoas esquecem o que foi dito, o que precedeu e poderia tê-los alertado.” (DURAS, 1987, p.119). “Ça se passe tous les jours comme ça dans la vie, au moment d'un départ, d'une mort, d'un suicide que les gens ne soupçonnent pas. Les gens oublient ce qui a été dit, ce qui a précédé et aurait dû les alerter.” (DURAS, 1987, p.119).

³¹ Confira Vallier (2006).

de la Chine du Nord, aos setenta e sete anos, quando não há mais ninguém vivo em sua família, quando a autora assume todos os fantasmas que tinham sido reprimidos desde a sua infância.

A pergunta que se faz é de que maneira o leitor poderia ter desconfiado antes de ler o último romance autobiográfico. Em que momento Marguerite Duras deixou sinais que nos alertariam? De fato, a autora deixou muitos sinais e, os mais evidentes estão em seus primeiros romances sobre a família, *La Vie tranquille* e *Un Barrage*, nos quais a figura do irmão mais velho não aparece, tinha sido eliminada, restando apenas o casal de irmãos mais novos. Em ambos os livros, a irmã tem pelo irmão uma verdadeira adoração, mas, ao mesmo tempo muita culpa: “A gente nunca conversou. A gente sempre esperou o momento no qual a gente sealaria os dois juntos. Onde a gente diria que se amava e que se apreciava.” (DURAS, 1997a, p.123, tradução nossa)³². Eles se amavam, só que não era possível falar deste amor, assim como não era possível escrever diretamente sobre o amor incestuoso. Esse amor proibido é uma recordação que tinha sido reprimida no inconsciente da escritora.

Por um longo período após a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, em 1950, até a publicação de *Agatha*, em 1981, a figura do irmão mais moço parecia ter desaparecido dos livros³³ publicados neste intervalo. No entanto, o irmão mais moço nunca deixou de existir, pois ele sempre esteve presente nas histórias de casais, só que de uma outra forma. Quando ele reaparece em *L'Amant*, ele já não existe mais, ele foi morto pelo irmão mais velho, é apenas um fantasma. Nesse romance, o irmão mais moço é citado diversas vezes, aparece em pelo menos doze páginas³⁴. Ou, para falar do seu sofrimento causado pelo maltrato do irmão mais velho: “[...] um ser humano [o irmão mais velho], e que era uma lei animal, e que a cada instante de cada dia disseminava o medo na vida de meu irmão pequeno, medo que certa vez atingiu seu coração e o levou à morte.” (DURAS, 2007, p.12)³⁵. Ou, por causa da sua morte durante a Segunda Guerra Mundial: “Meu irmão mais moço morre em dezembro de 1942.” (DURAS, 2007, p.25)³⁶. Ou

³² “On a jamais parlé ensemble. On a toujours attendu le moment où on se parlerait tous les deux. Où on se le dirait qu'on s'aimait, qu'on se plaisait.” (DURAS, 1997a, p.123).

³³ Segundo Jean Pierrot (1986), o tema incestuoso reaparece, rapidamente, no final de *Suzanne Andler*, em 1968.

³⁴ Confirma Duras (1984, p.13, p.26, p.37, p.38, p.71, p.72, p.98, p.126, p.127, p.128, p.129, p.130).

³⁵ “[...] un être humain [le frère aîné], et qui était une loi animale, et qui à chaque instant de chaque jour de la vie de ce petit frère faisait la peur dans cette vie, peur qui une fois a atteint son cœur et l'a fait mourir.” (DURAS, 1984, p.14).

³⁶ “C'est en décembre 1942 que mon petit frère meurt” (DURAS, 1984, p.38).

então, “[...] meu irmão mais moço morreu em dezembro de 1942 sob a ocupação japonesa.” (DURAS, 2007, p.43)³⁷. A escritora admite que está assombrada³⁸ pela morte do irmão, e convencida de que ela foi causada pelo irmão mais velho e pela mãe. A insistência desse tema quando se fala do irmão mais jovem revela que a escritora é perseguida por seu fantasma, que aparece, insistentemente, em sua obra, como se não tivesse sido enterrado e por isso perambulasse em busca de um abrigo. Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o amante confirma esta ideia, ao contar que o corpo do irmão mais moço não tinha sido encontrado e que tinha ficado sem sepultura (DURAS, 1997g). É exatamente o fato de o fantasma do irmão assombrar não apenas a vida da escritora e dos personagens, mas também a obra, que levará a autora a escrever suas histórias e a reescrevê-las. Um exemplo desse processo de escrita pode ser ainda compreendido ao compararmos *Hiroshima mon amour* com *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*.

Em *Hiroshima mon amour*, a protagonista é uma francesa que se apaixona por um japonês. Ela é atriz e participa de um filme sobre a bomba atômica de Hiroshima. Ambos são casados e vivem um amor proibido. Esse encontro amoroso remete à lembrança dolorosa de um outro amor também vivido pela francesa com um soldado alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Qual é a semelhança desta história com a relatada em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*? Justamente a presença de duas histórias de amor paralelas, uma vivida no presente e outra no passado. A primeira história de amor, a da adolescente francesa com o soldado alemão, é semelhante à história de amor entre a narradora e o irmão mais jovem em *L'Amant de la Chine du Nord*, enquanto a segunda história de amor, a da francesa com o japonês, é semelhante ao romance vivido entre a narradora e o chinês em *L'Amant*. Podemos ressaltar que ambos os amantes das francesas são asiáticos. Portanto, existe nas três obras citadas acima uma mesma estrutura que se repete: uma história secundária de amor proibido, mas aceitável que esconde no íntimo dos personagens uma história de amor primária difícil de ser aceita.

A figura do irmão mais moço pode ser identificada com a do alemão, por dois motivos: primeiro, os dois morrem na Segunda Guerra Mundial; segundo, pela maneira como estão construídos os romances, o amor da francesa pelo soldado alemão é um ato tão transgressivo quanto o amor incestuoso pelo irmão mais

³⁷ “Le petit frère est mort en décembre 1942 sous l'occupation japonaise” (DURAS, 1984, p.71).

³⁸ “... me sinto assombrada pela condenação à morte de meu irmão. Para a morte uma única cúmplice, minha mãe.” (DURAS, 2007, p.19) “[...] je suis hantée par la mise à mort de mon frère. Pour la mort une seule complice ma mère.” (DURAS, 1984, p.26).

moço. Para compreender melhor a relação da autora com os alemães nazistas, é preciso lembrar que ela e o marido Robert Antelme faziam parte do grupo de Resistência, Movimento Nacional de Prisioneiros de Guerra e Deportados. No dia 1º de junho de 1944 seu marido e sua cunhada foram presos, depois transferidos para um campo de concentração na Alemanha. Em *La Douleur* (1985), Marguerite Duras relata os dias de espera de notícia do marido e a angústia de encontrá-lo vivo ou morto. Nesse livro a autora exprime a dor, a raiva e a revolta contra os alemães nazistas:

Como ser ainda alemão? A gente procura equivalências em outro lugar, em outros tempos. Não há nada. Alguns ficarão impressionados, incuráveis. Uma das maiores nações civilizadas do mundo, a capital da música de todos os tempos acaba de assassinar onze milhões de seres humanos de forma metódica, perfeita, de uma indústria de estado. (DURAS, 1985, p.64, tradução nossa)³⁹.

O horror que a autora expressa do caráter alemão e de tudo o que faz parte dessa civilização que cometeu o maior crime contra a humanidade, tendo assassinado onze milhões de seres humanos, revela o quanto é inadmissível amar um soldado alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Amá-lo é compactuar com o que os nazistas fizeram, é também cometer um crime; como aquele que ultrapassa a barreira do incesto, que também comete um crime contra a humanidade ao colocar em risco os interesses da sociedade. Freud (2006b, p.213) em *Um Caso de Histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)* observa: “O respeito a essa barreira é, acima de tudo, uma exigência cultural da sociedade, esta tem de se defender da devastação, pela família, dos interesses que lhe são necessários para o estabelecimento de unidades sociais superiores.” Se toda família ficasse fechada em si mesma, sem dar a outra família seus filhos e permitir, assim, a troca, se sociabilizando, mas, ao contrário, guardasse seus filhos para a satisfação de seus próprios desejos, esta atitude assolaria a civilização. O incesto é considerado um crime por colocar em risco a existência da sociedade, assim como os alemães colocaram em risco a humanidade, exterminando milhões de judeus.

O nome da cidade natal onde a francesa conheceu o soldado alemão é “Nevers”. Em *Hiroshima mon amour*, o japonês fica intrigado com este nome, e sugere que Nevers não tenha um significado em francês: “Isso não quer dizer

³⁹ “Comment être encore Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d'autres temps. Il n'y a rien. D'aucuns resteront éblouis, inguérissables. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'être humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état.” (DURAS, 1985, p.64).

nada, em francês, Nevers, isto é?” (DURAS, 1960, p.86, tradução nossa)⁴⁰. Ela responde: “Nada. Não”.⁴¹ Esse comentário nos leva a desconfiar da importância do nome para compreender melhor a história. Em *Les Lieux de Marguerite Duras*, a escritora nos dá a chave para interpretação dessa palavra ao afirmar que: “Nevers na França, é *never*, ‘jamais’, em inglês” (DURAS; PORTE, 1977, p.85)⁴², tradução nossa). Portanto, “Nevers” significa “jamais”, indicando que a história contada na sua cidade natal “nunca” aconteceu, pois na verdade ela substitui uma outra, mais difícil de ser admitida, a história de amor entre dois irmãos. A recordação do passado é excluída do seu consciente até o dia em que ela se encontra sentada em face do japonês em um café, de frente para a embocadura do rio. Neste momento, segundo a autora, ocorre um “milagre”, pois a lembrança de “Never” é revivida⁴³ pela protagonista: o alemão ressuscita. A autora acrescenta, em uma entrevista com Xavière Gauthier, que “a história de Hiroshima repete a de ‘Nevers’” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.83, tradução nossa). O japonês se funde na figura do alemão, e é como se o morto tivesse ressuscitado, só que no corpo do engenheiro. Podemos ver esse milagre acontecer no diálogo entre a francesa (ela) e o japonês (ele) sobre o momento em que ela foi presa no porão da sua casa:

ELE

Você grita?

O quarto de Nevers

ELA

No começo, não, não grito. Eu o chamo suavemente.

ELE

Mas estou morto.

ELA

Eu o chamo mesmo assim. Mesmo morto. Depois um dia, de repente, grito, grito muito forte como uma surda. É, então, que me colocam no porão. Para me punir.

ELE

Você grita o quê?

ELA

Seu nome alemão. Somente seu nome. Tenho apenas uma única memória, a de seu nome. (DURAS, 1960, p.90, tradução nossa)⁴⁴

⁴⁰ “*Ça ne veut rien dire, en français, Nevers, autrement?*” (DURAS, 1960, p.86).

⁴¹ “*Rien. Non.*” (DURAS, 1960, p.86).

⁴² “*Nevers en France, c'était never, “jamais”, en anglais*” (DURAS; PORTE, 1977, p.85).

⁴³ “Um milagre aconteceu. Qual? Certamente, o ressurgimento de *Nevers*. ” (DURAS, 1960, p.85, tradução nossa). “*Un miracle s' est produit. Lequel? Justement, la résurgence de Nevers.*” (DURAS, 1960, p.85).

⁴⁴ “*LUI- Tu cries?/ La chambre de Nevers/ ELLE-Au début, non, je ne crie pas. Je t'appelle doucement./ LUI-*

O japonês diz no lugar do alemão “estou morto”, como se o alemão tivesse ressuscitado, e estivesse usando o seu corpo por um curto espaço de tempo. Este esquema de substituição é um processo recorrente na escrita de Marguerite Duras. A autora cria personagens secundários que substituem o personagem original, o irmão mais moço. O japonês substitui o alemão, assim como o amante substitui o irmão mais moço em *L'amant de la Chine du Nord*. Em *La vie tranquille*, a autora nos revela esse procedimento de criação literária. Francine ama o irmão Nicolas, mas ele morre, e ela o substitui pelo amigo do irmão, Tiène: “Nicolas, mesmo se exagero minha dor de tê-lo perdido, sei muito bem que Tiène já o havia substituído. Sempre achei um meio de substituir tudo.” (DURAS, 1997a, p.109, tradução nossa)⁴⁵. A última frase da citação confirma a nossa ideia de que a autora está sempre substituindo por outra mensagem a mensagem original, o amor incestuoso. Como este tema é muito delicado de ser abordado, principalmente enquanto a família era viva, a escritora criou personagens masculinos que representassem o irmão mais moço.

Este procedimento revela o que tínhamos visto em *Coupeur d'eau*. Em vez de a mãe dizer que cometerá suicídio junto com sua família, ela fala de outra decisão, mas que para ela equivale à primeira. Esta ideia é semelhante à reflexão que a escritora faz sobre a leitura de *Guerra e Paz* de Tolstói no artigo “*La lecture dans le train*” (DURAS, 1993, p.137). Ao ler as 800 páginas do livro de Tolstói, em um dia, durante uma viagem de trem, Marguerite Duras descobre haver duas camadas sobrepostas de escrita:

[...] a camada legível que tinha lido neste dia de viagem e a outra à qual não tínhamos acesso. Aquela lá, ilegível a qualquer leitura, não podíamos suspeitar da existência durante uma distração da leitura literal, como olhamos a infância através de uma criança. (DURAS, 1993, p.138, tradução nossa)⁴⁶.

A primeira camada corresponde ao enredo, à ação, ao que é fácil de ser captado, e a segunda camada seria a história original que está por trás da história secundária. No caso de *Hiroshima mon amour*, a primeira camada corresponde à

Mais je suis mort./ ELLE-Je t'appelle quand même. Même mort. Puis un jour, tout à coup, je crie, je crie très fort comme une sourde. C'est alors qu'on me met dans la cave. Pour me punir./ LUI-Tu cries quoi?/ ELLE-Ton nom allemand. Seulement ton nom. Je n'ai plus qu'une seule mémoire, celle de ton nom.” (DURAS, 1960, p.90).

⁴⁵ “Nicolas, même si j'exagère ma douleur de l'avoir perdu, je le sais bien que Tiène l'avait déjà remplacé. J'ai toujours trouvé le moyen de tout remplacer.” (DURAS, 1997a, p.109).

⁴⁶ “[...] la couche lisible que j'avais lue ce jour de voyage et l'autre à laquelle on n'avait pas accès. Celle-là, illisible à toute lecture, on ne pouvait qu'en soupçonner l'existence au cours d'une distraction de la lecture littérale, comme on regarde l'enfance à travers un enfant.” (DURAS, 1993, p.138).

aventura amorosa da francesa e do japonês; a segunda é aquela que não dá para ser lida, ela é apenas sugerida. Portanto, a camada ilegível corresponde ao amor incestuoso que é insinuado na cena do reaparecimento do alemão. Primeiro, a escritora afirma ter acontecido um milagre quando Nevers “ressurge” no café, e o alemão ressuscita. Segundo, os protagonistas estão em frente da embocadura do rio: “É aí que termina Hiroshima e começa o Pacífico” (DURAS, 1960, p.85, tradução nossa)⁴⁷. A alusão ao Pacífico e à foz do rio remete à infância de Marguerite Duras, compartilhada com o irmão mais moço:

Passei toda minha infância à beira do mar da Indochina, à beira do Pacífico com meu irmão, no Camboja e depois em seguida na Cochinchina. Havia rios, *des racs*, rios e o mar no final dos rios e a ideia do meu irmão está ligada àquela do mar... (DURAS, 1993, p.10)⁴⁸.

O mar e a foz do rio estão ligados ao irmão por quem ela nutre um amor incestuoso. Quando “Nevers” ressurge, é como se a lembrança da infância vivida ao lado deste irmão reaparecesse, só que na figura do alemão. A palavra ressurgência significa água do mar subterrânea que sobe à superfície, fonte. Certamente, o irmão é a fonte inspiradora da escritora. É a experiência dolorosa de amá-lo que a leva a escrever várias histórias de amor proibido.

Em *Marguerite Duras*, no quinto capítulo “*L'émergence du fantasme*”, Jean Pierrot (1986) defende a ideia de que a ressurreição do alemão morto por curto espaço de tempo no vivo, o japonês, é necessária para que a francesa se esqueça, definitivamente, da antiga paixão que a assombrava desde a morte trágica do amante alemão. Essa reencarnação serve para apaziguar a consciência da heroína, para que ela possa, enfim, se livrar do peso secreto deste amor. Para Jean Pierrot, reviver o passado é uma maneira de curar a protagonista do trauma sofrido na adolescência, semelhante a o que acontece em um tratamento psicanalítico. Portanto, a francesa revive a história traumática do passado no presente, para depois esquecer-lo, livrando-se do trauma. O crítico nos mostra que este esquema reaparece em diversas outras obras da escritora, de forma obsessiva. Cita como exemplo, *Moderato Cantabile*, quando o assassinato da jovem pelo seu amante desperta em Anne Desbaresdes a lembrança de um passado secretamente escondido durante os anos de casamento com o industrial. Chauvin exerce o mesmo papel do engenheiro japonês de *Hiroshima*

⁴⁷ “C'est là qui finit Hiroshima et commence le Pacifique” (DURAS, 1960, p.85).

⁴⁸ “J'ai passé toute mon enfance au bord de la mer en Indochine, au bord du Pacifique avec mon frère, au Cambodge et puis ensuite en Cochinchine. Il y a eu des fleuves, des racs, des fleuves et la mer au bout des fleuves et l'idée de mon frère est liée à celle de la mer [...]” (DURAS, 1993, p.10).

mon amour, encarnando o fantasma do amante passado. A escritora revela, ao escrever *Moderato Cantabile*, ter vivido uma experiência amorosa avassaladora que a levou a uma crise suicida. Jean Pierrot explica que o fantasma que assombra Anne Desbaresdes remete ao mesmo fantasma que assombra a escritora, o seu irmão mais moço:

Amor proibido e impossível pelo irmão, vivido na infância e adolescência, traumatismo violento causado pelo anúncio, na época da guerra, da morte brutal deste irmão querido, reaparição de seu fantasma na ocasião de uma semelhança acidental e de uma aventura amorosa ao mesmo tempo intensa e passageira, desejo de reviver até o fim este passado para poder enfim ser liberada, tomada de consciência progressiva da natureza real deste amor, eis efetivamente o esquema autobiográfico que propomos encontrar em uma grande parte da obra posterior. (PIERROT, 1986, p.199, tradução nossa)⁴⁹.

Acreditamos que a repetição dessa estrutura (reviver uma dolorosa história antiga no presente) esteja ligada à escrita literária, e não à busca de uma cura terapêutica. Caso fosse possível curar-se, não haveria motivo para contar essa história tantas vezes quantas foi escrita. No prefácio de *Ensaio crítico*, Roland Barthes (2009, p.19) afirma que a literatura é a expressão secundária de uma mensagem original, e que a linguagem escrita torna-se obra quando ela pode variar, de certa forma, essa mensagem primária. Caso o escritor publicasse a mensagem original, tal qual ele a concebeu, sem que houvesse uma lapidação da linguagem, ela seria despojada de afeto, correria o risco de não despertar a emoção no leitor, teria, provavelmente, um caráter banal. Assim, o escritor deve escolher uma forma de comunicação indireta, cheia de singularidades, em que a linguagem seja bem trabalhada para transmitir a primeira mensagem que lhe serviu de inspiração em uma forma variável, ou seja, disfarçada de mensagem secundária:

[...] o escritor e o homem privado (quando ele escreve) são condenados a *variar* desde o início suas mensagens originais, e já que ela é fatal, escolher a melhor conotação, aquela cujo aspecto indireto, por vezes fortemente retorcido, deforma o menos possível, não o que eles querem dizer mas o que eles querem dar a entender[...] (BARTHES, 2009, p.20).

⁴⁹ “*Amour interdit et impossible pour un frère, vécu dans l'enfance et l'adolescence, traumatisme violent causé par l'annonce, à l'époque de la guerre, de la mort brutale de ce frère chéri, réapparition de son fantôme à l'occasion d'une ressemblance accidentelle et d'une aventure amoureuse à la fois intense et passagère, désir de revivre jusqu'au bout ce passé pour pouvoir enfin en être délivré, prise de conscience progressive de la nature réelle de cet amour, voilà effectivement le schéma autobiographique que nous nous proposons de retrouver dans une grande partie de l'oeuvre ultérieure.*” (PIERROT, 1986, p.199).

O segundo romance publicado no início da carreira da Marguerite Duras, *La Vie tranquille*, iniciado na primavera de 1943, alguns meses depois da morte do seu irmão mais moço, no outono de 1942, é um exemplo de obra cuja mensagem secundária ficou muito próxima da mensagem original. Ela conta a história de uma família cujos filhos, Francine e Nicolas, possuem uma relação afetiva que extrapola o âmbito comum. Segundo Jean Pierrot (1986), esse romance tem uma coloração nitidamente sexual e incestuosa. Ao escrever este livro, Marguerite Duras é uma jovem escritora, muito presa ao acontecimento presente, a morte do irmão, e possivelmente por isso escreve um romance cuja mensagem original e secundária retratam a dor da perda e revelam a relação incestuosa. Não há duas camadas de leituras sobrepostas, há apenas uma: o amor incestuoso. Podemos comparar um trecho desse romance onde Francine relata a ligação dela com o irmão ao artigo “Retake” de Marguerite Duras (1993, p.10) em que a escritora nos conta a relação forte que ela tinha com seu irmão mais moço e perceber o quanto a mensagem do livro está próxima à do artigo:

É isso sem dúvida sair da infância. Ela, eu a vivi em Nicolas. Em meu lugar ele viveu minha infância. Eu era cinco anos mais velha e muito pequena sempre me maravilhei de vê-lo menor que eu, mais fraco e mais crente no jogo [...] Agora, ele está morto. Ele se deitou sobre a via férrea, contra os trilhos. (DURAS, 1997a, p.89, tradução nossa)⁵⁰.

Minha infância morreu com meu irmão. De repente, após a sua morte fiquei despojada da minha infância. Chego a uma idade onde não há mais ninguém que se lembre da menina que tinha meu nome. Quis morrer quando ele morreu, pois com ele minha infância caía na noite, ele a levava para a morte com ele mesmo embora ele fosse o único depositário. Nenhuma paixão pode substituir a do incesto. (DURAS, 1993, p.10, tradução nossa)⁵¹.

Os dois textos trazem a mesma mensagem: a forte ligação dos dois irmãos que compartilharam juntos uma infância em comum. Eram inseparáveis, como se os dois possuíssem o mesmo corpo e vivessem unidos. No artigo, a escritora diz ter vivido a sua infância em Nicolas, como se ela e Nicolas fossem apenas uma

⁵⁰ "C'est cela sans doute sortir de l'enfance. Elle, je l'ai vécue dans Nicolas. À ma place il a vécu mon enfance. J'étais de cinq ans son aînée et toute petite je me suis toujours émerveillée de le voir plus petit que moi, plus faible et plus croyant au jeu. [...] Maintenant, il est mort. Il s'est couché sur la voie ferrée, contre les rails." (DURAS, 1997a, p.89).

⁵¹ "Mon enfance est morte avec mon frère. Tout à coup, après sa mort j'ai été privée de mon enfance. J'atteins l'âge où il n'y a plus personne qui se souvient de la petite fille qui portait mon nom. J'ai voulu mourir lorsqu'il est mort parce qu'avec lui mon enfance tombait dans la nuit, il l'emportait dans la mort avec lui-même alors qu'il en était le seul dépositaire. Aucune passion ne peut remplacer celle de l'inceste." (DURAS, 1993, p.10).

pessoa. Portanto, a morte do irmão significa o fim da infância da irmã e o fim da criança que ela fora enquanto o irmão era vivo. O desaparecimento de um coloca em risco a existência do outro, pois eles formavam uma só unidade, semelhante ao andrógino. “Essa espécie particular tinha, ao mesmo tempo, a forma e o nome das outras duas, masculina e feminina, a partir das quais era formada.” (PLATÃO, 2005, p.37). Em outro trecho de *La vie tranquille*, Francine revela que a morte do irmão a deixou despedaçada, ideia que reforça a anterior, de que os irmãos tinham um só corpo. Quando o trem passa por cima de Nicolas, esmagando-o e matando-o, é como se o corpo de Francine fosse bruscamente separado do de Nicolas: “Não reconhecia muito bem o que me pertencia, é por isso que pensava sem parar em Nicolas para me lembrar quem eu era no final das contas e juntar meus pedaços espalhados no quarto.” (DURAS, 1997a, p.90)⁵². Como continuar a viver se a morte do irmão deixou-a em pedaços? É preciso lembrar-se do irmão para poder se recompor, sua recordação permite que Francine se veja também e, desta forma, se restabeleça.

Notamos que com o tempo a escritora se distancia do sofrimento da perda do irmão relatado em *La vie tranquille*, assim como as obras posteriores se afastam da mensagem original desse romance, transformando-a em mensagens secundárias, variadas ao longo dos cinquenta anos de produção literária e cinematográfica. Vimos que após a publicação de *Un barrage contre le Pacifique*, em 1950, a figura do irmão mais moço, aparentemente, desaparece, ressurgindo apenas em 1981, em *Agatha*, escrito logo depois que Marguerite Duras leu *L'Homme sans qualités* de Musil⁵³, livro que serviu de inspiração para a volta do irmão mais moço nas obras que virão a seguir: *Savannah Bay*, 1982, *L'Amant*, 1984, *La Pluie d'été*, 1990, e por fim *L'Amant de la Chine du Nord*, 1991. Poderíamos pensar que o tema do amor incestuoso teria se exaurido durante o intervalo de quarenta anos, mas pelo contrário, o irmão continua presente, mas disfarçado em outros personagens.

⁵² “Je ne reconnaissais pas très bien ce qui m'appartenait, c'est pourquoi je repensais sans cesse à Nicolas pour me rappeler qui j'étais en fin de compte et rassembler mes morceaux qui traînaient dans la chambre.” (DURAS, 1997a, p.90).

⁵³ “A tomada de consciência do caráter potencialmente incestuoso deste amor de outrora aconteceu apenas muito tarde para ela, e em particular graças à leitura, em 1980, do romance de Musil, *L'homme sans qualités*, que se sabe conta o amor, de caráter claramente incestuoso, mas provavelmente sem sua execução carnal, que liga um irmão e uma irmã, Hans Ulrich e Agatha.” (PIERROT, 1986, p.194, tradução nossa) “La prise de conscience du caractère virtuellement incestueux de cet amour d'autrefois ne s'est faite pour elle que très tardivement, et en particulier à la faveur de la lecture, en 1980, du roman de Musil, *L'homme sans qualités*, qui, on le sait, raconte l'amour, de caractère clairement incestueux, mais probablement sans son accomplissement charnel, qui relie un frère et une soeur, Hans Ulrich et Agatha.” (PIERROT, 1986, p.194).

O fantasma do irmão caçula e suas variações

Em *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne assiste a um filme no cinema que evoca a história do encontro amoroso de um casal. A mulher é jovem e bonita. Ela seduz os homens, que ficam completamente apaixonados por ela: “Os homens se perdem por ela, eles caem sobre seu rastro como quilhas e ela avança no meio de suas vítimas” (DURAS, 1997b, p.261)⁵⁴. Essa mulher fatal enlouquece os homens que caem aos seus pés, embora não se interesse por nenhum deles. Ela os despreza, passando por cima de suas vítimas. Essa mulher nos remete à personagem Anne-Marie Stretter, cujo amante se suicida ao ser abandonado por ela⁵⁵. Os homens que se apaixonam por Anne-Marie Stretter também são suas vítimas, como os que se apaixonam pela mulher do filme. Ademais a atriz é comparada a um barco: “livre como um navio” (DURAS, 1997b, p.261, tradução nossa)⁵⁶. Esse fato nos lembra a protagonista Anna, que também se assemelha à Anne-Marie Stretter do romance *Le Marin de Gibraltar*. Anna é uma mulher bonita e rica que viaja em um iate. Em suas viagens, ela encontra vários homens que se tornam seus amantes. O poder de sedução e a liberdade são pontos em comum entre essas duas mulheres.

A mulher sedutora do filme encontra em Veneza, finalmente, o homem por quem ela se apaixonou: “Ele diz eu te amo. Ela diz eu também te amo. O céu escuro da espera se ilumina de repente. Relâmpago de tal beijo.” (DURAS, 1997b, p.261, tradução nossa)⁵⁷. É interessante observar no texto em francês a ruptura que a escritora introduz no encontro amoroso, sutilmente, ao quebrar a expressão “*coup de foudre*” que significa “amor à primeira vista”, ao separá-la por um ponto final e suprimir a preposição “de”: “*d’un coup. Foudre*”, revelando, assim, a separação iminente do casal, perante a impossibilidade amorosa. Não é apenas neste momento que Marguerite Duras faz conhecer sua concepção de que a completude do casal é impossível. No trecho seguinte, ela afirma: “Ideal impossível, absurdo, ao qual a conformação dos órgãos obviamente não se presta”

⁵⁴ “*Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes*” (DURAS, 1997b, p.261).

⁵⁵ “Antes que ela viesse à Vinh Long, um rapaz se suicidou por sua causa em um cargo do Laos de onde ela chegava. Eu soube como todo mundo desde a sua chegada em Vinh Long. Isso foi determinante. Vi esta mulher antes de tudo como uma causadora da morte.” (DURAS, 2001, p.62, tradução nossa) “*Avant qu’elle ne vienne à Vinh Long, un jeune homme s’était tué pour elle dans ce poste du Laos d’où elle arrivait. Je l’ai su comme tout le monde dès qu’elle est arrivée à Vinh Long. Ça a été déterminant. J’ai vu cette femme avant tout comme une donneuse de mort.*” (DURAS, 2001, p.62).

⁵⁶ “*libre comme un navire*” (DURAS, 1997b, p.261).

⁵⁷ “*Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l’attente s’éclaire d’un coup. Foudre d’un tel baiser.*” (DURAS, 1997b, p.261).

(DURAS, 1997b, p.262, tradução nossa)⁵⁸. Para a escritora, o corpo do homem e da mulher não foram feitos para uma união recíproca e total, há na natureza humana um impedimento à fusão completa dos órgãos masculinos e femininos. Duras acredita que a fusão perfeita é a que acontece entre a jiboia e o frango, pois a jiboia é capaz de engolir um frango inteiro que por sua vez torna-se serpente. A união dos dois transforma-os em um único ser. “[...] a jiboia se inseria este frango durante uma digestão de uma suprema facilidade, tão perfeita quanto a absorção da água pelas areias ardentes do deserto, transsubstanciação cumprida em uma calma sagrada” (DURAS, 1997c, p.388, tradução nossa)⁵⁹. Esta reflexão aparece em *Le Boa*⁶⁰ onde a personagem principal descobre a sexualidade observando a jiboia devorar um frango em um jardim Zoológico. Os personagens durassianos não encontram esta simbiose perfeita, encontrada pelos animais, gerando frustração.

É interessante ressaltar que o espectador assiste à união do casal na tela, porém não percebe o fracasso dessa completude: “Os espectadores terão visto, entretanto, apenas a tentativa e o fracasso lhes ficará ignorado. Pois, a tela se ilumina e vira branco de mortalha.” (DURAS, 1997b p.262, tradução nossa)⁶¹. Ele sairá do cinema em busca de uma união semelhante à que assistiu, assim como Suzanne sai da sala em busca do parceiro com quem poderia realizar o seu desejo. A primeira pessoa que lhe vem ao espírito é seu irmão: “Ela voltou a procurar Joseph por outras razões que há pouco, porque ela não podia se decidir a entrar. E também porque nunca antes ela tinha tido tamanho desejo de encontrar Joseph.” (DURAS, 1997b, p. 262, tradução nossa)⁶². Ver o encontro amoroso do casal provoca o desejo de se unir sexualmente com o irmão.

Notamos que esta cena, em que Suzanne vê o nascimento do amor de um casal, assemelha-se às cenas encontradas nos romances de casais em crise⁶³. Em

⁵⁸ “*Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas*” (DURAS, 1997b, p.262).

⁵⁹ “[...] *le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacré.*” (DURAS, 1997c, p.388).

⁶⁰ Confira Duras (1997c).

⁶¹ “*Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré. Car, l'écran s'éclaircit et devient d'un blanc de linceul.*” (DURAS, 1997b, p.262).

⁶² “*Elle se remet à chercher Joseph mais pour d'autres raisons que tout à l'heure, parce qu'elle ne pouvait se résoudre à rentrer. Et aussi parce que jamais encore elle n'avait eu un tel désir de rencontrer Joseph.*” (DURAS, 1997b, p.262).

⁶³ *Le Marin de Gibraltar, Les Petits chevaux de Tarquinia, Moderato Cantabile, Dix Heures et demie du soir en été, Le Ravissement de Lol V. Stein.*

geral, temos três pessoas que formam um triângulo amoroso. Uma delas olha o encontro de outros dois. Quem olha o novo par se formar reflete nele o desejo de encontrar-se com a pessoa amada, assim como Suzanne deseja encontrar o irmão, mas como o amor que ela sente por ele é proibido, quem olha realiza o desejo através do outro casal.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora conta que o seu irmão Paulo tornou-se, durante um período, amante de Anne-Marie Stretter.

Sim. Uma vez ela foi com meu irmão mais moço. Ela o vira no círculo, uma noite, ela o convidara no tênis. Ele foi. Depois eles foram à piscina do parque. Tem um bungalow lá com chuveiros, salas de ginástica, é quase sempre deserto. (DURAS, 1997g, p.1588, tradução nossa)⁶⁴.

Este fato remete ao filme assistido por Suzanne em *Un Barrage*, no qual vê uma mulher parecida com Anne-Marie Stretter encontrar-se com um homem. Comparando a estrutura das duas obras, percebemos que tanto Suzanne quanto a narradora exercem o mesmo papel, o de olhar um casal se encontrar, enquanto o irmão mais moço e Michael Richardson são ambos amantes da mesma mulher, Anne-Marie Stretter. Se formos transpor essa estrutura para o romance *Le Ravissement de Lol V. Stein*, notaremos que Lol ocupa o mesmo lugar que Suzanne e a narradora, todas elas vêem o mesmo espetáculo: Anne-Marie Stretter com Michael Richardson, que seria um substituto do irmão mais moço.

Em *Le Marin de Gibraltar*, a americana é apaixonada pelo marinheiro que desapareceu em Shangai. Apesar de ter tido outros relacionamentos, alguns passageiros, outros mais sérios, nenhum deles substitui o amor que ela sente pelo marinheiro. É interessante ressaltar a semelhança do sentimento amoroso da narradora pelo irmão mais moço em *L'Amant* e da americana pelo marinheiro: em ambos os casos, o sentimento marca tão profundamente essas mulheres que acaba por acompanhá-las pelo resto de sua vida.

Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, Jean, dono do barco, assemelha-se ao marinheiro de Gibraltar por ser um desconhecido que vem do mar, e também lembra o irmão mais moço da escritora, por desestabilizar o relacionamento amoroso de Sara e Jacques. Marguerite Duras (1993) revela no artigo "Retake" que a ideia do irmão mais moço está ligada ao mar, mais um motivo para associarmos o marinheiro e Jean a ele. Podemos pensar que tanto o marinheiro

⁶⁴ "Oui. Une fois elle est allée avec mon petit frère. Elle l'avait vu au cercle, un soir, elle l'avait invité au tennis. Il y était allé. Après ils étaient allés à la piscine dans le parc. Il y a un bungalow là avec des douches, des chambres de gymnastique, c'est presque toujours désert." (DURAS, 1997g, p.1588).

quanto Jean são a figura do irmão que volta do mar ressuscitado, o mar, nesse caso, representando a morte. Portanto, se o marinheiro de Gibraltar é a figura do irmão disfarçado de marinheiro, Anna não vai encontrá-lo, pois ele está morto. Contudo continuará buscando-o, pois ele não existe enquanto marinheiro, mas existe quanto símbolo do amor pelo irmão:

X.G. – *Le Marin de Gibraltar* também. Eu pensei que particularmente o amor desta mulher pelo marinheiro, fosse completamente inexistente e, ao mesmo tempo, existisse com tanta força...

M.D.- Este estado suspenso..., veja. Todo amor que ela vive se inscreve na espera de um amor, o amor de Gibraltar. (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.58, tradução nossa)⁶⁵.

Notamos haver um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa de *Un barrage contre le Pacifique*, chamado de “*mise en abyme*”. A narrativa dos romances de casais está inserida dentro da narrativa de *Un Barrage*, que faz parte dos romances de família. Portanto, há uma micro-narrativa dentro de outra, mais abrangente. Dessa forma, percebemos que os romances de família englobam os romances de casais. Isso não acontece apenas com a narrativa, mas também com a construção da obra durassiana. O três primeiros romances tratam do tema da família: *Les Impudents* (1943), *La vie tranquille* (1944), *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Em seguida são publicados os romances de casais *Le Marin de Gibraltar* (1950), *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato Cantabile* (1958), *Dix heures et demie du soir en été* (1960), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), etc. Finalmente, os três últimos romances sobre família *L'Amant* (1984), *La Pluie d'été* (1990) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Fecha-se o ciclo com os romances de família. Ao contrário do que poderíamos imaginar, os romances de família e os de casais em crise estão, intrinsecamente, ligados pelo triângulo amoroso.

Em *Un barrage contre le Pacifique*, o desejo de conjugação amorosa com o irmão é revelado à protagonista no momento em que ela assiste ao filme e vê um casal se amar: “Seus corpos entrelaçam-se. Suas bocas aproximam-se [...] Uma vez que elas estão próximas a se tocar, são mutiladas de seus corpos. Então, em suas cabeças decapitadas...” (DURAS, 1997b, p. 261, tradução nossa)⁶⁶. A imagem de amor e morte (cabeça decapitada) lembra o encontro de Sara e Jean, em *Les Petits*

⁶⁵ “X.G. – *Le Marin de Gibraltar* aussi. J'ai pensé que notamment l'amour de cette femme pour le marin, l'être complètement inexistant et, à la fois, existant avec énormément de force...M.D. – *Cet état déjà sursitaire[...], voyez. Tout amour qu'elle vit s'inscrit dans l'attente d'un amour, de l'amour de Gibraltar.*” (DURAS; GAUTHIER, 1974, p.58).

⁶⁶ “*Leurs corps s'enlacent. Leurs bouchent s'approchent [...]. Une fois qu'elles sont proches à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités[...]*” (DURAS, 1997b, p.261).

chevaux de Tarquinia, onde Sara também tinha a cabeça decapitada: “sua cabeça decapitada saia sozinha do mar” (DURAS, 1953, p.134, tradução nossa)⁶⁷. Vemos que o mesmo termo é usado tanto no romance de família quanto no romance de casal. Portanto, quando Marguerite Duras evoca o triângulo amoroso nos romances de casais em crise, ela está falando de forma disfarçada do amor incestuoso. Essa terceira pessoa que olha um casal se encontrar, como Suzanne, remete a Lol V. Stein que olha Anne-Marie Stretter e Michael Richardson, em *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Então, Lol V. Stein exerce o mesmo papel da irmã dos outros livros. Em *La vie tranquille*, Francine olha o irmão Nicolas com Luce; em *L'Amant e L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora deseja ver o amante com Hélène Lagonelle. Todas essas protagonistas que olham estão impedidas de se unir sexualmente ao irmão, assim sendo elas olham a sua substituta encontrar-se com o seu irmão em seu lugar.

Em *Dits à la télévision*, Pierre Dumayet hesita, mas acaba por perguntar a Duras se poderia aproximar a narradora *voyeuse* de *L'Amant* de Lol V. Stein, também *voyeuse*, de *Le Ravissement*. Duras confirma a semelhança, mas fica surpresa, por ser a primeira vez que essa aproximação teria sido feita entre *Le Ravissement* (romance de casal em crise) e *L'Amant* (romance de família):

Pierre Dumayet: [...] Eu reli... *Lol V. Stein* e reli *L'Amant de la Chine du Nord*, e a proximidade de leitura dos dois livros me leva a fazer perguntas que não são provavelmente questões que deveriam ser feitas. Mas quando a criança em *L'Amant* oferece ao chinês sua amiga Hélène Lagonelle, ela está fazendo alguma coisa que a aproxima de Lol V. Stein?

Marguerite Duras: É a primeira vez, é a primeira vez que me dizem isso. É verdade. Ela torna-se Lol V. Stein. (DURAS, 1999, p.24, tradução nossa)⁶⁸.

Em *A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)*, Freud (2006a, p.137) explica que o instinto escopofílico (*voyeurismo*) é auto-erótico, ou seja, primeiro alguém olha para uma parte do seu próprio corpo. Depois o instinto é conduzido, por um procedimento de comparação, a substituir esse objeto olhado por uma parte semelhante do corpo de outra pessoa. Esta é, então, olhada por alguém que olhava para si

⁶⁷ “sa tête décapitée sortait seule de la mer.” (DURAS, 1953, p.134).

⁶⁸ “Pierre Dumayet: [...] J'ai relu... *Lol V. Stein* et j'ai relu *L'Amant de la Chine du Nord*, et la proximité de lecture des deux livres fait que je me pose des questions qui ne sont probablement pas des questions qui doivent être posées. Mais quand l'enfant dans *L'Amant* offre au Chinois son amie Hélène Lagonelle, est-ce qu'elle fait quelque chose qui la rapproche de Lol V. Stein? Marguerite Duras: C'est la première fois, c'est la première fois que l'on me le dit. C'est vrai. Elle devient Lol V. Stein.” (DURAS, 1999, p.24).

mesmo, antes de olhá-la: “Segue-se que a fase preliminar do instinto escopofílico, na qual o próprio corpo do sujeito é o objeto da escopofilia, deve ser classificada sob o narcisismo, e que devemos descrevê-la como uma formação narcisista.” A partir desta explicação científica podemos compreender melhor o que acontece com as protagonistas durassianas. Em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, a narradora revela sentir por Hélène Lagonelle, uma amiga do pensionato de Lyautey em Saigon, uma atração forte, pois ela tem uma beleza “milagrosa” e a forma arredondada do seu corpo é extraordinariamente mais bonita que a do irmão, cuja forma é avara e interna, chegando a desaparecer ao lado do esplendor do corpo da amiga (DURAS, 1984, p.89). Ela é o primeiro desejo⁶⁹ da narradora, despertado no dia em que a viu nua. A narradora olha para o corpo de Hélène, assim como, antes, olhara para o seu próprio. A amiga serve de espelho, refletindo a beleza feminina das duas únicas meninas brancas do pensionato: “Elas [Hélène e a narradora] são belas, elas esqueceram que elas já sabem. Elas dançam. Elas são da raça branca” (DURAS, 1997g, p.1598, tradução nossa)⁷⁰. Hélène é o duplo da narradora, de tal forma que, no dia em que esta tem relação sexual com o chinês, aquela se sente feliz como se ela estivesse apaixonada pelo amante da narradora⁷¹. Da mesma forma que existe o duplo feminino: Hélène duplo da narradora, existe o duplo masculino. É o caso do amante chinês duplo do irmão mais moço. Portanto, quando a narradora pede ao amante para fazer amor com a amiga, ela quer sentir por intermédio da amiga o prazer que sente quando tem relação com ele. Como Hélène e o chinês substituem a narradora e o irmão, olhar o ato sexual dos dois é como se ela olhasse para ela mesma unindo-se sexualmente com o irmão mais moço. A união entre os irmãos é possível através do *voyeurismo*, pois “ver” o outro é tão prazeroso quanto fazer amor, com a diferença de que o primeiro não transgride a barreira do incesto, por não haver a consumação da relação sexual que é apenas imaginada através de outras duas pessoas:

Quero te levar comigo, Hélène Lagonelle, lá onde toda noite, os olhos fechados, faço que me dêem o gozo que faz gritar. Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela. Isso na minha presença, que ela o faça segundo

⁶⁹ “Para mim, o desejo, o primeiro desejo, foi você. O primeiro dia. Depois da sua chegada. Era de manhã, você vinha do chuveiro, completamente nua...” (DURAS, 1997g, p.1600). “*Pour moi, le désir, le premier désir, ça a été toi. Le premier jour. Après ton arrivée. C'était le matin, tu revenais de la salle de douches, complètement nuef...*” (DURAS, 1997g, p.1600).

⁷⁰ “*Elles [Hélène e a narradora] sont belles, elles ont oublié qu'elles le savent déjà. Elles dansent. Elles sont de race blanche*” (DURAS, 1997g, p.1598).

⁷¹ “Ela é como feliz Hélène Lagonelle, naqueles dias, como apaixonada pelo chinês por sua vez, escutando a criança de Sadeck falar.” (DURAS, 1997g, p.1619, tradução nossa) “*Elle est comme heureuse Hélène Lagonelle, ces jours-là, comme amoureuse du Chinois à son tour, en entendant parler par l'enfant de Sadeck.*” (DURAS, 1997g, p.1619).

o meu desejo, que ela se dê onde eu me dou. Seria pelo desvio do corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá, agora definitivo. (DURAS, 2007, p.55)⁷².

Notamos que nos romances de casais o esquema triangular se repete. Há um casal em crise que se afasta com a chegada de uma terceira pessoa. O desconhecido forma um novo casal com uma das pessoas que acaba de se separar. O outro, que formava um par, fica sozinho. Ele deseja ver o novo encontro amoroso. Na verdade, por trás desse desejo existe um segredo escondido: o amor incestuoso pelo irmão caçula.

Dix Heures et demie du soir en été é construído nesse mesmo esquema: Maria afasta-se do marido, pois o amor do casal exaure-se. Ela fica só, enquanto o marido forma um novo casal com Claire. Maria deseja ver o encontro amoroso do marido e da amiga: “Ela queria ver acontecerem as coisas entre eles a fim de ser iluminada pela mesma luz deles e entrar nesta comunidade que ela lhes transmite, em suma desde o dia em que, ela, ela a inventou, em Verona, certa noite.” (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa)⁷³. Maria, a esposa, quer, como a narradora de *L'Amant*, sentir o prazer que o novo casal experimentará na conjugação amorosa. Ela concede Claire ao marido para também usufruir desse encontro, que remete a um prazer que ela sentiu no início do relacionamento, em um hotel em Verona. Notamos haver duas histórias de amor. A primeira aconteceu faz um tempo, quando Maria e Pierre apaixonaram-se, enquanto a segunda ocorre entre Pierre e Claire, que se apaixonam quando o amor do casal Pierre e Maria se esgota. Observamos que a estrutura de dois amores nesse romance é semelhante à estrutura narrativa de *L'Amant*, cuja primeira história é o amor incestuoso entre a narradora e o irmão mais moço e a segunda se dá entre a narradora e o amante, que se apaixonam.

Nos dois romances o relacionamento amoroso do casal está no fim. Em *L'Amant*, a narradora está prestes a partir para a França, pois o pai do amante quer separá-los. Em *Dix Heures et demie du soir en été*, o casal não se ama mais como no início do casamento. Justamente, por estar em seu término, é preciso

⁷² “Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu'il fasse à son tour sur elle. Ceci en ma présence, qu'elle le fasse selon mon désir, qu'elle se donne là où moi je me donne. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m'arriverait de lui, alors définitive.” (DURAS, 1984, p.92).

⁷³ “Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d'être éclairée à son tour d'une même lumière qu'eux et entrer dans cette communauté qu'elle leur lègue, en somme depuis le jour où, elle, elle l'inventa, à Vérone, une certaine nuit.” (DURAS, 1997d, p.717).

reanimar a chama da paixão com um novo amor. Logo, a narradora gostaria de dar ao chinês a amiga Hélène L. e, em troca, ela quer vê-los fazer amor. Assim como Maria quer ver Claire e Pierre para sentir o prazer experimentado em Verona. Momento em que Maria e Pierre pensavam que o amor de ambos não se esgotaria.⁷⁴ A diferença entre os relacionamentos amorosos é que o amor incestuoso, por não haver consumação, é imortal, enquanto o amor dos casais é passageiro, precisa ser sempre renovado.

Notamos que o triângulo amoroso liga os romances de casais aos romances de família. Durante o período em que Marguerite Duras escreveu os romances de casais, sua família ainda era viva. Por esse motivo, segundo a narradora, ela não falou diretamente sobre o assunto, contudo relatou histórias como as de casais que escondiam, por trás do triângulo amoroso, o amor incestuoso (DURAS, 1984). Não apenas o tema do amor pelo irmão é dissimulado nesse período, mas também a forma de escrevê-lo. Para mostrar que a escrita também é disfarçada, compararemos um trecho de *Dix Heures et demie du soir en été* com um outro trecho de *L'Amant*:

Ela queria ver acontecerem as coisas entre eles a fim de ser iluminada pela mesma luz deles (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa)⁷⁵.

Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela. Isso na minha presença, que ela o faça segundo o meu desejo, que ela se dê onde eu me dou. Seria pelo desvio do corpo de Hélène Lagonelle, pela transversal de seu corpo que viria o gozo que ele me dá (DURAS, 2007, p.55)⁷⁶.

Em *Dix Heures et demie du soir en été* (a primeira citação), o uso do pronome “ela” mantém o escritor afastado do texto relatado. É uma história contada na terceira pessoa cujo narrador é onisciente. Em *L'Amant*, emprega-se o pronome “eu”, aproximando o escritor da história contada. Segundo Jean-Yves Tadié (1990, p.11), a “narração em primeira pessoa impõe a presença maciça do autor, mesmo se o narrador não se confunde com o escritor.” Sabemos que Marguerite

⁷⁴ “Ele me falou de Verona. Do amor a noite toda, entre eles, no banheiro de Verona. [...] ‘Vem, Maria!’ Ele se surpreendia. ‘Mas quando, quando eu terei o suficiente de você?’ ” (DURAS, 1997d, p.670, tradução nossa) “*Il a parlé de Véronne. De l’amour toute la nuit, entre eux, dans une salle de bains de Véronne. [...] ‘Viens, Maria!’ Il s’étonnait. ‘Mais quand, quand aurais-je assez de toi?’* ” (DURAS, 1997d, p.670).

⁷⁵ “*Elle voudrait voir se faire les choses entre eux afin d’être éclairée à son tour d’une même lumière qu’eux*” (DURAS, 1997d, p.717).

⁷⁶ “*Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça sur moi pour qu’il fasse à son tour sur elle. Ce serait par le détour du corps de Hélène Lagonelle, par la traversée de son corps que la jouissance m’arriverait de lui*” (DURAS, 1984, p.92).

Duras assume ser esta obra autobiográfica; mais um motivo para, nesse caso, o narrador se confundir com o escritor. Sendo assim, a escrita deixa de ter um caráter impessoal, como no caso de *Dix Heures et demie*, e passa a ter um caráter íntimo e revelador. Em *Dix Heures et demie du soir en été*, Maria afirma que “queria ver as coisas acontecerem entre eles” (DURAS, 1997d, p.717, tradução nossa), mas não esclarece o que ela quer dizer com a palavra “coisas”, embora pelo contexto, o leitor compreenda que ela se refere ao ato sexual, ou seja, queria ver Pierre e Claire unirem-se sexualmente. Já em *L'Amant* a narradora diz que “[...] queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso em mim para que ele faça nela.” (DURAS, 2007, p.55). O pronome “isso” remete à palavra “gozo”⁷⁷, que aparece na frase anterior a esta. Portanto, ela gostaria que o amante fizesse Hélène L. gozar, assim como acontece com ela. Em *Dix Heures et demie du soir en été* faz-se uso de metáfora para dizer que Maria gostaria de sentir o mesmo prazer que os amantes. A palavra “luz”, que aparece nessa metáfora, é substituída pela palavra “gozo” em *L'Amant*, cuja escrita não tem disfarce para dizer que a narradora quer sentir o mesmo prazer que a amiga sentirá ao unir-se sexualmente ao amante. Há em comum, nesses dois trechos, o fato de haver por trás do que foi contado um segredo que não é revelado. Em ambos os casos a escritora delega a seus personagens (Claire, Hélène, Pierre e o amante) o que a irmã gostaria de fazer com o irmão mais moço.

Em geral, os romances de casais iniciam-se em um contexto de morte. Em *Les Petits chevaux de Tarquinia*, um jovem morre ao desativar as minas; em *Moderato Cantabile*, uma mulher é assassinada pelo amante; em *Dix Heures et demie du soir en été*, um casal adúltero é morto por um dos cônjuges; em *Hiroshima mon amour*, a destruição causada pela explosão da bomba atômica serve de pano de fundo para o romance de um casal. Essas mortes revelam um desequilíbrio do universo durassiano. O fato de existir uma história de amor incestuosa atrás da história de casais explica a desordem do cosmos. Segundo Roger Caillois (1950, p.30), quando um tabu é transgredido, ele provoca uma desordem universal, tanto do ponto de vista da natureza quanto da sociedade. O culpado não coloca apenas a si mesmo em perigo, mas também àqueles que estão ao seu redor. Poderíamos nos perguntar como pode haver desequilíbrio nos romances de casais se não há transgressão do maior tabu da civilização? Afinal,

⁷⁷ “Quero te levar comigo, Hélène Lagonelle, lá onde toda noite, os olhos fechados, faço que me dêem o gozo que faz gritar. Queria dar Hélène Lagonelle a esse homem que faz isso [...]” (DURAS, 2007, p.55, grifo nosso). “Je veux emmener avec moi Hélène Lagonelle, là où chaque soir, les yeux clos, je me fais donner la jouissance qui fait crier. Je voudrais donner Hélène Lagonelle à cet homme qui fait ça [...]” (DURAS, 1984, p.92, grifo nosso).

os personagens realizam o desejo incestuoso através do *voyeurismo*. Contudo, o último romance escrito sobre a família: *L'Amant de la Chine du Nord* revela que a barreira do incesto foi ultrapassada:

Tinha sido ali que eles tinham se pegado a única vez na vida. O gozo tinha sido aquele que o irmão caçula não conhecia ainda. Lágrimas haviam escorrido de seus olhos fechados. E eles haviam chorado juntos, sem uma palavra. (DURAS, 1997g, p.1694, tradução nossa)⁷⁸.

Esta citação não deixa dúvida de que houve o ato sexual, primeiro por causa da presença do verbo pronominal “se pegar” que tem vários significados, dentre eles “unir-se sexualmente”, e segundo, a palavra “gozo” confirma que o ato chegou a seu desfecho. Outro aspecto importante a ser ressaltado é o caráter sagrado que a narradora dá ao irmão. Nesse mesmo livro ela afirma: “Ele dorme na galeria que segue as classes, atrás de um pequeno muro, à sombra da lua. Ela pára. Ela se deita perto dele. Ela o olha como se ele fosse sagrado.” (DURAS, 1997g, p.1575, tradução nossa)⁷⁹.

Como a escritora insere a questão incestuosa dentro de um ambiente sagrado, compreendemos melhor a dimensão da violação. Por esse motivo se explica toda a dificuldade de se falar desse assunto. Nos romances anteriores, que tratam diretamente do amor incestuoso, entendemos que há uma aproximação dos corpos, porém não fica claro que tenha acontecido o coito. Em *La Pluie d'été*, publicado um ano antes de *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), o trecho que revela a união dos irmãos é ambíguo: “Foi nesta mesma noite que Jeanne tinha ido na cama de Ernesto, ela escorregou contra o corpo de seu irmão. Ela tinha esperado que ele acordasse. Foi naquela noite que eles se pegaram. Na imobilidade. Sem um beijo. Sem uma palavra.” (DURAS, 1990, p.109, tradução nossa)⁸⁰. A palavra “imobilidade” reforça o caráter obscuro da cena, enquanto o uso do verbo “se pegar” remete à citação acima, podendo também significar “união sexual”. No entanto, é difícil imaginar o ato sexual sem que haja movimento. Nesse sentido o verbo “se pegar” da segunda citação pode ter outro significado que o da primeira, “agarrar-se com alguém”; logo, os corpos se abraçam, imóveis, sem

⁷⁸ “C'avait été là qu'ils s'étaient pris pour la seule fois de leur vie. La jouissance avait été celle que ne connaissait pas encore le petit frère. Des larmes avaient coulé de ses yeux fermés. Et ils avaient pleuré ensemble, sans un mot.” (DURAS, 1997g, p.1694).

⁷⁹ “Il dort dans la galerie qui longe les classes, derrière un muret, à l'ombre de la lune. Elle s'arrête. Elle se couche près de lui. Elle le regarde comme s'il était sacré.” (DURAS, 1997g, p.1575).

⁸⁰ “C'était cette même nuit que Jeanne était allée dans le lit d' Ernesto, elle s'était glissé contre le corps de son frère. Elle avait attendu qu'il se réveille. C'était cette nuit là qu'ils s'étaient pris. Dans l'immobilité. Sans un baiser. Sans un mot” (DURAS, 1990, p.109).

que haja violação do tabu. Em ambos os casos, a dificuldade de falar sobre o tema do incesto é marcada pela frase “sem uma palavra”, que se repete nas duas citações.

Analisando a mesma cena na ordem decrescente da data de publicação, notamos que a escrita torna-se cada vez mais dissimulada ao tratar do episódio em que os dois irmãos se unem sexualmente. Em *Agatha* (1981), dez anos antes da última publicação do romance sobre a família, os irmãos relembram o dia em que, na hora da sesta, o irmão entrou no quarto da irmã. Agatha estava deitada, nua, em sua cama. Ele olhou e tocou o corpo da irmã, depois se colocou ao seu lado. Ambos calaram-se: “ELE. – [...] Você é minha irmã. O corpo está imóvel. O corpo se vê sob a pele. ELA. – Você toca o corpo. (*tempo*) Você se deita junto dele. (*tempo*) Nós nos calamos” (DURAS, 1981, p.52, tradução nossa, grifo nosso)⁸¹.

Na cena em que os irmãos relembram o acontecimento, notamos haver várias reticências, revelando o desconforto de falar deste assunto. Além disso, as frases são entrecortadas por expressões que se repetem, ou por expressões de negação. O irmão insiste em que não aconteceu nada, ele apenas olhou-a:

Tempo longo. Alusão ao que aconteceu entre Agatha e seu irmão durante a sesta de Agatha.

ELA.- Diga-me também, não sei mais...diga-me, nunca soube...

ELE (procura). – Não...não acredito...não, não me lembro de...não...me lembro apenas de tê-la visto, de outra coisa não, de nenhuma outra coisa apenas de tê-la... visto. Olhado. (*tempo*) (DURAS, 1981, p.56, grifo nosso)⁸².

A dificuldade de falar do amor entre os dois irmãos aparece tanto no momento de contar a história, e por isso a escritora lança mão do recurso da própria linguagem literária, contando uma outra história que remete à primeira, diminuindo dessa forma o impacto da história de amor incestuoso, quanto no momento de escrever. Primeiro, a autora levou muito tempo para escrever sobre os “períodos ocultos” da sua vida; segundo, faltam palavras para escrever sobre ele. Ademais, a escritora também utiliza recursos que mostram ser penoso tratar desse tema: uso das reticências, das lacunas, a repetição e a oralidade.

Voltar à infância, falar sobre o amor incestuoso é utilizar uma linguagem que corresponde àquela usada entre os dois jovens irmãos que brincavam nas “terras

⁸¹ LUI. – “[...] Vous êtes ma soeur. Le corps est immobile. Le corps se voit sous la peau. ELLE. – Vous touchez le corps. (temps) Vous vous allongez le long de lui. (temps) Nous nous taisons.” (DURAS, 1981, p.52, grifo nosso).

⁸² “Temps long. Allusion à ce qui s'est passé entre Agatha et son frère pendant la sieste d'Agatha.” ELLE. – “Dites-moi aussi, je ne sais plus...dites-le-moi, je n'ai jamais su... LUI (il cherche).- Non... je crois pas...non, je n'ai pas de souvenir de ... non...je n'ai de souvenir que de vous avoir vue, pas d'autre chose, d'aucune autre chose que de vous avoir...vue. Regardée. (temps)” (DURAS, 1981, p.56, grifo nosso).

da barragem”. A obsessão pela oralidade, marca durassiana, indica formalização de um mundo infantil, pois desse estético não há uma passagem para o mundo adulto.

Vimos que a escrita de Marguerite Duras está intrinsecamente relacionada à vida da escritora e à sua infância, marcada pela colonização. O fato de ter sido branca e pobre em um sistema desigual, que exclui e abusa daqueles que não fazem parte do círculo de brancos colonizadores, deu à escritora a liberdade de ver e mais tarde de escrever sobre o que viu.

Graças à escrita, Marguerite Duras superou aqueles que roubaram a esperança de vida da sua família e dos camponeses da planície de Prey-Nop e revelou ao mundo as barbáries que os brancos cometeram. Apesar da vida dura, muitas vezes sem perspectiva para muitos, Marguerite Duras transformou toda essa experiência em uma bela obra: extremamente forte, mas ao mesmo tempo sensível. Mesmo quando fala do amor incestuoso pelo irmão mais moço, Duras conta com pudor e sensualidade, transformando essa história em várias outras que constituem os “capítulos” da sua obra.

Silence and revelation in Marguerite Duras' writing

ABSTRACT: *Her childhood lived in French Indochina is a recurring theme in Marguerite Duras' work (even in books whose theme, apparently, did not address this subject). The aim of this article is to show that the story about the writer's family was always present in her work from the beginning of her career to the end. Duras reformulated her family story several times, making the reader believe that the writer was telling another story. However, in fact, she has never ceased to tell the same story, but in a different way. For a long time, the writer kept in secret facts later released in the 1984 publication of L'Amant. Duras explains that this information would have been extremely embarrassing to her family if they had been revealed while they were alive. Therefore, an interesting feature in Marguerite Duras' literary creation is the various layers of her writing. By hiding certain facts of her childhood, the writer created artifices as a way of not exposing her family; that made her stories have several versions which hide a story of incestuous love.*

KEYWORDS: *Duras. Childhood. Incest. Voyeurism. Writing. Layers.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAILLOIS, R. **L'homme et le sacré**. Paris: Gallimard, 1950. (Folio Essais).

DURAS, M. **Cadernos de guerra e outros textos**. Edição estabelecida por Sophie Bogaert e Olivier Corpet. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **O amante**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **L'entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras**. Direction: Jean Luc Leridon. Paris: Gallimard, 2005. 1 DVD (88 min), son., color.

_____. **La couleur des mots**: entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films. Paris: Benoît Jacob, 2001.

_____. **Dits à la télévision**: entretiens avec Pierre Dumayet. Paris: E.P.E.L., 1999. (Atelier).

_____. La vie tranquille. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997a. p.19-136. (Quarto).

_____. Un barrage contre le Pacifique. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997b. p.149-379. (Quarto).

_____. Le Boa. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997c. p.386-393. (Quarto).

_____. Dix heures et demie du soir en été. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997d. p.645-735. (Quarto).

_____. Le Ravissement de Lol V. Stein. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997e. p.741-844. (Quarto).

_____. Des journées entières dans les arbres. In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, 1997f. p.1077-1189. (Quarto).

_____. L'Amant de la Chine du Nord. (1991) . In: _____. **Romans, cinéma, théâtre un parcours 1943-1993**. Paris:Gallimard, 1997g. p.1563-1718. (Quarto).

_____. **Le monde extérieur**: Outside 2. Paris: P.O.L, 1993.

_____. **Les impudents**. Paris: Gallimard,1992. (Folio).

_____. **La pluie d'été**. Paris: P.O.L.,1990. (Folio).

_____. **La vie matérielle**: Marguerite Duras parle à Jérôme Beaujour. Paris: P.O.L., 1987. (Folio).

_____. **L'Éden cinéma**. Paris: Mercure de France, 1986. (Folio).

_____. **La douleur**. Paris: P.O.L., 1985. (Folio).

_____. **L'Amant**. Paris: Minuit, 1984.

Karina Ceribelli Roy

_____. **Agatha**. Paris: Minuit, 1981.

_____. **Hiroshima mon amour**: scénario et dialogue. Paris: Gallimard, 1960. (Folio).

_____. **Moderato Cantabile**: suivi de Moderato Cantabile et la presse française. Paris: Minuit, 1958. (Double).

_____. **Les petits chevaux de Tarquinia**. Paris: Gallimard, 1953. (Folio).

_____. **Le marin de Gibraltar**. Paris: Gallimard, 1952. (Folio).

DURAS, M.; GAUTHIER, X. **Les parleuses**. Paris: Minuit, 1974.

DURAS, M.; PORTE, M. **Les lieux de Marguerite Duras**. Paris: Minuit, 1977.

FREUD, S. Os Instintos e suas Vicissitudes. In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916)**. Tradução de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto, Cristiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2006a. v.XIV. p.117-144.

_____. **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 2006b. v.VII.

PERRONE-MOISES, L. A imagem absoluta. In: DURAS, M. **O amante**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.90.

PIERROT, J. **Marguerite Duras**. Paris: J. Corti, 1986..

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de. Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005. (Biblioteca Clássica).

TADIÉ, J.-Y. **Le Roman au XX e. Siècle**. Paris: Belfond, 1990. (Pocket).

VALLIER, J. **Marguerite Duras**: La vie comme um roman. Paris: Textuel, 2006.



O ESPAÇO URBANO EM “MONDO”, DE J.-M. G. LE CLÉZIO: INTERTEXTUALIDADE, ORALIDADE, MULTICULTURALISMO

Ana Luiza Silva CAMARANI*

RESUMO: Por meio do foco no espaço urbano, o artigo evidencia as narrativas segundas que integram o conto “Mondo”, contido no livro *Mondo et autres histoires* (1978), de Le Clézio, que ora refletem a situação do protagonista homônimo e de outros personagens marginalizados na cidade onde habitam, ora remetem às diferentes culturas que convivem no local.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa contemporânea. Espaço. Intertextualidade. Oralidade. Multiculturalismo.

Jean-Marie Gustave Le Clézio tornou-se um escritor conhecido em 1963, com a publicação de seu primeiro livro, *Le Procès Verbal*, pelo qual recebeu o prêmio Renaudot. A partir daí, sua obra desenvolveu-se, mostrando uma alternância entre romances, contos, novelas, ensaios: “[...] *mais ces vieilles catégories éclatent au contact de textes inclassables, proches du conte, du journal, de la poésie, dont la fraîcheur ne cesse d’étonner [...]*”, completa Onimus (1994, p.7).

O espaço urbano

Respondendo à questão sobre o que quer exprimir em suas obras, Le Clézio (apud BRÉE, 1990, p.77) afirma:

Peut-être essayer d’exprimer le constat qu’actuellement on vit dans une société en guerre permanente. Guerre de masse contre l’individu, guerre des objets contre l’être humain, guerre des êtres humains entre eux. C’est ce sentiment d’agression permanente qu’il y a autour de moi.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – camarani@fclar.unesp.br

E o campo de batalha seria a “cidade”, na qual se exibem as forças de agressão que ela mobiliza:

Je suis fasciné par la ville, par les agressions de la ville. Une ville, c'est un amoncellement d'êtres humains qui se battent les uns les autres, qui cherchent à se dominer les uns les autres... par le mépris, par la violence, par les rites. Le rite de l'automobile, le rite de la promenade, de l'achat dans les magasins. (LE CLÉZIO apud BRÉE, 1990, p.77).

A cidade é, de fato, um dos elementos que entram na composição do mundo ficcional de Le Clézio; Onimus (1994, p.75) parece enfatizar, sobretudo, suas características negativas: “*La ville est un lieu d'excès qui énerve et rend dépendant comme une drogue. C'est, à tous les points de vue, la plus haute réalisation de l'esprit technique. Fondée sur le béton et l'électricité, elle est à la pointe de l'évolution, elle ne cesse de s'étendre en dévorant les campagnes.*” No mesmo sentido, as máquinas, a técnica, a organização integram esse aspecto do universo lecléziano, pois inauguram um mundo domesticado e, ao mesmo tempo, bárbaro, em que o ser humano, colonizado pela técnica, racionalizado em seus movimentos e em suas idéias ou sentimentos, torna-se escravo de um deus abstrato, todo-poderoso, puro produto da razão. A recusa a essa submissão aparece em toda a obra de Le Clézio.

Por outro lado, como enfatiza Salles (2010), se há uma evolução nos escritos de Le Clézio, cuja obra, segundo alguns críticos, teria se reorientado rumo a uma temática mais serena – como a busca do mito e das origens, da harmonia com a natureza, e também no sentido de uma escritura mais apaziguada, mais resolutamente poética –, esse movimento está longe de ser maniqueísta:

Il me paraît en effet réducteur de présenter l'auteur du Procès-Verbal comme le “contempteur” unilatéral de l'espace urbain, au risque d'entretenir l'image d'un écrivain passéiste, exotique, voire indigéniste. Toute catégorisation trop rigide, toute simplification sont ennemies de l'œuvre leclézienne. Ce qui me frappe est plutôt l'ambivalence du regard porté sur les lieux et les objets de la modernité. Les livres urbains composent une épopée du monde moderne qui mêle la dénonciation de la barbarie des mégapoles et la fascination qu'elles exercent. Le choix de personnages non “hyperadaptés” à la société moderne et dotés d'une forte acuité sensorielle permet à la fois le décalage critique et l'aptitude à percevoir la poésie, la fantaisie, la part d'onirisme, le fantastique dans le quotidien, voire les nouvelles mythologies que recèlent les villes et les objets technologiques. (SALLES, 2010, p.18).

No início do conto intitulado “*Mondo*”, que integra o livro *Mondo et autres histoires* (LE CLÉZIO, 1978, p.11), o narrador fixa o quadro espacial da narrativa: um espaço urbano, que Évrard e Tenet (1994, p.57-58) caracterizam como “carcerário”:

La ville est perçue comme aliénante et dépersonnalisante: loin de protéger les individus et de leur offrir un abri, la cité moderne multiplie les agressions. Univers carcéral et bétonné, elle obture la vue et dépossède l'homme de ses facultés de perception [...] La ville, appréhendée dans sa globalité est clôture, monde hostile dont il faut se méfier [...] Enfin, la ville s'attaque à la vie même, puisqu'elle pollue [...].

Os elementos que compõem a cidade “[...] *mettent en scène un univers de la représentation et du simulacre dans lequel les êtres et les choses perdent leur épaisseur réelle.*” (ÉVRARD; TENET, 1994, p.58).

O protagonista Mondo, cidadão do mundo

Assim, Mondo, o protagonista do conto que leva seu nome, vive em uma cidade; é apresentado por um narrador com características do tipo que Friedman (2002, p.172-173) nomeia como autor onisciente intruso, já que se inclui no texto e, embora não participe dos acontecimentos, domina os vários ângulos da narrativa, manifestando-se com intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos, as morais: “*Personne n'aurait pu dire d'où venait Mondo. Il était arrivé un jour, par hasard, ici dans notre ville, sans qu'on s'en aperçoive, et puis on s'était habitué à lui [...] Quand il est arrivé ici, dans notre ville, c'était avant l'été.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.11-12). Em seguida, Mondo é descrito como um menino de uns dez anos, com um rosto redondo e tranquilo, e belos olhos negros um pouco oblíquos; porém, o que chamava mais a atenção, segundo o narrador, eram seus cabelos castanho-acinzentados que mudavam de cor de acordo com a luz, e pareciam quase cinzentos ao cair da noite.

Ao caracterizar Mondo, Évrard e Tenet (1994, p.33) apontam que o nome do personagem indica o destino desse ser, cidadão de “lugar nenhum”:

Le radical “mond” (“monde”) embrasse le Tout, la totalité des choses et des êtres qui existent. Cette universalité du personnage pourrait expliquer l'absence de traits singuliers, de signes particuliers. Sur le plan phonique, la terminaison en “o” éloigne encore le personnage dans un ailleurs par sa consonance exotique. Sur le plan graphique, “o” qui apparaît comme une image du cercle, comme une mappemonde, redouble l'idée de “monde.”

O narrador passa, então, a fazer conjecturas: o que ele teria vindo fazer nessa cidade? Talvez tivesse chegado depois de ter viajado muito tempo no porão de um navio cargueiro, ou no último vagão de um trem de mercadorias, que viera lentamente através do país, dia após dia, noite após noite. Talvez tivesse decidido parar quando vira o sol e o mar, as casas brancas e os jardins de palmeiras. O

narrador tem, entretanto, uma certeza – de que Mondo viera de muito longe, do outro lado das montanhas, do outro lado do mar:

Rien qu' à le voir, on savait qu'il n'était pas d'ici, et qu'il avait vu beaucoup de pays. Il avait ce regard noir et brillant, cette peau couleur de cuivre, et cette démarche légère, silencieuse, un peu de travers, comme les chiens. Il avait surtout une élégance et une assurance que les enfants n'ont pas d'ordinaire à cet âge, et il aimait poser des questions étranges qui ressemblaient à des devinettes. (LE CLÉZIO, 1978, p.12).

Maulpoix (2003) caracteriza Mondo como um menino-poeta e boêmio – no sentido de vagabundear pela cidade –, como uma espécie de índio ou de indiano de quem se ignora o passado e a origem.

Brée (1990), por sua vez, quando escreve sobre as figuras de mulheres na obra de Le Clézio, assinala que elas são, em sua maioria, exiladas do país natal – África do Norte, talvez Líbano ou Egito, Ilha Maurício, ou sugere ainda que possam pertencer ao povo nômade – os ciganos. E salienta o fato de a época contemporânea ser marcada pelas migrações maciças de grupos e indivíduos deslocados pelas guerras, pela fome, pela procura de meios de subsistência; são marginais isolados com frequência em uma sociedade da qual não detêm a chave, dispondo apenas de meios precários. Isto é, são figuras do deslocamento e da desterritorialização, vivendo na sociedade contemporânea dominada pela mobilidade, pelos fluxos, pelo desenraizamento e pelo hibridismo cultural.

A meu ver, todas essas considerações poderiam ser aplicadas também a Mondo pois, se seguirmos sua descrição, veremos que

[...] pourtant, il ne savait pas lire ni écrire [...] Tout de suite il a trouvé du travail, parce que les maraichers ont toujours besoin d'aide pour décharger leurs cageots. Mondo travaillait pour une camionnette, puis, quand il avait fini, on lui donnait quelques pièces et il allait voir une autre camionnette. (LE CLÉZIO, 1978, p.12).

Aí estão os meios precários de subsistência: analfabeto, carregando caixotes em uma feira em troca de algumas moedas. E, entretanto, muito além de meninos de rua, as numerosas crianças que protagonizam vários textos de Le Clézio não têm pais presentes e deixaram a escola! Na tentativa de explicar o fato recorrente na obra do escritor de as crianças não frequentarem ou abandonarem a escola, pode-se pensar que, por ser essa instituição uma das formas mais firmes de integração no mundo adulto, é também o caminho que leva ao abandono da imaginação e da magia próprias da infância. Por outro lado, na sociedade ocidental bastante escolarizada, o analfabetismo torna-se,

por meio do preconceito, sinônimo de inteligência medíocre ou mesmo de atraso mental. Évrard e Tenet (1994, p.85) apontam essa realidade, assinalando que Le Clézio recusa essa confusão e substitui à oposição simplista “escritura/sem escritura”, a oposição “oral/escrito”.

Diálogos intertextuais

O fato é que as características de Mondo assinalam ser ele um estrangeiro no país em que vive no momento da narrativa, pela sua aparência e sua condição; é oportuno lembrar que, em alguns de seus livros, como em *Désert*, por exemplo, Le Clézio denuncia os efeitos nocivos do processo de colonização, colocando a questão da obstinação da raça branca em querer dominar o mundo. Essa atitude aparece, em *Mondo*, nas citações intertextuais e, neste caso, não literárias.

A intertextualidade seria, para Genette (1982, p.8), o primeiro tipo do que ele chama de relações transtextuais:

Je [...] définis [l'intertextualité], pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous la forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion.

São, justamente, os diálogos intertextuais que, no conto de Le Clézio, ressaltam o pensamento do autor a respeito do mundo contemporâneo, desvendando alguns aspectos de seu universo literário.

Um dos passeios prediletos de Mondo era andar em direção ao mar; no caminho, havia um jardim público e, em uma de suas extremidades, uma banca de jornais: “*Mondo s'arrêtait et choisissait un illustré. Il hésitait entre plusieurs histoires d'Akim, et finalement il achetait une histoire de Kit Carson. Mondo choisissait Kit Carson à cause du dessin qui le représentait vêtu de sa fameuse veste à lanières.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.16). Le Clézio parece ter outra razão para escolher um gibi de Kit Carson, além de “sua famosa roupa de tiras”: a oportunidade de assinalar a questão da colonização; Kit Carson, como herói em busca da justiça, luta pela convivência pacífica entre colonizadores e colonizados.

Mondo procurava, então, um banco para “ler” a revista em quadrinhos, o que não era tão simples, por ser preciso que já houvesse alguém sentado no banco para realmente ler as palavras da história de Kit Carson. Quando encontrava

uma pessoa, geralmente um aposentado dos Correios que fumava seu cigarro, entediando-se, sentava-se a seu lado e olhava as imagens enquanto ouvia:

Un Indien debout les bras croisés devant Kit Carson disait:

“Dix lunes ont passé et mon peuple est à bout. Qu'on déterre la hache des anciens!”

Kit Carson levait la main.

“N'écoute pas ta colère, Cheval Fou. Bientôt on te rendra justice.”

“C'est trop tard”, disait Cheval Fou. “Vois!”

Il montrait les guerriers massés au bas de la colline.

“Mon peuple a trop attendu. La guerre va commencer, et vous mourrez, et toi aussi tu mourras, Kit Carson!”

Les guerriers obéissaient à l'ordre de Cheval Fou, mais Kit Carson les renversait d'un coup de poing et s'échappait sur son cheval. Il se retournait encore et il criait à Cheval Fou:

“Je reviendrai, et on te rendra justice!” (LE CLÉZIO, 1978, p.16).

De origem italiana – Sergio Bonelli Editore –, *Kit Carson* é, no Brasil, uma publicação da Mithos Editora, São Paulo e aparece na coleção *Tex*. O herói Kit Carson é da polícia montada do Canadá, estando, assim, sempre envolvido com os indígenas, uma vez que sua função é a de manter a paz, tendo de administrar, como apontei, a convivência entre os nativos e os colonizadores.

A revista é citada, mas não temos como saber se o diálogo transcrito foi extraído de algum número específico do gibi, ou se foi adaptado por Le Clézio. De qualquer forma, o conteúdo não se afasta do que é normalmente apresentado em *Kit Carson*: a tentativa de os nativos colonizados manterem seu espaço e sua cultura, por meio da guerra, se necessário, como indica o trecho citado acima. Os índios, povo humilhado para o qual Kit Carson busca justiça, compõem implicitamente a situação das minorias nas cidades, inclusive a de Mondo.

O menino representaria uma etapa posterior à colonização, ou seja, os efeitos desse processo; sua guerra é travada na cidade, como um marginal que busca sobreviver em um país estrangeiro. Sua maior preocupação é conservar a liberdade, tendo, por isso, de esconder-se do Ciapacan, isto é, da caminhonete cinza com grades nas janelas que transportava funcionários incumbidos de pegar os cachorros sem dono, como alguém lhe dissera um dia, acrescentando, para lhe causar medo, que esses homens também levavam as crianças que não iam à escola:

Chaque matin, quand le jour se levait, la camionnette grise aux fenêtres grillagées circulait lentement dans les rues de la ville, sans faire de bruit, au ras des trottoirs. Elle rôdait dans les rues encore endormies et brumeuses, à la recherche des chiens et des enfants perdus. (LE CLÉZIO, 1978, p.24).

A desconfiança e a solidão são elementos que acabam por fazer parte constante do universo do menino, ao mesmo tempo em que ele anseia por companhia e por afeto. É significativa a passagem em que, em um domingo, na cidade vazia, uma vez que as lojas não abrem e o trabalho, de modo geral, é interrompido, Mondo encontra um jornal ilustrado:

[...] il s'était assis sur un banc pour le lire. Le journal racontait une histoire avec des photos en couleurs qui montraient une belle femme blonde en train de faire la cuisine et de jouer avec ses enfants. C'était une longue histoire, et Mondo la lisait à haute voix, en approchant les photos de ses yeux pour que les couleurs se mélangent. "Le garçon s'appelle Jacques et la fille s'appelle Camille. Leur maman est dans la cuisine et elle fait toutes sortes de bonnes choses à manger, du pain, du poulet rôti, des gâteaux." (LE CLÉZIO, 1978, p.33).

Ora, como se sabe, Mondo é analfabeto; logo, ele inventa a história, a partir de uma imagem e por meio de sua imaginação; e conta-a para si mesmo expondo, dessa forma, seus sentimentos secretos, seus sonhos, seus desejos, sua solidão.

Solidão que é minimizada em contato com a natureza. Os trechos que assinalam a interação do menino com a natureza multiplicam-se no conto. O mar, elemento constante e simbólico na obra de Le Clézio, é um de seus espaços preferidos: *"Mondo aimait marcher ici, sur les brisants. Il sautait d'un bloc à l'autre, en regardant la mer. Il sentait le vent qui appuyait sur sa joue droite, qui tirait ses cheveux de côté. Le soleil était très chaud, malgré le vent."* (LE CLÉZIO, 1978, p.17).

A natureza – o oposto do que representam as grandes cidades –, apresenta uma conotação amplamente positiva no conto de Le Clézio. O gibi *Akim*, embora apenas o título seja citado, estabelece um diálogo com esse aspecto da vida de Mondo. Publicado no Brasil pela editora Noblet, São Paulo, esse gibi apresenta aventuras concentradas na selva, tendo como protagonista o jovem Akim, que dá nome à revista. Esse herói é uma espécie de Tarzã, que conhece todos os recantos da selva, comunica-se com os animais e com os nativos e luta pela preservação dessa espécie de paraíso.

Em sua solidão na cidade grande, Mondo procura os lugares ermos em que a natureza, a muito custo, se encontra preservada: *"Mondo aimait bien faire ceci: il s'asseyait sur la plage les bras autour de ses genoux, et il regardait le soleil se lever."* (LE

CLÉZIO, 1978, p.31). Além da praia e do mar, o menino busca com frequência as colinas, afastando-se da cidade:

Mondo aimait bien marcher ici, tout seul, à travers la colline. A mesure qu'il montait, la lumière du soleil devenait de plus en plus jaune, douce, comme si elle sortait des feuilles des plantes et des pierres des vieux murs. La lumière avait imprégné la terre pendant le jour, et maintenant elle sortait, elle répandait sa chaleur, elle gonflait ses nuages. Il n'y avait personne sur la colline [...] Mondo écoutait les bruits des oiseaux dans les arbres, les craquements légers des branches dans le vent. (LE CLÉZIO, 1978, p.41).

Nesses momentos em que se afasta do burburinho do centro urbano, Mondo libera suas sensações e integra-se à natureza.

Os contadores de história

É também longe da cidade, no alto da colina que se situa a Casa da Luz Dourada:

Ce qui était beau surtout, c'était la lumière qui enveloppait la maison. C'était pour elle que Mondo avait tout de suite donné ce nom à la maison, la Maison de la Lumière d'Or. La lumière du soleil de la fin de l'après-midi avait une couleur très douce et calme, une couleur chaude comme les feuilles de l'automne ou comme le sable, qui vous baignait et vous enivrait. (LE CLÉZIO, 1978, p.43).

A descrição da luz natural que banha a casa, por meio das comparações, remete imediatamente à natureza, com a conotação positiva de calor, calma e suavidade.

No jardim da Casa da Luz Dourada, Mondo encontra Thi Chin, uma mulher vietnamita que ali habita, exilada como ele de seu país natal; por ela acolhido, o menino torna-se um visitante assíduo, pernoitando no local em várias ocasiões.

Quelquefois, quand la nuit était très noire, Thi Chin prenait un livre d'images et elle lui racontait une histoire ancienne. C'était une longue histoire qui se passait dans un pays inconnu où il y avait des monuments aux toits pointus, des dragons et des animaux qui savaient parler comme les hommes. (LE CLÉZIO, 1978, p.48-49).

As histórias da pequena mulher vietnamita resgatam a cultura oral de seu país, ao mesmo tempo em que remete ao conto maravilhoso: livro de imagens, em que os animais extraordinários, como os dragões, ou outros que detêm o dom da palavra, levam a uma concepção animista do mundo.

Esse mundo mágico, próprio dos contos maravilhosos, já é anunciado na epígrafe que abre o volume, quando o autor cita uma passagem referente a Simbad, o marujo: “*Hé quoi! vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c’est ici la demeure du Seigneur Sindbad le Marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire?*” (LE CLÉZIO, 1978, p.7). Além de referir-se a um dos textos que compõem *As mil e uma noites*, a epígrafe liga-se de imediato ao protagonista Mondo, ser errante, cidadão do mundo.

A mescla de culturas, própria da contemporaneidade, sobretudo nas grandes cidades aparece ainda em “*Mondo*” pelas palavras do personagem Dadi:

Quelquefois le vieux Dadi parlait aussi, et Mondo écoutait ses paroles, parce qu’il était surtout question d’oiseaux, de colombes et de pigeons voyageurs. Dadi racontait avec sa voix douce, un peu essoufflée, les histoires de ces oiseaux qui volaient longtemps au-dessus de la campagne [...] Le petit homme racontait aussi comment les oiseaux revenaient toujours vers leur maison, en lisant sur le paysage comme sur une carte, ou bien en naviguant aux étoiles comme les marins et les aviateurs. Les maisons des oiseaux étaient semblables à des tours, mais il n’y avait pas de porte, simplement des fenêtres étroites juste sous le toit. (LE CLÉZIO, 1978, p.29-30).

Por meio do mito do pássaro migrador que retorna à sua pátria original, nota-se uma lição de sabedoria relativa à fidelidade das origens; com efeito, as lendas e contos orais permitem às minorias culturais – a maioria dos personagens com quem Mondo se relacionada, mesmo que seja por pouco tempo – resgatar ou afirmar uma identidade cultural muitas vezes em via de desaparecimento.

Personagens e espaços marginais

Evidentemente, Mondo sente-se mais próximo dos excluídos, como ele, pobres e exilados como Thi Chin que vive em uma casa em ruínas; ou como Dadi, le Gitan e le Cosaque, três homens à margem da sociedade, que sobrevivem de representações públicas na rua. Conhecidos apenas por seus apelidos, esses seres marginais parecem ter perdido os nomes reais; não possuem, pois, identidade social, nem são reconhecidos como cidadãos:

C’étaient les noms qu’on leur avait donnés, ici dans notre ville, parce qu’on ne savait pas leurs vrais noms. Le Gitan n’était pas gitan, mais on l’appelait comme cela à cause de son teint basané, de ses cheveux très noirs et de son profil d’aigle; mais il devait sans doute son surnom au fait qu’il habitait dans une vieille Hotchkiss noire garée sur l’esplanade et qu’il gagnait sa vie en faisant des tours de prestidigitation. Le Cosaque, lui c’était un homme étrange, de

type mongol, qui était toujours coiffé d'un gros bonnet de fourrure qui lui donnait l'air d'un ours. Il jouait de l'accordéon devant les terrasses des cafés, la nuit surtout, parce que dans la journée il était complètement ivre. (LE CLÉZIO, 1978, p.25-26).

Mas quem Mondo preferia era o velho Dadi, que lhe contava histórias, tinha o semblante suave e tranquilo e não largava sua pequena caixa com furos onde vivia um casal de pombos.

Giordan, o pescador, mesmo tendo uma profissão, continua a ser um estrangeiro e fala com saudade da África e do Mar Vermelho, enquanto ensina a Mondo as letras do alfabeto; no mesmo sentido, Ida, era o “nome italiano” da mulher que trabalhava na padaria e lhe dava pães, e Rosa, a gorda vendedora de frutas que lhe oferecia maçãs e bananas (LE CLÉZIO, 1978, p.15 e p.13): “*Mondo avait trouvé beaucoup d'amis, rien qu'en marchant dans les rues. [...] C'étaient des amis pour saluer au passage [...] C'étaient des amis aussi pour manger [...]*” (LE CLÉZIO, 1978, p.15).

No entanto, de modo geral, a sensação de paz e segurança torna-se cada vez mais difícil de existir na cidade, e ao caminhar pelas ruas, “*Mondo sentait qu'il devenait petit. Il marchait au ras du mur, et les gens autour de lui devenaient hauts comme des arbres, avec des visages lointains, comme les balcons des immeubles.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.38). Mondo esgueirava-se no meio da multidão, mas

[...] il n'avait pas peur, sauf de temps en temps pour traverser les rues. Mais il cherchait quelqu'un, partout dans la ville, dans les jardins, sur la plage. Il ne savait pas très bien qui il cherchait, ni pourquoi, mais quelqu'un, comme cela, simplement pour lui dire très vite et tout de suite après lire la réponse dans ses yeux: “Est-ce que vous voulez bien m'adopter?” (LE CLÉZIO, 1978, p.38).

Os espaços preferidos de Mondo eram as grandes extensões de terra, areia ou mar que estruturam de modo diferente o espaço urbano nele integrando espécies de oásis, apropriados ao sonho ou à evasão: “*Mondo n'aimait pas tellement les endroits où il y avait beaucoup de gens. Il préférerait les espaces ouverts, là où on voit loin, les esplanades, les jetées qui avancent au milieu de la mer [...]*” (LE CLÉZIO, 1978, p.56).

A praça do mercado e os jardins públicos revelam-se também como lugares privilegiados, que fogem ao espaço labiríntico das ruas da cidade, ao mesmo tempo em que concentram seres marginais, como o menino, isto é, trabalhadores braçais ou aposentados. Nos jardins públicos, Mondo tinha sempre a certeza de que encontraria os aposentados para ler os gibis que levava; no mercado, sentia-

se útil, ganhava uns trocados e encontrava pessoas de quem gostava, como o empregado público responsável pela limpeza da praça do mercado, com quem travava um diálogo mudo ao deliciar-se com as gotas d’água que nele respingavam.

Outro espaço marginal, nas fronteiras da cidade, são as colinas; do alto delas, a cidade aparenta um aspecto tolerável. A casa de Thi Chin, como se viu, situa-se justamente no alto de uma colina: “*Plus on montait, plus la ville devenait plate, avec tous les rectangles des immeubles et les lignes droites des rues où bougeaient les autos rouges et bleues.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.40). E Mondo podia então admirar, com Thi Chin, as luzes da cidade que lhes ofereciam o espetáculo de uma “[...] *grande lueur rose en forme de champignon, au-dessus des arbres. Il y avait même un avion qui passait en clignotant, et ça les faisait rire.*” (LE CLÉZIO, 1978, p.66).

Assim, a partir desses locais da marginalidade social e artística, a cidade parece transformada, e permite que se escutem “[...] *les autos [qui] roulaient en faisant un bruit doux comme l’eau [...]*” (LE CLÉZIO, 1978, p.30), como quando Mondo ouvia as histórias do velho Dadi.

Na verdade, assinala Marotin (1995, p.18), em *Mondo et autres histoires* a cidade caracteriza-se por suas contradições e seus contrastes:

Elle n’est pas ville toujours dela même manière. Dans l’histoire de “Mondo”, elle s’étend de la plage aux collines. Mais déjà la plage annonce la mer, et les collines la montagne: ce sont autant de marges dans l’espace urbain, autant de frontières qui ouvrent sur ce que Le Clézio aime à appeler “l’autre côté”, celui qui vaut le plus essentiel des voyages. La ville proprement dite est celle des immeubles et des rues, celle qui manifeste la présence du temps et de la hâte.

E mesmo nesse último espaço, completamente urbano, a alma infantil de Mondo encontra com o que se maravilha: os *halls* dos edifícios com as caixas para correspondência, os botões das minuterias, as escadarias e rampas, os espelhos em suas molduras são objetos que despertam sua curiosidade, e uma voltinha no elevador é para ele uma aventura, uma viagem “*comme en avion*” (LE CLÉZIO, 1978, p.36).

Vê-se, então, que o mundo moderno possui sua magia, e Le Clézio, como outros antes dele, mostra-se sensível à fada Eletricidade, em todo caso a essa “jóia fantástica” que representa a lâmpada elétrica:

Ce qui me fascine dans l’ampoule électrique, c’est la perfection, la beauté de l’objet lui-même. C’est un travail génial que d’avoir réussi à fabriquer cette boule de verre si mince dans laquelle il n’y a pratiquement pas de gaz avec cette espèce de protubérance ornée de fils, cette

ampoule qui est à la fois transparente et opaque, on voit les reflets de la fenêtre et en même temps on voit ce qu'il ya à l'intérieur. (LE CLÉZIO apud MAROTIN, 1995, p.17-18).

Apesar dos aspectos positivos da vida urbana e do fascínio que pode despertar, o que prevalece no conto é a difícil vivência do menino de rua, estrangeiro, marginal, solitário na cidade grande. Por isso, talvez, no diálogo intertextual com os textos dos gibis, a referência à revista *Akim* restrinja-se ao título e Mondo acabe por escolher a leitura de *Kit Carson*, que melhor retrata sua situação: a de representante de um povo que teve de se submeter a uma nova cultura.

Esses intertextos não literários espelham a própria condição de Mondo que, vivendo na marginalidade em uma cidade européia, na condição de imigrante estrangeiro, reflete a posição dos personagens secundários. As narrativas orais, por estes resgatadas de suas culturas particulares no decorrer do conto, reproduzem o multiculturalismo próprio das grandes cidades contemporâneas.

Urban space in "Mondo" by J.M. Le Clézio: intertextuality, orality, multiculturalism

ABSTRACT: *This article focus on the urban space to analyze the second narratives that account for the short story "Mondo", included in the book Mondo et autres histoires by Le Clézio. These narratives sometimes reflect the situation of the eponymous character and the other outsider characters in the city they live, sometimes refer to different cultures that live on the same site.*

KEYWORDS: *Contemporary narrative. Space. Intertextuality. Orality. Multiculturalism.*

REFERÊNCIAS

- BRÉE, G. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- ÉVRARD, F.; TENET, E. **Mondo**. J.-M. G. Le Clézio. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, mar./maio 2002.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- LE CLÉZIO, J. M. G. **Mondo et autres histoires**. Paris: Gallimard, 1978.
- MAULPOIX, J.-M. **Deux hymnes de Le Clézio à la liberté vraie**. Disponível em: <www.maulpoix.net/clezio.html>. Acesso em: 12 fev. 2003.
- MAROTIN, F. **Mondo et autres histoires de J.-M. G. Le Clézio**. Paris: Gallimard, 1995.
- ONIMUS, J. **Pour lire Le Clézio**. Paris: PUF, 1994. (Écrivains).
- SALLES, M. Le Clézio, un écrivain de la rupture? **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.15-31, jul./dez. 2010.



MIGRAÇÕES LITERÁRIAS: ESTRANGEIROS QUE ESCREVEM EM FRANCÊS. A OBRA DE VASSILIS ALEXAKIS, UM ESCRITOR EM DIÁLOGO COM SUAS LÍNGUAS

Ligia Fonseca FERREIRA*

RESUMO: Nos últimos anos, vem crescendo o número de escritores que adotam uma língua “estrangeira” como língua de criação. As obras produzidas dentro do que chamamos de “migrações linguístico-literárias” encerram um instigante diálogo intercultural entre a língua-cultura materna e a língua-cultura de adoção, em meio a deslocamentos dentro de territórios geográficos e identitários. Alguns escritores debruçam-se criticamente sobre esta experiência pessoal e singular que os situa, apesar das semelhanças, num plano privilegiado e distinto em relação ao dos sujeitos envolvidos nas migrações internacionais contemporâneas. Focalizaremos aqui o caso de Vassilis Alexakis, cuja obra, dos anos 1990 para cá, se destaca no conjunto da produção de outros autores estrangeiros no campo literário francês. Escrevendo igualmente em grego, ao urdir suas narrativas com os fios dos dilemas, angústias, prazeres e descobertas promovidas pela passagem de uma língua e de uma cultura a outra, o autor nos convida a refletir com ele sobre a instabilidade atual dos conceitos de língua ‘materna’ e de literatura ‘nacional’, questão também presente em outros espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Vassilis Alexakis. Literatura e interculturalidade. Autobiografia. (I)migração. Língua materna X língua estrangeira. Autotradução. Francofonia.

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras (Área de Língua e Literatura Francesa). Membro do GEDI – Grupo de Estudos Diálogos Interculturais do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Guarulhos – SP – Brasil. 04021-001 – ligia.ff@uol.com.br

Comment peut-on choisir entre la langue de sa mère et la langue de ses enfants? (ALEXAKIS, 1989, p.45).

Quando pensamos em migração, e em sua dupla face emigração/imigração, segundo as referências fornecidas pelo globalizado mundo contemporâneo, inevitavelmente brota em nossas mentes um conjunto de complexas representações: deslocamentos geográficos de indivíduos ou de grupos de regiões pobres para regiões ricas, exportação de mão-de-obra, desestabilização identitária (de ordem cultural, linguística, emocional; do sentimento de pertencer – ou não mais – a um espaço político-nacional), perturbações econômicas e demográficas, desequilíbrios regionais, conflitos étnico-raciais ou religiosos, recrudescência xenofóbica, impactos nos direitos humanos, etc.¹ No entanto, tais representações convivem, igualmente, no cenário internacional, com posicionamentos por vezes ambíguos tais como a celebração ou estigmatização do multiculturalismo, da mestiçagem biológica ou “cultural” provocadas pela intensificação da mobilidade de seres humanos num grau inédito na história da humanidade. A idealizada e relativamente elitista noção de “cidadãos do mundo” ou “cosmopolitas”, historicamente elaborada desde a Grécia antiga remetendo àqueles que sonham com a circulação livre num mundo sem fronteiras, possui hoje uma contrapartida, menos glamorosa e mais aterradora, composta pelas hordas de “estrangeiros”, “clandestinos”, “refugiados”, “apátridas”. Sem nome, sem língua, sem voz e sem bagagem, no sentido próprio e figurado, muitos se perdem (ou perdem a vida e a razão) num caminho sem volta, palmilhado de ironias e ilusões, conforme retrata o drama *Éden a oeste* (2009), filme do cineasta grego naturalizado francês, Costa Gavras.

No entanto, há estrangeiros e estrangeiros. Em contraste com o cenário acima, alguns indivíduos, artistas e intelectuais, empreendem esse mesmo deslocamento e encetam um destino bastante distinto e protegido contra os estigmas lançados às massas anônimas e indesejadas que compõem as migrações internacionais. O linguista, crítico literário e historiador búlgaro Tzvetan Todorov (1939-) emigrou nos anos 1960 para a França, onde se naturalizou, e não resta dúvidas de que se sente e é considerado hoje um típico intelectual “francês”. Há alguns anos, lembrou episódios de sua migração, projeto admirado por seus pares no país de adoção, o que acabava lhe conferindo um certo ar “exótico”. Os embates administrativos e desconfianças sofridas de início pouco afetaram o indivíduo favorecido por atributos raciais e intelectuais que lhe permitiram, então, mudar-

¹ Veja-se, a este respeito, o amplo “Dossiê Migrações”, *Estudos Avançados* v.20, n.57, 2006.

se de um país da cortina de ferro para um mais leve, bem sucedido e verdadeiro “Éden a Oeste”, conforme relata:

J’ai peu souffert d’être un étranger ; j’en ai même souvent profité. Quelques humiliations administratives par-ci, quelques regards en coin par-là, mais enfin j’étais blanc, européen, polyglotte, diplômé, je n’ai donc pas subi le dixième des préjugés racistes ou sociaux que les Français réservent aux étrangers... Dans le milieu intellectuel, le fait d’être un étranger était même un plus. Il me donnait une petite touche d’exotisme, qui devait me rendre plus intéressant [...] J’avais en tout cas le loisir de vivre avec légèreté mon statut d’étranger en France [...] (TODOROV, 2002, p.161).

Quaisquer que sejam seus atores, nem sempre neutra, libertária e isenta de consequências diversas é a experiência de “migrar”, ou seja, “mudar periodicamente de lugar, de região, de país, etc”². Ao longo do século XX, tal experiência multiplicou suas formas e destinos, e também tornou-se possível “migrar” de língua e de cultura. Este é o tema do instigante documentário *D’une langue à l’autre* (2004), da diretora franco-israelense Nurith Aviv, dedicado à complexa aventura linguística que envolveu a criação de um Estado, com base no depoimento de artistas e intelectuais, judeus e não judeus, que imigraram para Israel provenientes de diversos países (Marrocos, Rússia, Alemanha, Hungria, Iraque, França, etc). Desse processo afloraram questionamentos dilacerantes, fruto de uma escolha voluntária, mas nem por isso menos traumática: é possível “migrar” para e aprender uma outra “língua materna”? Que razões alimentam o desejo de banir (da memória, do próprio inconsciente) ou preservar a (primeira) língua materna, quando a ela se associam prazer e dor, ódio e amor? Que efeitos a adoção de uma nova língua produz na (re)construção identitária? Com que língua(s) se faz um país e uma nação? E, por fim, em que língua(s) o intelectual e o artista pensam e criam? Seja do ponto de vista íntimo, quanto político e ideológico, a problemática, em suma, é mais do que atual, na medida em que transcende uma especificidade nacional para refletir tanto os dramas quanto as riquezas potenciais de um mundo cujas fronteiras se esgarçam e no qual se multiplicam os migrantes, as nacionalidades, as mestiçagens e as identidades plurais.

Tais reflexões servem de preâmbulo, num plano maior, a algumas questões presentes, explícita ou implicitamente, no tema proposto neste artigo. Pretendemos abordar o fenômeno que denominamos “migração linguístico-

² Confira *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, 2009.

literária” cada vez mais presente no cenário internacional. Desta combinação aparentemente estranha e de significados distintos dos que em geral associamos às migrações internacionais, conforme vimos acima, surge, ao longo do século XX, um novo sujeito, o escritor *estrangeiro* (não francófono) migrante³, que se desloca por territórios geográficos e simbólicos: assim como vai e volta de seu país e cultura para outros, com a mesma liberdade transita de uma língua a outra na criação artística. Assim, apresentaremos um breve panorama acerca da emergência dos escritores *estrangeiros* não-francófonos que escrevem em francês a partir dos 1990, período em que não só se avolumam suas produções como alcançam real consagração. Em seguida, enfocaremos o caso emblemático de Vassilis Alexakis (Atenas, 1943-), que se lança na literatura servindo-se não de sua “língua materna”, o grego, mas de uma língua “estrangeira”, o francês; várias de suas obras são atravessadas por dilemas e pelo “misterioso diálogo” que trava com as línguas e as palavras um autor que carrega em si e trafega entre duas grandes tradições linguísticas, culturais e literárias do Ocidente, sua Grécia natal e a França.

Uma particularidade do campo literário francês contemporâneo encontra-se na origem do que aqui chamamos de “migrações linguístico-literárias”. Trata-se, como já referimos, das obras produzidas por autores estrangeiros não-francófonos que escrevem em francês, cuja visibilidade, legitimidade e sucesso editorial aumentaram graças a uma sólida instituição na França. Os concorridos prêmios atribuídos a cada outono europeu constituem um ritual marcante da vida literária francesa e, desde meado dos anos 1990, chamaram a atenção sobre

³ Embora escapem da categoria examinada aqui, os “estrangeiros” (ou seja, indivíduos que não possuem a nacionalidade francesa e/ou belga) francófonos compõem-se de autores nascidos em regiões ou países outrora colonizados pela França ou pela Bélgica; no plano de sua criação, suas obras refletem as tensões provocadas pela aculturação forçada e pelo bilinguismo forjado pelo contato entre a língua materna e a língua do ex-colonizador. Os conceitos de “francofonia” e “literatura de expressão francesa”, marcados por ambiguidades e resquícios coloniais, são questionados no polêmico manifesto *Pour une littérature-monde*, publicado no jornal *Le monde* em 16/03/2007, assinado por 44 escritores e ensaístas, entre franceses e “estrangeiros” que escrevem em francês, seja este idioma língua oficial, segunda ou estrangeira em seus países. Também distinguimos os escritores estrangeiros tratados neste artigo dos inúmeros escritores que, em geral por motivos políticos, viveram no exílio, durante o qual, porém, continuaram escrevendo em sua língua materna, fato que os inscreve na produção literária de seus países de origem. Dentre os escritores latino-americanos que se radicaram na França na segunda metade do século XX, destacam-se os brasileiros Ferreira Gullar, Fernando Gabeira, Tabajara Ruas; os argentinos Júlio Cortázar, Juan José Saer e Manuel Puig; ou ainda os chilenos Antonio Skármeta ou Roberto Bolaños. Confira Jean Rouaud e Michel Le Bris et al. (2007).

uma literatura que passou a conviver praticamente em pé de igualdade com a de escritores franceses e/ou francófonos. O *Prix Médicis* foi concedido em 1995 a dois estrangeiros: ao russo Andreï Makine, por *Le testament français*⁴, e ao grego Vassilis Alexakis por *La langue maternelle*, consagrando definitivamente este escritor cujo romance anterior *Avant* fora duplamente premiado em 1992 (Prix Alexandre Vialatte) e em 1993 (*Prix Albert Camus*). A tendência se acentuaria no século XXI. O ano de 2006 foi particularmente expressivo: o mais importante prêmio literário da França – o Goncourt – e o não menos prestigioso *Grand prix du roman de l'Académie française* foram atribuídos ao americano Jonathan Littel, por *Les Bienveillantes*; o *Prix Femina* coube à canadense de língua inglesa Nancy Huston pelo romance *Lignes de faille*. Em 2007, Vassilis Alexakis recebe nova recompensa, o *Grand prix du roman de l'Académie française* por *Ap. J-C*. O *Prix Goncourt* 2008 coube ao escritor afegão Atiq Rahimi (1962-) pela novela *Syngué Sabour, pierre de patience*⁵, uma das raras obras deste conjunto já traduzida em português.⁶ Em 2010, o seletto grupo será integrado por um representante do Extremo-Oriente: Akira Mizubayashi (1952-) autor de *Une langue venue d'ailleurs* e vencedor do *Prix du rayonnement de la langue et de la littérature de l'Académie Française*. O interesse de críticos e especialistas dentro e fora da França começa a voltar seus olhos para a produção crescente dos autores estrangeiros que optam pela língua francesa como língua de criação em determinado momento de suas carreiras, quando não acontece de se lançarem como escritores escrevendo diretamente em francês.

No entanto, é possível afirmar que, antes de se firmar nas últimas décadas do século XX, o fenômeno aqui abordado deita raízes no século XVIII. Além de potência europeia e mundial, a França das Luzes, das Letras e das Artes havia transformado seus modelos culturais, e especialmente sua língua, em objetos de prestígio, para não dizer de sedução universal junto a inúmeros estrangeiros – artistas, intelectuais, políticos – que falavam e escreviam em francês (FUMAROLI, 2001). Dentro de uma linhagem que se estende aos nossos dias, um dos primeiros representantes foi o italiano Giacomo Casanova, que no revolucionário ano de 1789 redigiu em francês sua autobiografia, *Histoire de ma vie* – mas que só viria a ser publicada nos anos 1960. Ao longo do século XIX, assiste-se ao ápice da influência francesa junto às elites de vários países do mundo. A América Latina não ficaria de fora. No Brasil,

⁴ Confira Makine (1995).

⁵ Confira Rahimi (2008).

⁶ Confira Makine (1998) e Rahimi (2009).

tem-se o caso emblemático de Joaquim Nabuco, autor de opúsculos e poemas em francês. Conforme relata em suas memórias, o afrancesado escritor e diplomata tinha a sensação, ao expressar-se no vernáculo, de traduzir-se de um idioma estrangeiro que parecia nele fluir com maior naturalidade do que aquele: “[...] não revelo nenhum segredo dizendo que insensivelmente a minha frase [em português] é uma tradução livre, e que nada seria mais fácil do que vertê-la outra vez para o francês do qual ela procede.” (NABUCO, 1981, p.58). Dando um grande salto no tempo e no espaço, na primeira metade do século XX, Samuel Beckett (1906-1989), frequentemente catalogado como “escritor irlandês de expressão francesa”, ou ainda como “romancista e dramaturgo franco-irlandês” (LEMAÎTRE, 1985, p.77), encarna um exemplo paradigmático. Aluno brilhante na sua Irlanda natal, admirava a língua e a literatura francesas. Depois de muitas idas e vindas, instalou-se definitivamente na França em 1937. O romance *Molloy* (1947) inaugura a criação beckettiana em francês. No entanto, apesar de certa predileção por este idioma, tal opção não foi definitiva, pois Beckett alternou seu uso com o de sua língua materna no pós-Guerra. Sem aprofundar a discussão, não se deve esquecer o caso de outros escritores de fronteira. Embora celebrado como o primeiro “estrangeiro” a ser eleito para a *Académie Française* em 1971, seria problemático enquadrar Julien Green (Paris, 1900- Paris, 1998), na categoria que buscamos ilustrar na medida em que, filho de pais americanos radicados em Paris onde nasceu, formou-se em escolas francesas. Tal dificuldade cercaria igualmente a posição ambivalente do escritor, roteirista e histórico militante “franco-espanhol” Jorge Semprun (Madrid, 1923- Paris, 2011), desde a adolescência educado na França, onde viveu a maior parte da vida, e cujas obras foram em sua grande maioria redigidas em francês. Relembre-se, uma vez mais, o caso do linguista, crítico literário e historiador búlgaro Tzvetan Todorov (1939-), que emigrou nos anos 1960 para a França, onde se naturalizou e, hoje, não restam dúvidas sobre sua assumida identidade como intelectual “francês”.

Assim, desde os anos 1990, multiplicam-se as obras escritas na língua de Molière e Césaire por autores oriundos não só do continente europeu, mas de outras partes do mundo. A escolha deliberada e o esforço empreendido na migração linguístico-literária dão vazão a uma pulsão polifônica na criação literária. Sabe-se que boa parte da literatura contemporânea ocorre em situações de bilinguismo ou plurilinguismo, quando não em situação “extraterritorial”, para retomar o conceito de George Steiner (1990), circunstâncias que influem e se refletem cada dia mais no plano de fundo da atividade escritural. É curioso

notar como, desde sempre, se estabelece a singular e, por vezes, conflitiva relação dos escritores com a língua ou as línguas que lhes servem de matéria-prima. Por razões nem sempre explicitadas, alguns abandonam, definitiva ou temporariamente, a língua materna, movidos pelo desejo de criar em outra língua. Tal desejo pode vir acompanhado por outro deslocamento, real ou simbólico, da (i)migração que se desdobra no que denominamos “migração linguístico-literária”, noção operatória que não se restringe a fronteiras geográficas, linguísticas, literárias ou políticas. Registre-se, aliás, que, embora aqui se privilegie o campo literário francês, o fenômeno abordado não lhe é exclusivo. O instigante documentário *D'une langue à l'autre* (2004), da diretora franco-israelense Nurit Aviv, retrata intelectuais e artistas judeus, provenientes de diversos países que, ao emigraram para Israel, ambiente multicultural por excelência, efetuam uma real “migração linguística”, o que, para alguns significará a adoção, entre jubilosa e opressiva, do hebraico como (nova) língua materna e/ou língua de criação. Curioso ainda é o caso da Terra do Sol Nascente. Surpreende a existência de uma longa história de escritores não-japoneses que escrevem em japonês, em sua maioria coreanos *zainichi*, residentes no país, onde tal vertente, denominada *Nihongo bungaku* (literatura em língua japonesa), se opõe nitidamente à *Nihon bungaku* (literatura japonesa, ou seja, feita por pessoas de “nacionalidade”, língua “materna”, cultura e etnia japonesas) (LEVY, 2011, p.VII). No entanto, este sistema tem sofrido perturbações, por assim dizer, em virtude de recentes movimentos encetados de dentro para fora e de fora para dentro, graças a “estrangeiros” não-asiáticos que adotam o japonês como língua literária e japoneses que escrevem em língua estrangeira, no caso o francês. Hideo Levy (1950-) é o primeiro romancista americano, ou antes, o primeiro romancista ocidental a escrever seus romances em língua japonesa. Sua estreia se deu com *Seijouki no kikoena heya* em 1992, vencedor do consagrado Prêmio Noma para novos escritores; por enquanto, trata-se da sua única obra traduzida recentemente em inglês com o título *A Room Where the Star-Spangled Banner Cannot Be Heard* (2011). No sentido inverso, tem-se o já mencionado Akira Mizubayashi (1952-) que em *Une langue venue d'ailleurs* evoca a apaixonante aventura intercultural propiciada pelo encontro com o francês, cujo aprendizado iniciara aos dezoito anos e que, em virtude de sua história familiar, chamaria de “língua paterna” (MIZUBAYASHI, 2011, p.55). Nesta espécie de autobiografia linguística, Mizubayashi, a exemplo do que fizera antes dele o grego Alexakis, evoca a figura do pioneiro compatriota – o filósofo e escritor japonês de “língua francesa” Arimasa Mori (1911-1976) –

que, antes dele efetuou a migração linguístico-literária, inspirando-o a escrever naquela língua do outro, sob vários aspectos tão distante (MIZUBAYASHI, 2011, p.27-31).

Os escritores estrangeiros não-francófonos que escrevem em francês compõem uma nova elite cosmopolita, de “cidadãos do mundo”, figura construída na Grécia antiga. Esta elite rompe tanto as fronteiras geográficas, como as linguísticas, culturais e profissionais, colocando-se num pólo oposto e incomparavelmente privilegiado em relação aos milhões de indivíduos afetados pelas migrações internacionais, para os quais não existe realmente um “mundo sem fronteiras”. Contudo, alguns escritores abordam em suas obras uma questão extremamente atual, ao se debruçarem sobre o papel e o lugar das línguas, já que as “migrações”, assim como os contatos interculturais, trazem no seu cerne o problema da comunicação linguística. A par disso, o conjunto de obras produzidas dentro do contexto de migração linguístico-literária suscita indagações novas no que concerne à recepção dos textos literários, por natureza plurais e polissêmicos. Nestes se cruzam múltiplos olhares, pois com determinado texto ou autor vão interagir leitores pertencentes a diferentes culturas que receberão esses textos de modo diverso, nascendo daí a infinita dança das alteridades, da descoberta de si na visão do Outro, Outro que é a única instância capaz de nos ver completamente já que nos observa de fora. Remete-se, assim, à noção de “exotopia” formulada nos anos por Bakhtin, esse “motor [...] poderoso de compreensão” no “campo da cultura” e princípio fundador do “encontro dialógico”, ou, como se poderia chamar hoje, do diálogo intercultural. Segundo Bakhtin, fazemos à cultura estrangeira perguntas que ela mesma não se faria e quando procuramos soluções para nossos questionamentos, a cultura estrangeira “[...] nos responde, revelando seus aspectos novos e suas novas profundezas de sentido.” (BAKHTIN, 1997, p.368).

Neste sentido, Vassilis Alexakis, autor grego que escreve tanto em francês quanto em sua língua materna, constitui-se num exemplo paradigmático. Trata-se de um dos raros autores a abordar explicitamente e a fazer das relações entre língua-cultura materna e língua-cultura estrangeira o fio que percorre algumas de suas narrativas disfarçadamente autobiográficas. Além do bilinguismo literário, outra característica é a prática da autotradução, exercício ao qual, antes dele, se lançara um outro escritor que também efetuou uma migração linguístico-literária: o russo Vladimir Nabokov, em geral classificado como autor norte-americano (URSO, 2010). Sua obra, portanto, ilustra novas tendências e desdobramentos da criação literária contemporânea em língua francesa. Trata-se ainda de uma

obra aberta, que deixa o leitor na incerteza, pois cabe a ele preencher as lacunas de informações minimamente mencionadas no texto, visto que “[...] *le but de l’écriture n’est pas d’éclaircir, mais de multiplier les mystères.*” (ALEXAKIS, 2010, p.374).

Antes de prosseguir, apresentamos alguns aspectos da trajetória de um homem dedicado a construir pontes não só entre as línguas e culturas oriundas da Grécia e da França, como também entre estas e outras línguas e culturas estrangeiras que sem cessar o fascinam. Alexakis nasceu em Atenas aos 25 de dezembro de 1943. Seu pai era originário da ilha de Santorini e a mãe, uma grega de Istambul com a qual, segundo ele, passava horas conversando e inventando histórias, de onde seguramente brotou o desejo de se tornar escritor. Em 1961, aos 17 anos, Vassilis ganhou uma bolsa de estudos para estudar jornalismo na nublada e chuvosa cidade de Lille. Além de guardar certo rancor, refere-se a esse período como “*le froid*”, devido à solidão, à dificuldade de aprender a língua francesa e à desmotivação para integrar-se com outros estudantes (ALEXAKIS, 1989). Sentindo-se rejeitado, sem sucesso nos escritos e sem dinheiro, retornou à Grécia em 1964. Um ano após o golpe que instaurou a ditadura militar em 1967, voltou definitivamente à França, onde se casou com uma francesa, professora de francês, com quem teve dois filhos. Alexakis confessou ter alimentado o desejo de um dia escrever e publicar um romance em francês, desejo reforçado a partir dos anos 1970, quando sua bem sucedida carreira na imprensa daquele país permitiulhe manter “[...] *une relation plus intime avec la langue française que la plupart des écrivains étrangers vivant en France.*” (ALEXAKIS, 1989, p.217). Colaborou no suplemento literário *Le Monde des livres* durante quinze anos. Com o fim da ditadura na Grécia em 1974, passou a viajar entre os dois países e, nesse mesmo ano, estreou na literatura com o romance *Sandwich*⁷, escrito em francês e publicado na França. A par de sua imigração efetiva, poder-se-ia dizer que, ao adotar preferencialmente a língua francesa como língua de criação, Alexakis realizou de imediato uma migração literária na medida em que, contrariamente ao que se observa ou se imagina de um escritor, sua primeira obra não foi escrita na língua materna. A partir dos anos 1980, Alexakis iniciou um movimento de reaproximação com seu país e sua língua materna. Comprou uma casa em Atenas, construiu outra em Tinos e escreveu seu primeiro romance em grego,

⁷ Confira Alexakis (1984).

*Talgo*⁸, que ele mesmo traduziria para o francês. Até hoje, divide residência entre a França e a Grécia, situação que o faz perscrutar os nexos insondáveis de sua relação com as duas línguas e culturas, objeto de seu livro mais assumidamente autobiográfico, *Paris-Athènes*, título que tem uma explicação:

Il me reste des premières années vécues en France comme une rancune. Il est difficile d'être heureux là où on l'a été si peu. Je comprends, je crois comprendre en tout cas, pourquoi j'ai préféré intituler ce récit Paris-Athènes, plutôt qu'Athènes-Paris: j'avais besoin d'indiquer dans quel sens ce voyage m'était agréable. (ALEXAKIS, 1989, p.181-182).

Dali em diante, dedica-se cada vez mais a escrever seus livros e a traduzi-los de uma língua para a outra. *La langue maternelle* (ALEXAKIS, 1995) foi a segunda obra escrita em grego e, em seguida, traduzida em francês pelo autor. A inaudita aventura linguística de um grego residente em Paris que decide aprender uma língua africana compõe a trama, marcada por surpreendentes descobertas, de *Les mots étrangers* (ALEXAKIS, 2002), livro que consagrou definitivamente o escritor na França e no plano internacional. Em 2003, Alexakis recebeu o *Prix Édouard Glissant*⁹ pelo conjunto de uma obra que espelha os valores poéticos e políticos defendidos pelo escritor antilhano: diversidade cultural, as relações Norte-Sul, a mestiçagem e todas as formas de emancipação. Em seu penúltimo livro, *Le premier mot* (ALEXAKIS, 2010), as línguas voltam a ocupar um lugar central na narrativa construída em torno da busca pela primeira palavra pronunciada por um ser humano na Terra¹⁰.

Estamos, portanto, diante de um escritor original, que seduz e surpreende em vários níveis, já que ele busca fugir de gêneros literários estabelecidos, reiventando ou simplesmente desrespeitando o pacto autobiográfico. Veja-se, então, o que acontece nas quatro obras – *Paris-Athènes*, *La langue maternelle*, *Les mots étrangers*, *Le premier mot* – em que as línguas, além de tema, figuram quase como personagens. O que de fato acontece? Aparentemente nada ou pouca coisa, se for verdade o que desde logo declara o autor em *Paris-Athènes*: “[Q]ue je m’exprime en grec ou en

⁸ Confira Alexakis (1983).

⁹ Criado em 2002 na Universidade de Paris 8, com o apoio da AUF – Agência Universitária da Francofonia, da *Maison de l’Amérique Latine e do Institut du Tout-Monde*.

¹⁰ Lançado em agosto de 2012, em *L’enfant grec*, “um romance sobre um romance”, um escritor grego residente em Paris convalesce de um derrame deambulando no *Jardin du Luxembourg*, onde mergulha nas peripécias do teatro de marionetes, nas evocações que povoam seu imaginário romanesco, mas de onde também parece ouvir, não sem incômodo, o eco das manifestações dos jovens gregos em meio à crise que assola o país. Ao término da redação deste artigo, a obra encontra-se entre as finalistas do *Prix Goncourt 2012*.

français, que l'action (quelle action? ... enfin, passons...) se situe à Athènes ou à Paris [...] c'est toujours la même histoire que je raconte." (ALEXAKIS, 1989, p.18).

Tal declaração é ainda reafirmada em tom quase *blasé* por Pavlos, personagem narrador de *La langue maternelle*: “*Je n'ai pas beaucoup de choses à raconter*” (ALEXAKIS, 1995, p.45). Uma possível resposta é dada por Bouvier, personagem francês que, em *Le premier mot*, se recusa a admitir a existência de fronteiras entre autobiografia e ficção, apostando que a escrita se alimenta do “*dialogue mystérieux que chaque auteur entretient avec les mots*”, e, quiçá, com as línguas que se comportam como seres capazes tanto de “falar” como de “ouvir” (ALEXAKIS, 2010, p.332).

Seja em suas narrativas como em entrevistas à imprensa, Vassilis Alexakis (2008) procura convencer seus leitores de que, mais do que as “línguas”, é o “romance que o interessa. Porém, o diálogo *com* e *entre* suas línguas constitui a matéria principal de *Paris-Athènes, La langue maternelle, Les Mots étrangers* e *Le premier mot*. No entanto, do ponto de vista da recepção, corre-se o risco de não se perceber o fio temático que permeia essas quatro obras, se feita apenas a leitura isolada de uma ou duas, sem se considerar a ordem cronológica de publicação. Subjaz às quatro narrativas uma engenhosa trama autorreferencial que supõe um saber enciclopédico pré-existente ou um saber que o texto incita a construir (ECO apud PIÉGAY-GROS, 2002, p.234). Tal é a condição necessária para que se possa reconhecer que, ao longo de uma produção iniciada no final dos anos 1980, flui o diálogo ininterrupto de um autor com as línguas, com palavras estrangeiras – em francês, em grego e inclusive numa língua africana, línguas que paulatinamente se tornam familiares, ao cabo de uma busca contínua, quase obsessiva, dos sentidos que encerram.

Para que esse diálogo se instaure na obra alexakiana, as línguas ganham corpo, voz, personalidade, sentimentos e emoções que as transformam em personagens, criações de um autor que, através delas, encontra a expressão de uma nova liberdade. As línguas se personificam, assumem uma existência quase autônoma e atitudes decisivas. Elas inspiram, aconselham, orientam, narram, influem, escutam, cativam e compreendem. Em *Paris-Athènes*, a língua de adoção, tal qual a musa, aparece como coadjuvante da criação literária marcada por uma experiência intercultural singular:

J'ai parfois l'impression, pendant que j'écris, que le français songe déjà à la suite du texte, qu'il va me faire des suggestions aussitôt que j'aurais terminé la phrase en cours. Je peux les rejeter bien sûr, mais généralement elles vont dans le sens que je désire. Je ne prétends

pas seulement connaître le français, je prétends que le français me connaît aussi! Je n'envie pas les auteurs qui n'ont jamais usé que d'une seule langue et fréquenté une seule culture. (ALEXAKIS, 1989, p.16).

Por outro lado, em *La langue maternelle*, as conversas em grego tornam-se um sucedâneo das conversas outrora mantidas com a mãe que representava o elo tênue, corroído durante o exílio, com a língua “materna”. Fato inimaginável, esta apagara-se da memória e precisou ser “reaprendida”. O tema da “adoção” ressurgirá em outro lugar, uma vez que também as línguas podem fazer escolhas:

Je réapprends ma langue maternelle [...] Le texte que j'ai écrit n'est qu'un exercice sur ma langue maternelle... C'est une conversation avec la langue... Je poursuis avec elle les discussions que j'avais avec ma mère... Nous sommes les enfants d'une langue... c'est cette identité que je revendique... j'écris pour convaincre les mots de m'adopter... (ALEXAKIS, 1995, p.371).

E, tal como se observa aqui, serão frequentes os questionamentos acerca do que define, ou não, a língua “materna”.

A busca de Alexakis não se limitará a compreender sistemas linguísticos, mas ao que primordialmente os une. Em *Le Premier mot*, a trama é desencadeada pela morte de Miltíades, um professor universitário grego que emigrou para a França, onde morre repentinamente antes de descobrir qual foi a primeira palavra pronunciada por um ser humano. Sua irmã, personagem jamais nomeada, vem da Grécia para acompanhar o funeral. Pouco a pouco, ao inteirar-se da ânsia que tão intensamente movia Miltíades, ela assume a tarefa inacabada, rendendo-se ao amor pelas palavras que cercam de mistério a existência dos seres humanos:

Il me semble que je commence moi aussi à aimer les mots. J'ai le sentiment qu'ils me comprennent même davantage que je ne leur en dis, comme les bons psychanalistes. Ils sont à l'évidence plus intelligents que moi. Ils décrivent les cercles autour des événements, ils m'obligent à les voir sous un nouveau jour, ils restituent à chacun le mystère qui lui revient. (ALEXAKIS, 2010, p.90).

Embora as reflexões sobre o contato entre língua francesa e língua grega, bem como sobre o bilinguismo social e literário ocupem um lugar central em *Paris-Athènes* e em *La langue maternelle*, tal contato se modificará sob o impacto de um terceiro elemento. Eis o que permeia *Les mots étrangers*, onde o narrador, Nicolaïdès, relembra o dia em que, sem razão aparente, surgiu-lhe a vontade de aprender uma língua sem “rosto” nem “utilidade”: o sango, língua oficial da República Centro-Africana. Como não logra respostas objetivas em seu espírito, ele espera que o próprio idioma, como se fora um ente próximo, tenha “*la délicatesse*

de lui expliquer” a razão pela qual se lançara em tal aventura (ALEXAKIS, 2002, p.93). Esta revelar-se-á transformadora, mesmo se, no início, o narrador sentia-se instado a conhecer uma língua que lhe fosse verdadeiramente “estrangeira”, condição que deixara de ter para ele a língua francesa, ao passar de objeto de desejo a ferramenta de trabalho que ele já dominava perfeitamente (ALEXAKIS, 2002, p.11). O autodidata Nicolaïdès entrega-se ao estudo de uma língua cuja sintaxe o desconcerta (ALEXAKIS, 2002, p.76) e o distancia progressivamente do eixo Paris-Atenas para fazê-lo descobrir territórios até então ignorados, bem como uma parte do gênero humano antes invisível aos seus olhos: os negros, os africanos (ALEXAKIS, 2002, p.74). A presença de um terceiro elemento altera a natureza dos sentimentos linguísticos, antes polarizados entre o grego e o francês, por meio de um procedimento que se assemelha a um exercício de maiêutica, matizado pelo jogo especular das comparações interculturais:

L'Africain qui aurait la curiosité de découvrir le grec ne serait pas moins embarrassé que je ne le suis. 'Pourquoi dites-vous cela de cette façon?' Le sango me renvoie les questions que je lui pose. Apprendre une langue étrangère oblige à s'interroger sur la sienne propre. Je songe aussi bien au grec qu'au français: je les vois différemment depuis que j'ai entrepris de m'éloigner d'eux, la distance les rapproche, par moments j'ai l'illusion qu'ils ne forment qu'une seule langue. Serai-je en train de me servir du sango pour faire la paix avec moi-même? (ALEXAKIS, 2002, p.77-78).

Aliás, a língua da República Centro-Africana, mais do que as duas outras, ganha uma voz que se mistura por vezes à do próprio narrador, mesmo quando este tem a ilusão de se distrair ou se esquecer dela; ela impõe sua presença como o faria uma mulher ciumenta:

Comment dit-on 'fumée' en sango? La langue de la Centrafrique m'était complètement sortie de l'esprit [...] J'ai eu l'impression que la question ne venait pas de moi mais d'elle, qu'elle avait trouvé ce moyen pour se rappeler à mon bon souvenir. Elle m'a fait penser à ces femmes jalouses qui téléphonent toutes les heures à leur compagnon. (ALEXAKIS, 2002, p.60).

As múltiplas formas de exotopia presentes nos textos alexakianos estabelecem uma relação triangular a partir de *Les mots étrangers*: o descentramento é precedido por um tipo de desterritorialização, de um *atopos*, à medida que o sango conduz o confiante narrador-personagem “*quelque part*” onde constata, “*avec joie*”, a sua própria “*absence*” (ALEXAKIS, 2002, p.76). Ausência criadora, engendrada por reformulações identitárias que só se tornam possíveis por obra do desejo de se afastar do duplo território franco-grego que até então constituía, para o autor, “*une espèce de patrie bien personnelle*” (ALEXAKIS, 1989, p.15).

O diálogo “com” as línguas e das línguas “entre” si coexiste com os discursos “sobre” as línguas. A narrativa, o diálogo entre os personagens ou os diálogos imaginários do narrador apresentam definições de dicionário, explicações gramaticais, reflexões de natureza filológica e sociolinguística, além de instruir quanto à história, a evolução, as características dos países e dos povos, bem como sobre as representações sociais construídas em torno das línguas. Cumpre dizer que a reaprendizagem do grego moderno, a aquisição do francês e o esforço autodidata para dominar o sango fizeram do autor-personagem um mestre com excelente didática e vasto conhecimento. Espectadores, confidentes, companheiros de viagem, eis que em *Les mots étrangers* nós, leitores, somos então transformados em alunos bem comportados de um autor-professor atento e que reproduz, inclusive em seus tiques, o discurso pedagógico:

Les Centrafricains ont fait subir une transformation radicale aux mots français qu'ils ont adoptés: 'jusque' est devenu zusuka, 'encore' angoro, 'docteur' dokotoru, 'chef' sefu. La France s'appelle Faranzi et la Grèce, kodoro ti mbi, ne l'oublions pas, Geresi. Quant à la Centrafrique elle porte, en sango, un nom moins ingrat puisqu'elle se nomme Beafrika, c'est-à-dire 'Coeur d'Afrique'. (ALEXAKIS, 2002, p.48, grifo do autor).

O narrador dá provas de criatividade tanto no plano pedagógico quanto no plano narrativo ao imaginar um jogo, no qual se desdobra para interpretar ao mesmo tempo o papel de aluno, de professor e de espectador que se diverte enquanto assiste a cena de fora. Tal é o caso da palavra “*demain*” – *kekereke*, em sango – para a qual o professor-aprendiz dará a si mesmo uma explicação de léxico-cultura comparada:

Tu remarqueras, dit-il à son élève, que l'on dit “cocorico” en français et “koukouricou” en grec. Faut-il croire que le chant des coqs varie légèrement d'un pays à l'autre? [...] L'air affecté que m'impose parfois ma fonction d'enseignant me donne envie de rire. (ALEXAKIS, 2002, p.51).

Entusiasmado com as descobertas cada vez mais sugestivas propiciadas pelo sango, em seu duplo papel o aprendiz-professor revela a estratégia, aparentemente antinômica, que lhe garante êxito na aquisição do idioma: “*J'essaie de jouer mes deux rôles, de professeur et d'élève, du mieux que je peux. Aussitôt que j'apprends un mot, je m'empresse de me l'enseigner [...]*” (ALEXAKIS, 2002, p.50).

Depois de investigar uma história linguística comum, especialmente da língua francesa na qual se incrusta “*une foule de mots grecs*” (ALEXAKIS, 2010,

p.179), sob a pele do narrador Nicolaïdès, o autor se interessará pelos traços que eventualmente aproximam línguas de origem tão distinta como o grego e o sango. A primeira constatação é de ordem política. Considerado por seus dominadores como uma língua “subalterna” e “vulgar, o sango foi, à semelhança da língua grega, submetido a proibições, e seus usuários, punidos” (ALEXAKIS, 2002, p.39). Desde a independência da República Centro-Africana em 1960, o que não impediu a sucessão de golpes de estado e de ditadores, o sango não é ensinado na escola onde se aprende apenas a língua do ex-colonizador francês. Tal fato permite estabelecer paralelos evidentes com a situação do demótico ou grego moderno, como a proibição de seu uso até o fim da ditadura em 1976, data que, por outro lado, encerra o reino milenar da variante pura e culta da língua grega, a catarévussa. “Le sango est le démotique de la République Centrafricaine”, exclama-se Nicolaïdès (ALEXAKIS, 2002, p.39). Além desta, o leitor será surpreendido por outras aproximações inesperadas entre o grego e o idioma africano: seja no plano das metáforas como “*ngu ti Nzapa, l’eau de Dieu*” que encontraria um “*équivalent dans le grec ancien: Zeus pleut*”, seja nas três palavras em comum com o grego, dentre as quais *politiki*, em sango, que se tornou sinônimo de “*démagogie*” ou de “*mensonge*” deixando patente, aos olhos do narrador, que as línguas possuem senso crítico (ALEXAKIS, 2002, p.124). Os achados referentes a tais vestígios da língua grega no sango fazem parte das centenas de exemplos instigantes na obra de Alexakis, na medida em que as línguas parecem ter o desejo de estar mais intimamente em contato umas com as outras, de ser mais hospitaleiras e menos excludentes do que os poderes e os homens...

Em *Paris-Athènes* e *La langue maternelle* cristaliza-se a relação com a língua grega e a língua francesa que, pouco a pouco, deixam de ser “*langues étrangères*”(estranhas, estrangeiras) para serem efetivamente abraçadas pelo sujeito-autor como *suas* línguas. Obviamente, não se trata de um encontro improvável, na medida em que se colocam frente a frente duas fortes tradições, com vários pontos em comum. O grego e o francês desempenharam, em diferentes momentos da História, o papel de “língua universal” das artes, da religião e da ciência e sonharam com pureza, gênio próprio, supremacia; ambos contribuíram para a formação ou para o enriquecimento lexical de outras línguas, especialmente o grego, cujas marcas se encontram na maior parte das línguas europeias. Quanto ao francês, trata-se de uma das línguas que mais exportou seu léxico pelo mundo (COSTA, 2006) e, assim como seu país de origem, constitui uma “*terre d’accueil*” para outras línguas com as quais, conforme assinala

Henriette Walter, também possui uma dívida¹¹. Numa passagem que certamente não passa despercebida aos leitores, quando resume de maneira simples o que hoje se chamaria de “competência intercultural”, Nicolaïdès/Alexakis atribui ao espírito aberto de sua cultura de origem a capacidade de ir em direção ao outro:

Mais on peut tout aussi bien considérer le passage à une nouvelle culture comme un hommage rendu à l'esprit d'ouverture de sa culture d'origine. Je ne me serais jamais si bien adapté au français si ma langue maternelle avait été moins disposée au dialogue. (ALEXAKIS, 2002, p.149).

Todavia, essa dupla identidade linguística e filiação literária passará por novo crivo após a chegada de uma língua africana por muito tempo desprezada (ALEXAKIS, 2002, p.308). *Les mots étrangers* revelou a língua “*éclatante*” de um povo que se julgava “*sans voix*”. A narrativa de uma viagem quase iniciática proporcionada pelo aprendizado de uma língua estrangeira acaba restituindo a dignidade de um país desconhecido, plantado no coração do continente africano, berço da humanidade. Por outro lado, o narrador Nicolaïdès tem a oportunidade de suspender o diálogo repetitivo e cansativo *com* e *entre* o francês e o grego. As próprias ferramentas da aprendizagem das línguas estrangeiras se transformaram. Considerado por alguns como o livro por excelência, que emancipa uma língua através da escrita ao mesmo tempo que reflete as civilizações e mentalidades, o dicionário de sango se desviará das funções inerentes ao seu gênero: de manual “*improvisé*” de língua e “*roman d’aventure*”, converte-se em testemunho autobiográfico: “[*le dictionnaire de sango*] a perdu insensiblement son caractère exotique. Ses mots font désormais partie de mon histoire [...] Je ne lis plus le dictionnaire comme un roman d’aventures mais plutôt comme un récit autobiographique.” (ALEXAKIS, 2002, p.310).

Ao final, retornando da República Centro-Africana, em viagem que o levaria a surpreendentes descobertas acerca de sua história familiar, Nicolaïdès coloca os dicionários das três línguas lado a lado em sua biblioteca. Tal gesto coloca,

¹¹ Confira H. Walter (1997, p.17-19), *L’aventure des mots français venus d’ailleurs*: “On peut [...] en restreignant le champ d’investigation au français de la fin du XXe siècle et au seul domaine de l’usage courant, tenter de se faire une idée globale de la masse d’emprunts aux langues étrangères par rapport au fonds lexical autochtone. [Une étude de 1991 montre] environ 4200 mots d’origine étrangère [soit] 13% du vocabulaire total de 35000 mots du Petit Dictionnaire de la langue française Larousse ou du Micro Robert Plus. [Ne figuraiient] ni les créations à partir du grec ancien (photographie, biologie), ni les emprunts tardifs du latin (sacrement, fragile...) [...] [Parmi] les “grosses dettes [de la langue française] jusqu’au milieu du XXe siècle: l’italien vient en tête”; plus récente, la “place d’honneur” revient à l’anglais. [Le palmarès des emprunts faits par la langue française depuis la deuxième moitié du XXe siècle serait le suivant:] anglais; italien; germanique ancien; dialectes gallo-romains; arabe; langues celtiques; espagnol; néerlandais; allemand; persan et sanskrit.

simbolicamente, um país africano em pé de igualdade com a Grécia e a França, esses dois pilares da cultura europeia e ocidental. *Les mots étrangers* promove, assim, um formidável e comovente encontro intercultural.

Em conclusão, a aparente simplicidade da obra de Vassilis Alexakis traz à tona uma série de complexidades da ética e da estética contemporâneas: a discussão acerca da identidade, a relação língua e criação literária, a filiação a este ou àquele sistema literário nacional, os deslocamentos por territórios geográficos, linguísticos e literários que desestabilizam, sobretudo, a noção de língua materna, de língua “nacional”, matéria prima de uma literatura “nacional”. O autor nos revela que todas as línguas estão, por natureza, dispostas à abertura. Portanto, partindo desse pressuposto, fica patente que o monolingüismo – de si próprio e do outro – não existe. Todavia, essa abertura incessante para o estrangeiro talvez não se deva apenas a um traço de personalidade, a uma sensibilidade particular, mas também, como escreveria o próprio Alexakis, apoiado na afirmação de um dos maiores escritores gregos do século XX, a uma vocação intrínseca de seu país natal:

Le poète Georges Séferis¹² note qu'un des traits fondamentaux des diverses cultures qui ont éclos en Grèce au cours des siècles réside justement dans leur aptitude à dialoguer avec le monde: "Toutes les fois que le peuple grec évita le commerce spirituel avec l'étranger, toutes les fois qu'il s'imita trop lui-même, ce fut à son détriment." (ALEXAKIS, 1989, p.47).

O sentimento de Alexakis e de Séferis, ambos descrentes da pureza da língua e da cultura helênicas, encontra ecos na convicção de Mikhail Bakhtin acerca do “[imenso] papel histórico que a palavra estrangeira desempenhou no processo de formação de todas as civilizações da história [...] [e] em todas as esferas da criação ideológica.” (BAKHTIN, 2006, p.104). Deve-se, pois, reconhecer que tal vocação para acolher o outro e travar o diálogo intercultural encontra-se no âmago de todas as línguas do mundo que ca regam palavras estrangeiras e palavras sem fronteiras, ou seja “[...] as que, originárias em uma língua, se foram insinuando em todas as demais e acabaram por se tornar de uso virtualmente universal.” (COSTA, 2006, p.15).

Nas migrações linguístico-literárias reivindica-se a liberdade certamente utópica de se criar numa língua não imposta, mas ditada pelo desejo. Nesse

¹² Primeiro escritor grego vencedor do Prêmio Nobel (1963), Séferis escrevia em grego e em francês.

sentido, não se pode deixar de pensar em Édouard Glissant, para quem “[c] réer, dans n’importe quelle langue donnée, suppose ainsi qu’on soit habité du désir impossible de toutes les langues du monde.” (GLISSANT, 1990, p.122). A afirmação de escritor antilhano não poderia se aplicar melhor a um autor como Alexakis, que exerce uma liberdade radical ao se deslocar, não só entre duas línguas, mas entre línguas destemidas e generosamente dispostas a acolher em seu seio o – nem sempre estranho – estrangeiro.

Literary migrations: foreigners who write in French. The work of Vassilis Alexakis, a writer in dialogue with his languages

ABSTRACT: *In recent years, the growing number of writers who adopt a “foreign” language as their language of creation has increased. The works produced within that what is called “literary-linguistic migrations” contain an instigate intercultural dialogue between the mother tongue and the cultural language of adoption and that can be found in the midst of geographic and identity shifts. Some writers pore critically over this personal and singular experience that distinguishes them, in spite of the similarities, in a privileged and distinct way from the subjects involved with international contemporary migrations. That is the case of Vassilis Alexakis, the focus of this study, whose work has been outstanding since 1990 in comparison with the production of other foreign writers in the French literary scene. Writing also in Greek, the author also invite us to reflect with him about the present instability concerning the concepts involving the definition of “mother” tongue and “national” literature, when he weaves the threads of his narratives to show dilemmas, anguish, pleasure and discoveries, which are produced in the translation of one language to the other and from one culture to the other.*

KEYWORDS: *Vassilis Alexakis. Literature and interculturality. Autobiopgraphy. (I) mmigration. Mother tongue x foreign language. Self-translation. Francophonie.*

REFERÊNCIAS

ALEXAKIS, V. **L'enfant grec**. Paris: Stock, 2012.

_____. **Le premier mot**. Paris: Stock, 2010.

_____. L'imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues. Intervieweur: François Pradal. **Le Français dans le Monde**, Paris, n.355, p.8-9, jan./fev. 2008.

_____. **Les mots étrangers**. Paris: Stock, 2002.

_____. **La langue maternelle**. Paris: Fayard, 1995.

_____. **Paris-Athènes**. Paris: Seuil, 1989.

_____. **Sandwich**. Paris: Julliard, 1984.

_____. **Talgo**. Paris: Seuil, 1983.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Prefácio de Roman Jakobson. Apresentação de Marina Yaguello. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COSTA, S. C. da. **Palavras sem fronteiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ÉDEN a oeste. Direção: Costa-Gavras. Produção: K.G. Productions; Pathé; France 3 Cinéma. Intérpretes: Riccardo Scamarcio, Odysseas Pappasiliopoulos, Léa Wiazemsky, Tess Spentzos, Kristen Ross. [S.l.]: Medusa Film, 2009. 1 DVD (110 min), son., color.

ESTUDOS AVANÇADOS. São Paulo: USP, v.20, n.57, maio/ago. 2006. Dossiê Migrações.

FUMAROLI, M. **Quand l'Europe parlait français**. Paris: De Fallois, 2001.

GLISSANT, É. **Poétique de la relation**. Paris: Gallimard, 1990.

LEMAÎTRE, H. **Dictionnaire bordas de littérature française et francophone**. Paris: Bordas, 1985.

LEVY, H. **A room where the star-spangled banner cannot be heard**. Translated by Christopher D. Scott. New York: Columbia University Press, 2011.

MAKINE, A. **O testamento francês**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Le testament français**. Paris: Mercure de France, 1995.

MIZUBAYASHI, A. **Une langue venue d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 2011.

NABUCO, J. **Minha formação**. Introduções de Gilberto Freyre. 10. ed. Brasília: Ed. da UnB, 1981.

Ligia Fonseca Ferreira

D'UNE LANGUE à l'autre. Direction: Nurith Aviv. Interprétation: Meir Wieseltier, Agi Mishol, Haïm Uliel, Aharon Appelfeld, Haviva Pedaya. 1 DVD (55 min). 2004.

PIÉGAY-GROS, N. **Le lecteur**. Paris: GF Flammarion, 2002.

ROUAUD, J.; LE BRIS, M. et al. Pour une littérature-monde, **Le monde**, 16 mars. 2007. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html>. Acesso em: 20 jun. 2010.

RAHIMI, A. **Syngué Sabour**: pedra de paciência. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **Syngué Sabour**: pierre de patience. Paris: POL, 2008.

STEINER, G. **Extraterritorial**: a literatura e a revolução da linguagem. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TODOROV, T. **Devoirs et délices**. Une vie de passeur: entretiens avec Catherine Portevin. Paris: Seuil, 2002.

URSO, G. S. **A face russa de Nabókov**: poética e tradução. 2010. 460f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

WALTER, H. **L'aventure des mots français venus d'ailleurs**. Paris: R. Laffont, 1997.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BARTHES, R. **La leçon**. Paris: Seuil, 1977.

HALLORAN, M. **Vassilis Alexakis**: exorciser l'exil. Déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux. 2008. 273f. Thesis (Doctor of Philosophy) – Louisiana State University, Louisiana, 2008.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

WALTER, H. **A aventura das línguas no Ocidente. Origem, história, geografia**. Tradução de Manuel Ramos. São Paulo: Mandarin, 1997.



RESENHA: A HUMANIDADE DE MICHEL DE MONTAIGNE: UMA LIÇÃO PARA TODAS AS ÉPOCAS

Guacira Marcondes MACHADO*

BAKEWELL, S. **Como viver ou uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta.** Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2012.

Como viver, ou uma biografia de Montaigne em uma pergunta e vinte tentativas de resposta é um longo ensaio de Sarah Bakewell, professora de escrita criativa na City University que também cataloga coleções de livros raros para o *National Trust*. Publicado em 2010, foi traduzido por Clóvis Marques em 2012 para a Editora Objetiva do Rio de Janeiro. A autora toma a obra de Michel de Montaigne (1533-1592) como a da primeira pessoa que escreveu sobre si próprio “[...] para criar um espelho no qual outras pessoas reconheçam a própria humanidade.” (BAKEWELL, 2012, p.12). Seus 107 *Ensaio*s, que têm extensão diversa, em edições recentes, preenchem mais de mil páginas. Eles são o resultado de anotações de Montaigne ao captar ideias que lhe passassem pela cabeça, sobre encontros, estados de espírito, à medida que se apresentavam. Como muitos de seus contemporâneos do século XVI, estava interessado na questão: “Como viver?”. Bakewell observa que Montaigne se interessava por dilemas morais, mas estava menos preocupado com o que as pessoas deviam fazer do que com o que efetivamente faziam. Para isso, passou a ler e escrever sobre todas as vidas humanas, do passado e do presente, pois “queria saber como viver bem a vida - ou seja, como levar uma vida correta e honesta, mas também plenamente humana, satisfatória e frutífera” (BAKEWELL, 2012, p.13).

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – guacira@fclar.unesp.br

A pergunta “Como viver” e outras secundárias aplicavam-se tanto às grandes perplexidades da existência quanto a enigmas menores, e, ao invés de dar respostas abstratas, Montaigne diz o que ele fazia e como se sentia ao fazê-lo. Com isso, ao longo de vinte anos, construiu um retrato de si mesmo, um autorretrato em constante movimento, que se alterou com o passar do tempo, de modo que, após mais de quatrocentos anos, ao lê-lo, vivenciamos uma série de choques de familiaridade que fazem desaparecer os séculos entre ele e os leitores atuais. Dessa maneira, como quer Bakewell, pode ser considerado o mais humano e sociável dos escritores, pois recorreu ao material de sua própria vida e não à pura filosofia, nem à invenção para escrever sua obra. Através dos séculos, ele foi lido, admirado, criticado, por grandes figuras filosóficas e literárias, e isso pelo fato admirável de que um novo *Os Ensaíos* é gerado a cada nova leitura, pois os leitores o abordam de sua perspectiva pessoal, trazendo sua própria experiência de vida, ao fazê-lo.

Assim, *Os Ensaíos* é uma conversa mult centenária, sem direção determinada. Seguindo-a de perto, a obra de Bakewell fala inicialmente sobre a vida, a personalidade, a carreira literária e pública de Montaigne, e, mais tarde, sobre o livro e seus leitores. Ela diz que tratará de tudo isso partindo da recomendação de Flaubert a um amigo – “leia-o para viver” – e da pergunta renascentista “Como viver”, que terá vinte tentativas de resposta para compor os capítulos do livro.

No primeiro capítulo – “Não se preocupe com a morte” – a autora diz que Montaigne encontra uma resposta que vai de encontro a seus modelos clássicos e questiona o ideal cristão dominante na época. Por volta de 1569, após viver uma experiência que o deixou bem perto da morte, ele descobriu que morrer é um devaneio sem sentido, e que não há como se preparar para ela. Semanas e meses de reflexão sobre o acontecido, e de tentativas de conciliá-lo com suas leituras filosóficas, levaram-no a descobrir que morrer é fluir, deixar-se ir. Isso o fez perder boa parte do medo da morte, e adquirir nova consciência de que sua vida pessoal era tema interessante de investigação e o levaria a senti-la integralmente.

No segundo capítulo, “Preste atenção”, Bakewell lembra que Montaigne começou a escrever por volta de 1572, e após alguns capítulos, ao abordar o acidente em que quase foi morto, tentou um novo tipo de escrita, ao recriar a sequência de sensações que experimentou, momento a momento. Lembramos aqui que, dois séculos mais tarde, Rousseau, leitor de Montaigne, seguiu de perto esses procedimentos na Segunda Caminhada de seus *Devaneios*. Mas, antes disso, o autor quinhentista teve mudanças importantes em sua vida. No início de 1570, ele vendeu sua magistratura do Parlamento de Bordeaux e aposentou-se da vida

urbana, passando apenas a gerenciar suas propriedades rurais e a escrever em sua biblioteca, situada em uma torre de seu castelo, que ele preparou, dispondo nela cerca de mil livros, objetos de valor histórico, relíquias de família e artefatos dos índios da América do Sul: “Devemos nos desvencilhar de todos os vínculos que nos prendem aos outros; tratemos de conquistar de nós mesmos a força de viver realmente sozinhos e de viver dessa maneira confortavelmente”. A crise existencial que enfrentou o lançou na melancolia, e sua mente foi tomada por “*fantaisies*” ou “*rêveries*”, como diziam na época, as quais, no entanto, lhe deram a ideia de escrever, para registrar e examinar de perto a estranheza das quimeras e monstros fantásticos que a preenchiam. Nasce, assim, o primeiro *Os Ensaíos*, composto de trechos e citações dos grandes autores clássicos, histórias ouvidas de amigos, incidentes de sua vida na propriedade, casos de que se lembrava de sua atuação na justiça, curiosidades presenciadas em suas raras viagens. Seguindo o conselho de Plutarco e de Sêneca, prestava atenção a tudo que se passava a sua volta, olhando o mundo mais de perto, e registrando sua instabilidade para escrever sobre suas sensações íntimas e o convívio social.

No terceiro capítulo, “Trate de nascer”, Bakewell traça a genealogia de Montaigne, que não descendia da velha aristocracia mas de várias gerações de comerciantes que haviam ascendido socialmente e comprado sua propriedade em 1477. Foi apenas na geração de Michel Eyquem Montaigne que ganhou o título de nobreza, na Guyenne (ou Aquitânia), que vivia em tensão com a coroa mesmo antes da Reforma, pois pertencera à Inglaterra até 1451, quando os ingleses foram expulsos pelos franceses do norte, que não tinham a confiança dos habitantes, o que explicava as constantes rebeliões na região. O pai de Michel, Pierre, participou das guerras na Itália e, depois, cuidou de sua propriedade. Como o filho, mais tarde, sofria de ataques de pedras nos rins, o que muito os fez sofrer. Pierre amava os livros e tudo o que era brilhante e italianizante, como sua geração, que cobria os filhos de literatura, história e os fazia desenvolver pensamento crítico e girar em torno das filosofias clássicas. Já a geração de Michel era descrente e amargurada, pois os princípios renascentistas de beleza, equilíbrio, clareza e inteligência transformaram-se em violência, crueldade e teologia extremada com as guerras de religião na França. Observa Bakewell que, embora trouxesse em si certa tendência anti-intelectual, o jovem distanciava-se dos nobres medievais com seu jeito de dizer “embora não tenha certeza” em seus ensaios e experimentos, revelando os ideais do pai mas mais abrandados e desprovidos de qualquer certeza. Esse era um traço da família, famosa por sua liberdade e ausência de sectarismos. Com a morte de dois irmãos, Michel tornou-

se o filho mais velho e foi objeto de uma experiência pedagógica praticamente inédita: logo após o nascimento foi instalado na casa de uma família modesta numa aldeia próxima, na qual tinha sua ama de leite e absorvia o modo de vida das pessoas com as quais teria que lidar mais tarde quando se tornasse um *seigneur*. Isso explicaria, pensa Bakewell, o fato de nunca ter ficado tão ligado aos parentes de sangue, sobretudo à mãe, embora sempre tenha aprovado essa experiência e a recomendasse a seus leitores, mais tarde. Voltando ao lar, passou do dialeto do Périgord ao latim de um tutor que o pai lhe arranhou, língua que aprendeu a falar com fluência como convinha à melhor educação, e que lhe abria não apenas as portas do mundo antigo como do moderno, no qual a maioria dos eruditos continuava escrevendo em latim, essencial para o direito e o serviço público. Só em 1539 Michel foi enviado ao Collège de Guyenne em Bordeaux. A naturalidade com que foi educado incluiu a ausência de castigos corporais e a utilização de um instrumento musical para despertá-lo pela manhã quando criança, o que, diz Bakewell, teve efeitos duradouros em sua personalidade.

No quarto capítulo, “Leia muito, esqueça quase tudo que lê e raciocine com lentidão”, a autora conta que a descoberta das *Metamorfoses* de Ovídio na escola, que leu por conta própria, mudou a vida do jovem Michel, com histórias que alimentaram sua imaginação. Além dele, dava preferência a Virgílio, a histórias da vida real, tiradas de historiadores e biógrafos, como Tácito e Plutarco, pois era neles, como dizia, que podia encontrar a natureza humana em toda sua complexidade. Por outro lado, Montaigne sempre falou de sua falha de memória, o que ia frontalmente de encontro ao ideal renascentista. Em sua própria avaliação, era lento mentalmente, tinha imaginação fraca, “compreensão vagarosa”, o que via como um caminho para a sabedoria, a moderação, que servia de proteção aos excessos e ao fanatismo de sua época.

O quinto capítulo intitula-se “Sobreviva ao amor e às perdas”, e nele Bakewell discorre sobre as relações entre Montaigne e Étienne de La Boétie, um colega do parlamento de Bordeaux, cerca de três anos mais velho, que veio a conhecer, fazendo dele seu grande amigo no final da década de 1550, após ter lido seu manuscrito polêmico sobre “Da servidão voluntária”. La Boétie era inteligente, afetuoso e já casado quando se conheceram, ocupando posto mais elevado que o de Michel no Parlamento, onde atraía atenção e inspirava respeito, o que é surpreendente hoje, quando só é conhecido porque foi o grande amigo de Montaigne. Sobre a amizade dos dois muito se discorreu, pois referiam-se um ao outro como dois adolescentes apaixonados, o que, segundo Bakewell, não era incomum no Renascimento, que foi um período em que a ideia de

homossexualidade era encarada com horror. Para a autora, os jovens eram apaixonados por um elevado ideal de amizade que encontravam nas literaturas grega e latina. No Renascimento, como no período clássico, esperava-se que as amizades fossem escolhidas à luz clara e racional do dia, daí terem valor filosófico.

La Boétie tinha 16 anos quando escreveu seu tratado político, cujo tema é a facilidade com que os tiranos têm dominado as massas ao longo da história, muito embora seu poder evaporasse instantaneamente se tais massas retirassem seu apoio, sem necessidade de revolução. La Boétie considera que o povo se apaixona pelos tiranos e entrega sua vontade à deles. As reflexões posteriores de Montaigne sobre a força do hábito, tema-chave de seus ensaios, e a ideia de que historiadores e biógrafos podem levar à liberdade, certamente encontram ressonância na obra do amigo. Para Bakewell, La Boétie não via seu tratado como brado revolucionário e teria ficado horrorizado se o tivesse visto servir como panfleto aos protestantes radicais que convocavam à rebelião contra o monarca francês. Ele morreu em 1563, aos 33 anos, de peste, após longo sofrimento, presenciado e compartilhado pelo amigo que, mais tarde descreveu tudo em seus *Ensaio*s, onde incluiu também seu tratado, como meio de superar sua perda e de fazê-lo continuar vivo diante dele.

No sexto e no sétimo capítulos, “Recorra a pequenos truques” e “Questione tudo”, Bakewell conta que, ao mesmo tempo em que demonstrava desdém pelos filósofos acadêmicos, Montaigne tinha eterno fascínio pela tradição filosófica das grandes escolas pragmáticas dos clássicos, para as quais se voltava em épocas de dor ou medo, e para lidar com pequenos problemas do dia a dia. Por serem próximos em sua essência, o epicurismo, o estoicismo e o ceticismo eram misturados constantemente, e Montaigne não fugiu à regra, como demonstra a autora, misturando-os e combinando-os de acordo com suas necessidades. O objetivo dessas escolas era alcançar a “felicidade”, “alegria”, o “desabrochar humano”, trazendo seu desenvolvimento, desfrutando a vida, sendo uma boa pessoa, e para alcançar tudo isso, o melhor caminho passava pela *ataraxia*, isto é, a “imperturbabilidade” ou “estar livre da ansiedade”. Nesse sentido, o ceticismo pirrônico (de Pirro, morto em 275 a.C.) parece algo mais limitado, mas ele era encarado de maneira diferente no mundo clássico e no Renascimento, quando era considerado uma forma de terapia. Foi desenvolvido no segundo século de nossa era por Sexto Empírico, e, para Montaigne, foi importante para seu desejo de encarar tudo de maneira transitória e questionadora, o que se pode ver no emprego que faz de vocábulos e expressões como “talvez”, “em certa medida”, “eu acho”, “parece-me” entre outros, que, segundo ele, “abrandam e moderam

a dureza de nossas afirmações”, e que traduzem o pensamento do quinhentista em seu estado mais puro. A Igreja via no pirronismo um aliado porque atacava a arrogância humana e era um antídoto valioso contra as heresias. Montaigne deixava claro reconhecer o direito da Igreja de governá-lo em questões religiosas, talvez, aventa Blakewell, para impedir que seus livros fossem queimados, pois dava poucos sinais de real interesse pela religião. Era adotado pelos ortodoxos como devoto e sábio cético, autor de um livro ao mesmo tempo consolador e de aprimoramento moral. Surpreendente, pois, que no século seguinte fosse evitado com horror e seu livro tenha sido incluído no *Índex de Livros Proibidos*, onde permaneceu por quase 180 anos. Isso porque ele usava histórias de animais para solapar a vaidade humana e mostrar que as capacidades dos homens não são excepcionais, pois os animais fazem muitas coisas melhor do que eles. O século XVII achou essa imagem degradante e, não, um convite à humildade, pois a ideia da falibilidade humana era algo a combater. Montaigne passa, então, a ser encarado como impostor subversivo, sobretudo por René Descartes e Blaise Pascal. Um século mais tarde, no entanto, Voltaire, que não gostava de Pascal, veio em defesa do que ele chamou “sublime misantropo”. E Bakewell enumera pensadores e filósofos, como Malebranche, La Bruyère, La Fontaine, La Rochefoucauld, os libertinos e, mais próximo de nós, Nietzsche que se debruçaram sobre a obra de Montaigne.

Nos dois capítulos seguintes, que ostentam títulos um tanto contraditórios, “Tenha um compartimento privado nos fundos da loja” e “Seja sociável: viva com os outros”, Bakewell examina aspectos da vida em família e da vida de cidadão que teve Montaigne. Na década de 1560, ele traduziu um livro de Raymond Sebond e trabalhou nas dedicatórias do livro de La Boétie e na carta onde narrou a morte do amigo. Escreveu sobre as mulheres, sobre suas amantes, e, em 1565, casou-se, por indicação da família. Para ele, o casamento ideal seria um encontro de mentes e não só de corpos, difícil, então, pela carência de capacidade intelectual das mulheres. No entanto, lembra a autora, Montaigne vai se referir a sua mulher, com frequência, de forma positiva. Embora tivessem tido muitos filhos, apenas uma filha sobreviveu. A família vivia no seu castelo, também com a mãe do escritor, mas cada um tinha suas acomodações separadas nele, e sempre com muita gente por perto – criados, empregados, convidados. Bakewell acredita que o afastamento em relação à família “nos fundos da loja”, isto é, em sua torre, era uma necessidade de proteção contra a dor que seria causada por sua perda. No entanto, em algumas passagens de *Os Ensaios* ele passa uma encantadora visão sua em família, participando de brincadeiras e de jogos com a mulher e a filha.

Ademais, Montaigne sempre adorou se misturar e entregar-se à conversação, o que foi bom para ele em suas relações com os colegas em Bordeaux e, mais tarde, com os diplomatas, reis e temíveis guerreiros que precisou seduzir. Sua propriedade era uma movimentada encruzilhada, atravessada por quantidade de gente indo em todas as direções, pois Montaigne, que tinha aversão pela brutalidade e crueldade da época, ao contrário do que faziam no interior da França, não punha tranca em seus portões por estar decidido a resistir à intimidação de ladrões e assassinos, e não querer tornar-se seu próprio carcereiro.

Ao décimo capítulo, Bakewell intitulou “Desperte do sono do hábito”, porque, para Montaigne, este torna tudo insípido, induz ao sono, e adotar uma perspectiva diferente é uma maneira de despertar de novo. Montaigne gostava desse truque e o utilizava sempre. Gostava muito de percorrer listas de costumes completamente diferentes de todas as partes do mundo, maravilhando-se com seu caráter estranho e aleatório. Seu interesse por isso nasceu ao observar índios tupinambás espantados com os franceses em Rouen, e como tantos em sua geração, Montaigne sentia verdadeiro fascínio por tudo que dissesse respeito às Américas, e descrevia suas atrocidades assinalando que pareciam excessivas sobretudo porque os europeus não as conheciam. Os povos americanos constituíam um espelho ideal no qual Montaigne e seus compatriotas podiam “reconhecer-se de um ângulo adequado”, despertando de seu sonho presunçoso. Foram os leitores do século XVIII que se interessaram pelos seus selvagens e espelhos, despertados por uma edição de 1724 de um exilado protestante, Pierre Coste, contrabandeada da Inglaterra. Coste contribuiu para criar uma versão de Montaigne até hoje disseminada: um radical secreto, que se encobre sob um véu de discrição. Denis Diderot estava entre os escritores que fizeram de *Os Ensaíos* a fonte de suas ideias; Rousseau difere dele pelo fato de que o quinhentista não está preocupado em mostrar que a civilização moderna é corrompida, mas que todas as perspectivas humanas sobre o mundo são corrompidas e parciais por natureza. Além disso, Rousseau escreve suas *Confissões* por se considerar excepcional em genialidade ou mesmo na perversidade, e era preciso divulgá-las para o mundo. Montaigne, ao contrário, se via como um homem perfeitamente comum sob todos os aspectos, exceto pelo hábito de anotar as coisas. Os leitores setecentistas que o seguiam em sua admiração pelos tupinambás e pela Natureza evoluíram para o romantismo e, aponta Bakewell, Montaigne nunca mais seria o mesmo após os românticos se apropriarem dele.

Nos três próximos capítulos, Bakewell colocará três respostas breves: “Viva com temperança”, “Preserve sua humanidade”, “Faça algo que ninguém nunca

tenha feito”. Ela conta que os românticos, como George Sand e Lamartine, ficaram obcecados pela história de Montaigne e La Boétie, iniciando uma peregrinação a sua torre. Bakewell lembra que eles fantasiavam a seu respeito, pois esqueciam que ele fazia o elogio da moderação e do equilíbrio, pondo em dúvida o valor dos excessos poéticos, indo de encontro até a sua própria época. Na verdade, Michel achava a verdadeira grandeza na mediocridade, isto é, no fato de que se é igual a todos e que se carrega a forma da condição humana em sua totalidade. Por isso, também, seu lado estoico levou-o a minimizar num grau surpreendente em seus escritos a importância das guerras civis em que a França estava mergulhada. Lembrava aos contemporâneos a lição dos estoicos, evitando ser tragado por situações difíceis, imaginando seu mundo de diferentes ângulos e escalas de significado. E nisso, diziam, foi um herói que resistiu ao heroísmo, admirado por buscar preservar a normalidade em circunstâncias extraordinárias, recusando-se a negociar sua independência.

Ao longo da década de 1570, Montaigne retrabalhou seus primeiros ensaios, publicando-os em 1580, uma versão bastante diferente da que se conhece hoje, lembra Bakewell, mas com sua personalidade inquieta e questionadora, explorando idiossincrasias do comportamento humano. Quebrava um tabu ao registrar-se a si mesmo em um livro, escrevendo sobre suas observações cotidianas e sua vida interior, o que viria a ser apreciado e abraçado no Romantismo.

No capítulo quatorze, “Conheça o mundo”, Bakewell fala da longa viagem que fez Montaigne, já célebre, à Suíça, Alemanha e Itália na década de 1580. Para ela, a consagração deve tê-lo feito querer envolver-se com as coisas do mundo, preparando-se, talvez, para uma carreira diplomática. Além disso, como já foi mencionado, sofria de pedras nos rins, e os balneários da Suíça e da Itália já eram famosos para o tratamento da moléstia. Os preparativos e a própria viagem são descritos detalhadamente pela autora, criando um quadro bastante próximo do que deve ter acontecido e que ele descreve em seus ensaios. A viagem durou dezessete meses, porque subitamente ele foi convocado pelos juízes de Bordeaux para ocupar o cargo de prefeito da cidade. Esse não era o desejo de Montaigne, que preferia não assumir essa responsabilidade, nem perder sua liberdade, mas o próprio rei Henrique III o convocou para tanto. No longo capítulo quinze, “Faça um bom trabalho, mas não tão bom assim”, a autora mostra Montaigne em meio a suas atividades políticas, justificando sua eleição com sua moderação e habilidade diplomática, ouvindo todos os lados, pautando-se pelo princípio pirrônico: dar ouvido a todos sem confiar a mente a ninguém, ao mesmo tempo tratando de preservar sua própria integridade. Felizmente, para ele, as

guerras conheceram uma trégua de 1581 a 1585, anos de sua gestão, que não foi questionada por seus contemporâneos, mas o foi pela posteridade, no século XIX, que o condenou por não ter ido a Bordeaux, tomada pela peste, passar o cargo a seu sucessor. Julgamento, diz Bakewell, de um mundo muito diferente, com ideias completamente opostas sobre heroísmo e abnegação.

Os últimos capítulos do belo livro de Bakewell são voltados para a reconstituição da produção de *Os Ensaíos* até a contemporaneidade. No capítulo dezesseis, “Filosofe só por acaso”, ela narra a recepção da obra de Montaigne na Inglaterra; no seguinte, “Refleta sobre tudo; não se arrependa de nada”, ela descreve o método de composição de Michel de Montaigne, que agia por revisitação, elaboração e acréscimo, nunca apagando nada do que escrevera, mas apenas adicionando sempre mais, mesmo sabendo que algumas coisas feitas no passado já não faziam sentido para ele: “Somos todos uma colcha de retalho”, dizia ele. *Os Ensaíos* havia crescido junto com ele. Após o período como prefeito, escreveu e acrescentou muito, vindo a dar nova edição da obra em 1588, em Paris, a qual deixou os leitores perplexos. No capítulo dezoito, “Abra mão do controle”, Bakewell apresenta Marie Le Jars de Gournay, que foi a primeira grande editora e divulgadora de Montaigne, e traça uma rápida história das edições de *Os Ensaíos*. A história de Marie é surpreendente por se situar no século XVI e liga-se à de Montaigne. Escritora, ela orgulhava-se de suas conquistas, pelas quais lutara muito, e via no escritor seu outro eu. Ao conhecê-lo, ele tornou-se pouco a pouco seu pai adotivo, e Bakewell fala de sua fina percepção dos motivos que a faziam incluir a obra de Montaigne entre os clássicos: ela o admirava sobretudo pelo estilo, pela estrutura errante, pela disposição de tudo revelar.

O capítulo dezenove retoma o “Seja comum e imperfeito”, que Bakewell já apontara como traços de Montaigne, e que resume tudo o que ele pensou sobre a humanidade: a experiência de um ser pensante e dotado de sentimentos, que deve levar adiante uma vida comum.

Para concluir, no capítulo vinte, “Deixe a vida responder por si mesma”, a autora aborda a morte de Montaigne, em 13 de setembro de 1592 aos 59 anos de idade, de uma crise de pedra no rim não expelida, que provocou uma infecção e uma inflamação que chegou a fechar-lhe a garganta e provocar uma amigdalite, a qual, pela falta de antibióticos na época, não o deixava falar nem respirar, e o levou ao óbito. Morreu cercado pela mulher, criados e amigos, entre eles Étienne Pasquier e Pierre de Brach, que descreveram depois seus momentos finais. Seu coração ficou na capela do castelo e o corpo, após passar por vários lugares,

foi finalmente colocado no Museu da Aquitânia, em Bordeaux. Ao concluir, Bakewell lembra das considerações que foram tecidas por ocasião da morte de La Boétie e observa que, apesar do esforço desesperado para respirar, Montaigne devia estar consciente do que se passava e, quem sabe, enquanto isso, sua alma flutuava no prazer.

Este é um livro surpreendente em vários sentidos. Sarah Bakewell teve o cuidado de apresentar um grande autor não de maneira extática, dentro de seu século, mas em suas relações constantes com os autores clássicos que o antecederam, e com todos os outros que o seguiram, nos quais deixou suas marcas, ganhando deles, ao mesmo tempo, novas feições, à medida que os séculos avançavam. Ao fazê-lo, tornou evidente a atualidade de *Os Ensaíos*, do pensamento de Montaigne e de suas posições diante da vida. Sua maneira de abordar a obra desse autor para destacá-lo em seu cotidiano e em relação com os fatos históricos de que participou, extraindo deles as respostas que deu às questões que se colocava, faz da autora uma biógrafa e uma historiadora que adota procedimentos alternados, ora sincrônicos, ora diacrônicos, maneira de tratar seu assunto que permanece próxima daquela que utilizou Montaigne, ao rever, acrescentar, contradizer ideias num processo acumulativo que segue de perto a aquisição de conhecimento e a formação da personalidade humana.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- (I)migração, p.239
- Andrógino, p.165
- Autobiografia, p.239
- Autotradução, p.239
- Bel-Ami, p.165
- Camadas, p.191
- Criação verbal, p.183
- Duras, p.191
- Escrita, p.191
- Espaço, p.225
- Francofonia, p.239
- François-René de Chateaubriand, p.151
- Incesto, p.191
- Infância, p.191
- Intertextualidade, p.225
- Jean-Jacques Rousseau, p.151
- Laforgue, p.183
- Língua materna X língua estrangeira, p.239
- Literatura e interculturalidade, p.239
- Maupassant, p.165
- Multiculturalismo, p.225
- Narrativa contemporânea, p.225
- Oralidade, p.225
- Outro, p.165
- Préromantisme français, p.151
- Promeneur, p.151
- Prose, p.151
- Simbolismo francês, p.183
- Vassilis Alexakis, p.239
- Voyeurismo, p.191

SUBJECT INDEX

- (I)mmigration, p.239
- Androgynous, p.165
- Another, p.165
- Autobiography, p.239
- Bel-Ami, p.165
- Childhood, p.191
- Contemporary narrative, p.225
- Duras, p.191
- François-René de Chateaubriand, p.151
- Francophonie, p.239
- French Symbolism, p.183
- Incest, p.191
- Intertextuality, p.225
- Jean-Jacques Rousseau, p.151
- Laforge, p.183
- Layers, p.191
- Literature and interculturality, p.239
- Maupassant, p.165
- Mother tongue x foreign language, p.239
- Multiculturalism, p.225
- Orality, p.225
- Pre-Romanticism French, p.151
- Prose. Promeneur, p.151
- Self-translation, p.239
- Space, p.225
- Vassilis Alexakis, p.239
- Verbal creation, p.183
- Voyeurism, p.191
- Writing, p.191

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- CAMARANI, Ana Luiza Silva, p.225
FERREIRA, Ligia Fonseca, p.239
MACHADO, Guacira Marcondes, p. 259
OLIVEIRA, Andressa Cristina de, p.183
OLIVEIRA, Karina de, p.151
ROY, Karina Ceribelli, p.191
SANTOS, Kedrini Domingos dos, p.165

