

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

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

Reitor: Julio Cezar Durigan

Vice-reitora: Marilza Vieira Cunha Rudge

Diretor: Arnaldo Cortina

Vice-diretor: Cláudio César de Paiva

LETTRES FRANÇAISES

n. 14(1), 2013 – ISSN 1414-025X

Tema: Literatura e Memória

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 Soares Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galíndez 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:

Eron Pedrosa Januskeivictz

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

Guacira Marcondes Machado 7

A questão da memória e da subjetividade em *Les rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau

Memory's question and subjectivity in Les rêveries du promeneur solitaire by Jean-Jacques Rousseau

Natália Pedroni Carminatti..... 15

Blaise Cendrars e o Brasil: “*Brésil, des hommes sont venus*”

Blaise Cendrars and Brazil: Brésil, des hommes sont venus

Norma Wimmer..... 31

Inabilidade das formas, infantilidade da linguagem: Artaud e Bataille
Awkwardness of forms, childishness of language: Artaud and Bataille

Oswaldo Fontes Filho..... 39

Maurice Blanchot: a comparação como iluminação

Maurice Blanchot: comparison as enlightenment

Keli Pacheco 61

L'écriture du/dans le blog: l'émergence de l'effet-auteur

Writing of the/ in the blog: the emergence of the author-effect

Fernanda Correa Silveira Galli 71

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

Yves Bonnefoy or when the writing (écriture) is not anymore writing (écriture) but things and colour

Leila de Aguiar Costa..... 81

Georges Gusdorf e a autobiografia <i>Georges Gusdorf and the autobiography</i> Brigitte Monique Hervot	95
Questões morais em <i>Le Cabinet noir</i> de Max Jacob <i>Moral questions in Max Jacob's Le cabinet noir</i> Pablo Simpson	111
A forma poética do mundo: notas sobre o poema em prosa "Paisagem", de Julien Gracq <i>The poetic form of the world: notes on the poem in prose 'Paisagem'</i> <i>(landscape) by Julien Gracq</i> Flávia Nascimento Falleiros	121
Ascensão e queda do Segundo Império da França (1852-1870), em <i>A tragédia da rua das flores</i> , de Eça de Queiroz <i>Ascension and fall of the Second Empire in France (1852-1870) in</i> <i>A tragédia da rua das flores by Eça de Queiroz</i> Denise Rocha.....	133
Textos literários e cursos de língua estrangeira <i>Literary texts and courses in foreign language</i> Ana Luiza Ramazzina Ghirardi.....	149
Índice de Assuntos.....	161
<i>Subject Index</i>	163
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>	165

APRESENTAÇÃO

Neste volume são encontrados textos que, de maneiras diversas, trazem a presença da memória.

“A questão da memória e da subjetividade em *Les Rêveries du Promeneur solitaire*”, de Jean-Jacques Rousseau, de Natália Pedroni Carminatti analisa a derradeira obra do filósofo a partir do viés psicanalítico, por meio da teoria da memória de Sigmund Freud e de outros teóricos que se valeram de seus conceitos. Ao estudar o inconsciente e o desenvolvimento do aparelho psíquico, a psicanálise dá sua contribuição para o conhecimento do indivíduo e da condição humana. Por seu lado, a obra literária, como a de Rousseau, conserva diferentes significados, possibilitando leituras variadas do texto, e liga-se à psicanálise no que se refere à capacidade que demonstra o indivíduo de produzir uma interpretação diversa para cada texto. Além disso, a literatura e a psicanálise visitam o passado e reconstituem memórias, pesquisam vestígios para nomear o indizível, o objeto perdido que deixa sua marca. Em Rousseau, a arte da narrativa é a alternativa encontrada para livrar-se da ansiedade e da angústia que o dominavam. Só pelo processo da escritura lhe é possível reviver instantes de prazer. A necessidade de conhecer-se, de encontrar-se é a pulsão de que parte Rousseau para dar início à obra. Ao optar pelo estudo da memória do inconsciente de Freud, a articulista pretende demonstrar como o trabalho da memória e o ato de recordar são representados na ficção e, particularmente, em *Les Rêveries*, obra inaugural do pré-romantismo francês. É a prosa rousseauiana que esclarece os desvios da memória do narrador. Ao visitar o passado, ele descobre, a partir de livres associações, o que não conseguia recordar.

É recorrendo ainda à função da memória que podemos encontrar passagem mais ou menos natural a um autor do século XX, nesta apresentação dos artigos publicados no presente volume. Mesmo porque Rousseau era, de fato, um dos antecedentes admirados por Blaise Cendrars. Em seu artigo “Blaise Cendrars e o Brasil: *Brésil, des hommes sont venus*”, obra de 1952 do autor, Norma Wimmer lembra que esse texto do poeta suíço naturalizado francês (1887-1961), que

visitou o Brasil a partir de 1924, é inteiramente dedicado às impressões sobre o nosso país e às reminiscências de leituras acumuladas desde então. Trata-se do testemunho de vivências datadas, atestadas por uma escrita na qual observação e documentação histórica são objeto de uma reflexão que, como outras que a antecedem, atestam o ufanismo de canônicas narrativas de viagem à América do Sul. Apenas, em Cendrars, a passagem é abordada e interpretada graças a novas modalidades de viagem, feitas por trem, automóvel, barco e, também, com menor apelo exótico. Em seus poemas, aparece o registro da passagem de uma sequência de paisagens que desfilam rapidamente diante dos olhos do poeta e descrevem a cidade de S. Paulo, cuja glória, para ele, é a modernidade.

Em “Instabilidade das formas, infantilidade de linguagem: Artaud e Bataille”, Osvaldo Fontes Filho aborda, citando Artaud (1896-1948), a inabilidade lastimável das formas que permitiria, nos dois autores, o maltrato da linguagem por toda ordem de alterações e violações da sintaxe. Há, desse modo, uma verdadeira infantilização dos saberes citacionais, referenciais, reverenciais, bem como assumido primitivismo nas artes visuais e jogo caprichoso do signo nas literaturas. Porque é com a reminiscência de sentimentos familiares que o escritor contemporâneo renova a expressão moderna. O suporte da escrita surge dos recantos inconfessáveis da memória, foco de interesse do presente texto ao abordar Artaud e Bataille (1897-1962). Recorrendo a Derrida, Foucault, Barthes, o articulista refere-se ao texto batailliano que intervém no tecido das palavras que constituem o aparelho terminológico denominado aparelho de poder por Barthes, fazendo surgir o saber de onde não se espera. Procurando na autobiografia, o articulista encontra na escrita da infância de Bataille a origem desse jogo para com as conveniências do saber, e que se revela um ato fundador de sentido e de memória. É assim, também, que os desertos escritos de A. Artaud tornam inquietas as fronteiras entre as artes, pois são desenhos que comportam frases. É uma linguagem que exprime a si mesma, em sua literalidade, em sua materialidade. É um espaço sobrepovoado de glossolalias, sequências de sílabas à revelia do referencial, comum às crianças, aos esquizofrênicos e aos possuídos. O articulista alude ainda à obra do pintor americano Cy Twombly, na qual seria possível pensar nos méritos transgressores de um grafismo inábil, infantil, onde está clara a opção pelas garatujas pueris e demais acidentes gráficos.

O texto de Keli Pacheco sobre “Maurice Blanchot: a comparação como iluminação” aborda a contraposição de dois infinitos, Borges (1899-1986)

e Michaux (1899-1984), embora, lembra a articulista, a finalidade de uma comparação só possa advir de uma iluminação. A iluminação desse ensaio de Blanchot (1907-2003) parte de Jorge Luis Borges e da ideia de que o mundo é um livro, como se lê em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto que abre *Ficções*. *Tlön* é um planeta desconhecido cujos homens concebem o universo como uma série de processos mentais. Ora, se todo mundo está aí para ser decifrado, lido, o mundo é um livro e, nesse sentido, todo livro é também um mundo. Blanchot aponta para o fato de ambos estarem em processo de fabricação e de terem o poder de fingir, de enganar, de simular. Nos hábitos literários é todopoderosa a ideia de um sujeito único - estabeleceu-se que todas as obras são obras de um só autor intemporal e anônimo. Trata-se do tópico da ausência do autor, pai da obra, constantemente retomado por Blanchot. Ao negar a concepção romântica de autoria, ele liberta a palavra do eu que a utiliza como ferramenta de expressão. A escrita literária vai retirar, deslocar e limpar a palavra de sua funcionalidade interpelativa, remetendo-nos ao indefinido, impedindo-nos de atingir o puro real, o fora da linguagem ou, mesmo, expulsando-nos do território da linguagem, expandindo e prolongando a vida do homem que é desmedido e labiríntico, como Henri Michaux. Em sua poesia, a palavra tenta acompanhar o pensamento real mas chega sempre mais tarde. No descompasso entre palavra e linguagem e vida e real, podemos compreender porque Blanchot se preocupa justamente com o esforço de colocar em linguagem a experiência como fora relatada por H. Michaux, quando tentou submeter-se a testes científicos de uso da mescalina.

De outro ponto de vista, é também sobre memória e autor que trata o texto de Fernanda Correa Silveira Galli, “*L’écriture du/dans le blog: émergence de l’effet-auteur*”, tecendo reflexões sobre a noção de autor do/no blog que, segundo ela, desmistifica a impressão de unidade que o autor parece dar e permite a emergência de um efeito-autor que, na descontinuidade discursiva, produz um novo efeito de sentido; sobretudo, efeitos que surgem das atuais condições de produção que são as novas tecnologias da informação e da comunicação. Retomando a discussão sobre a noção de autor de Barthes, Foucault entre outros, a articulista remete a uma intervenção deste último na *Société Française de Philosophie*, em 1969, na qual aborda a questão do autor. Fala ele, então, da relação do texto com o autor, da maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente. Na frase de Beckett - que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala - Foucault identifica uma indiferença que é dos princípios éticos fundamentais

da escrita contemporânea. Observa Galli que, da perspectiva da análise do discurso segundo Pêcheux, o texto não pode ser pensado independentemente dessa função-autor, e sua reflexão a leva ao blog *Outros Cadernos de Saramago*, movimento produzindo simultaneamente o novo e sua própria memória, visto que, segundo Baldini, construir sentido é ressignificar o que preexiste e, assim, produzir a memória que fundamenta o novo sentido. Ora, o mundo contemporâneo viu surgirem outros modos de produção e de circulação da escrita, como é o caso da rede eletrônica, implicando uma mudança no processo da função-autor, no qual há uma dispersão nas páginas visíveis ou ocultas da rede (Abreu). É sobre as consequências desse efeito que Galli vai tirar conclusões em seu artigo.

Em meio a questões que tratam da poesia, crítica, ainda um texto que envereda pela memória. Recorrendo a suas próprias lembranças, Leila de Aguiar Costa, em “Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores”, aborda a obra do poeta contemporâneo em “Amérique”, conto, novela, exemplo paradigmático de uma narrativa poética publicada em *La longue chaîne de l'ancre* em 2008. A estratégia da prática poética de Yves Bonnefoy (1923-) consiste em procurar conhecer em sua obra poética e de crítico de arte os meios a partir dos quais o artista inventa a ordem do mundo e o próprio mundo. Isto é, é a relação com o mundo que ganha a cena da poesia e da prosa poética. Apesar dos perigos que a linguagem comporta, a obra de Bonnefoy procura deles se afastar pela prática de uma *désécriture*, que se dá como tarefa sublinhar as dimensões do objeto, do mundo, de seus odores, ruídos, suas ínfimas personagens. A poética de Bonnefoy é a de uma linguagem por vir, à qual se acomoda a nova poesia que, em seus esforços imagísticos, busca resolver a relação conflituosa entre palavras e coisas. Ao menos afastando do fazer poético qualquer interferência dos conceitos e toda tentação do *ornatus*. A paisagem bonnefidiana aproxima-se do pincel do pintor de paisagem pelo fato de este pintar o imediato, a fisionomia bruta e pura das coisas. É a *mimesis* renovada que Bonnefoy se propõe pensar, a que deseja escapar da tirania da ideia de reprodução, de representação que mantém o sensível para além das palavras. O interesse da produção poética desse poeta é o de verificar a ideia que as palavras se fazem das coisas e combater a abstração e o conceito. Bonnefoy fala das coisas como de um lugar da encarnação do ser. Em “Amérique” a voz narrativa fala desse desejo de ser no mundo e da *desinvenção* dos objetos que são lavados de significação arbitrária. É a narrativa poética de uma lembrança, de um sonho de um “fantasma”, de “iluminações”: de anotações do narrador, em

uma estrada da Califórnia, para dar forma explícita, num futuro imediato ou distante, à *América*.

Em “Georges Gusdorf e a autobiografia”, Brigitte Monique Hervot propõe-se abordar esse que é um dos estudiosos importantes das escritas do eu para expor questões significativas do gênero autobiográfico. Iniciando pela conceituação de identidade, Hervot passa rapidamente pelo traçado das origens do conceito, já que o autor também o faz, embora volte às origens históricas das escritas do eu, da Grécia aos padres da Igreja, para comentar que o foco central do pensamento passa do cosmos ao plano do universo religioso: escrever sobre si é um ato de confissão em que o crente procede a um exame de consciência de seus atos diante do Criador, como Santo Agostinho que foi um dos primeiros a enfocar temas centrais para a compreensão das escritas do eu. Lembra Gusdorf que o Renascimento é o momento determinante para o gênero autobiográfico, quando surge nova compreensão do indivíduo. Montaigne é outro nome ilustre do gênero ao proceder a seu autoescrutínio: seu estoicismo cristão e seu distanciamento em relação às imposições teológicas aumentam a autonomia de reflexão a respeito de si mesmo. No século XVII surge forma literária de índole religiosa que é fonte de muitos textos autobiográficos posteriores. No século XVIII, as *Confissões* realiza de maneira independente a dessacralização do espaço interior e entra no campo da arte literária para desvendar o ser humano. Gusdorf prefere chamar as várias formas de literatura íntima (diário, memórias, biografia, romance autobiográfico e autobiografia) de escritos do eu, porque elas não se excluem, mas podem se complementar. Ao contrário de Barthes, Foucault, Lacan, Lejeune, para os quais é uma entidade representativa do coletivo que dita o texto, Gusdorf defende a existência e a singularidade do sujeito. Quanto à questão da memória, Gusdorf define-a como uma espécie de retrato do que somos, composto com os traços do que fomos. Observa, ainda, que Chateaubriand, Nerval e Proust souberam extrair das experiências passadas grandes obras da literatura universal, pois a memória nem sempre pode fixar tudo, e só a escrita tem a capacidade de salvar as lembranças, transfigurando o estado da consciência em conhecimento.

O presente volume contém ainda escritos que abordam temas diversos. Entre eles, dois textos que se distanciam um pouco do formato dos outros, mas que têm seu lugar aqui pelo fato de tratarem de assuntos que se colocam dentro do interesse de um periódico voltado para a expressão francesa em todas suas formas.

Pablo Simpson apresenta um texto que trata de “Questões morais em *Le Cabinet noir* de Max Jacob”. Nele, inicialmente, o articulista cita os vários sentidos de *cabinet noir* em língua francesa, para dizer que Max Jacob lida com todos eles nessa obra que contém mais ou menos trinta cartas ficcionais, a maioria acompanhada por comentário. Elas se revelam um espaço de criação intelectual admirável e situam-se em séculos diversos. As escritas são variadas, com inflexões, estilos e lógicas distintos, graças aos personagens que assumem linguagem e trejeitos próprios. Os assuntos variam, também, indo de manifestações do universo infantil, projeto literário caro a Jacob, sua conversão ao catolicismo, a fotografia, o cinema, o julgamento moral que, observa Simpson, ora soa como pequeno instante de sabedoria, ora se mostra visivelmente irônico, evidenciando ambiguidade entre um certo catolicismo, de que é praticante, e a literatura de vanguarda. Em sua conclusão, Simpson comenta que é interessante não haver nessa obra de Jacob o lugar do desejo metafísico, expresso por meio de uma linguagem purificadora: para o comentarista, irônico, e defendido por Jacob, gostar de se divertir (Pascal) é símbolo de grande profundidade.

Em “A forma poética do mundo: notas sobre o poema em prosa ‘Paisagem’, de Julien Gracq”, Flávia Nascimento Falleiros lembra a diversidade de formas da obra do autor: narrativa, poema em prosa, teatro, ensaio, panfleto, romance, prosa de ficção fragmentária. Aqui, a articulista examina as estratégias retóricas utilizadas por Gracq no poema “Paisagem”, de que ela apresenta uma tradução, e que pertence à coletânea intitulada *Liberté grande* (1946). Na edição definitiva, em 1969, havia 49 poemas: ela é a única desse gênero do autor, e o ocupou durante cerca de vinte anos. Os textos trazem a marca do surrealismo, embora nada do que escreveu resulte da ausência de controle pela razão, nem é desprovido de preocupações estéticas. A organizadora de sua obra, Bernhild Boie comenta aspectos dos manuscritos que evidenciam um equilíbrio entre espontaneidade das imagens iniciais na composição dos poemas e, em seguida, um trabalho rigoroso de revisão para a obtenção de uma forma precisa, a do poema em prosa. Lembrando rapidamente a definição desse gênero poético, Falleiros faz sua leitura do poema, guiada pela busca das estratégias retóricas, isto é, dos artifícios que Gracq utilizou a fim de recriar ou criar o espaço à sua volta. Lançando mão da classificação de Suzanne Bernard para fazer a leitura dos poemas em prosa, percebe-se que ele não se enquadra na tipologia do poema formal, mas antes deve-se considerá-lo do tipo anárquico, pois apresenta uma falta de ordem na acumulação de imagens. Após a análise, a autora conclui

que se trata, no entanto, de um texto falsamente anárquico, repleto de sentido, como se vê por sua totalidade de efeito, sua concentração: dele, irradia-se até o leitor um universo inesgotável de sugestões.

Denise Rocha apresenta uma leitura do romance do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900), *A tragédia da Rua das Flores*, para destacar nele a “Ascensão e queda do Segundo Império da França (1852-1870)”. Lembra que o escritor português, nos anos de sua formação político-intelectual-literária, sob a influência de Victor Hugo, posicionou-se em manifestos, cartas e artigos jornalísticos contra o Imperador Napoleão III. Nesse romance, escrito nos anos 1877 e 1878, Eça situa personagens e trama em discussões em torno do que acontece na França, depois da guerra franco-prussiana e da queda do Segundo Império. Permite, com isso, ao leitor que tome conhecimento de fatos desconhecidos do grande público, envolvendo o imperador, Victor Hugo e outros personagens históricos franceses da época.

Em outro artigo, ainda, “Textos literários e cursos de língua estrangeira”, Ana Luiza Ramazzina Ghirardi faz uma reflexão sobre as novas possibilidades de ferramentas para o ensino do francês, língua estrangeira, no momento em que a globalização aparece no centro de todos os debates, oferecendo infindáveis possibilidades aos professores. Com a informatização, houve notável contribuição para o estudo de línguas, mas, alerta a articulista, ela pode banir ferramentas de grande valor, como é o caso dos textos literários. Esse fato, ligado à separação tradicional entre língua e literatura, faz lembrar, no entanto, que elas não são dois fenômenos estanques, mas, ao contrário, o conhecimento da literatura supõe o da língua que é, em todas suas manifestações, construção de sentidos. Ora, o ensino de uma língua tendo como suporte um texto literário é, sem dúvida, um meio decisivo para a compreensão da complexidade das manifestações linguísticas e, por outro lado, a compreensão do literário é tanto mais eficaz quanto maior for a percepção do uso específico de recursos que estão presentes na língua. Daí o interesse do estudo do texto literário em sala de aula como ferramenta privilegiada para o ensino de língua estrangeira.

Guacira Marcondes Machado

A QUESTÃO DA MEMÓRIA E DA SUBJETIVIDADE EM *LES RÊVERIES* *DU PROMENEUR SOLITAIRE*, DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Natália Pedroni CARMINATTI*

RESUMO: A obra rousseauiana *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782) configura o *corpus* do presente artigo. Trata-se de uma autobiografia inacabada, pois o genebrino falece antes de concluir o trabalho. Intenta-se no decorrer desta análise direcionar o olhar para as teorias freudianas no que diz respeito ao estudo de representação da memória. O volume confere ao século XVIII a hegemonia dos ideais posteriormente incorporados à prosa romântica francesa. Levando em consideração o gênero híbrido do texto, demonstraremos a importância da prosa poética na compreensão da própria vida do filósofo, e no processo de escritura, haja vista a relevância do autor até os dias atuais. O trabalho metafórico da memória permeia a obra inaugural do pré-romantismo francês, revelando a importância do inconsciente para o entendimento do próprio ser, dado que a identidade apresenta caráter mutável e constrói-se ao longo de nossas vidas. Deste modo, executaremos a análise a partir do viés psicanalítico, acentuando as relações entre a literatura e a psicanálise por meio da teoria da memória proposta por Sigmund Freud e por outros teóricos que se valeram dos conceitos freudianos.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo francês. Jean-Jacques Rousseau. Psicanálise. Sigmund Freud. Memória.

O artigo visa investigar o estudo do tema da memória, no discurso poético do último volume, *Les rêveries du promeneur solitaire*¹, que integra a trilogia de obras autobiográficas do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau. Tal

* Bolsista CAPES. 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-napedroni@hotmail.com.

¹ As passagens de *Les rêveries du promeneur solitaire* traduzidas em nota de rodapé são de autoria de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Vide Rousseau (1986).

trilogia composta pelas obras *Les confessions*, *Les dialogues*, ou *Rousseau juge de Jean-Jacques* e *Les rêveries du promeneur solitaire* confere ao autor a primazia no que tange aos ideais promovidos *a posteriori* pelo movimento romântico, destacando-se a importância do mesmo para a literatura mundial, sobretudo, para a literatura francesa. Rousseau redige as *Rêveries* durante sua última estada em Paris, entre o outono de 1776 e abril de 1778, vindo a falecer nesse período, sem terminar a obra, que foi publicada postumamente em 1782.

Para o desenvolvimento do tema da memória utiliza-se como suporte teórico as pesquisas realizadas por Sigmund Freud (1856-1939) referentes ao trabalho do inconsciente e ao desenvolvimento do aparelho psíquico. A leitura do texto rousseauiano tecida a partir da teoria freudiana proporcionará nova visão da obra de Jean-Jacques Rousseau, aqui analisada, pelo viés psicanalítico. O inconsciente, componente essencial do aparelho psíquico, condiciona, segundo Freud, a personalidade e as atitudes humanas. Uma releitura das principais obras do médico psicanalista será engendrada a fim de que se possa demonstrar a relevância de sua teoria para a posteridade, ou até mesmo para o que o antecedeu.

Teorizando sobre as realizações do inconsciente, o pai da psicanálise, desenvolve a teoria “[...] que todo conhecimento humano é motivado pela fuga da dor e pela busca do prazer: trata-se de uma forma daquilo que em filosofia se chama hedonismo.” (EAGLETON, 2006, p.287). A literatura permite ao homem mirar-se, reconhecer-se, e a psicanálise interessa-se pelo indivíduo, é o próprio tipo de conhecimento que diz respeito à condição humana. Refletindo sobre os diferentes significados conservados pela obra literária, e as variadas leituras que se fazem do texto, relaciona-se a literatura à psicanálise no que tange a capacidade de cada indivíduo produzir um significado diferente para a mesma coisa. O silêncio presente nas obras literárias, ou subtextos, é visto como o “inconsciente” da própria obra. Nas palavras de Terry Eagleton (2006, p.268):

As intuições da obra, como ocorre com todos os escritos, estão profundamente relacionadas com a sua cegueira: aquilo que ela não diz, e *como* não o diz, pode ser tão importante quanto o que diz; e o que parece estar ausente, ser marginal ou ambivalente a respeito dela, pode construir uma chave mestra para as suas significações.

Deve-se atentar para as estratégias narrativas provocadas pelo escritor, pois através delas compreendem-se os silêncios, as supressões propositais, que de uma forma ou de outra garantem a plurissignificação da obra literária. A riqueza polissêmica do texto rousseauiano garante os dois possíveis níveis presentes

na construção narrativa: o superficial e o simbólico. O superficial alude às significações presentes exteriormente, o simbólico refere-se às significações profundas do texto, ou seja, às contribuições interiores da narrativa em que a compreensão exige uma leitura mais aprofundada.

Sem dúvida, não há só semelhanças entre a Literatura e a Psicanálise, as divergências existem no que se refere à própria essência de cada uma: enquanto a Literatura é arte, a Psicanálise baseia-se na teoria, na pesquisa, na prática clínica. Segundo Cleusa Rios Pinheiro Passos (2002), a Literatura bem como a Psicanálise visitam o passado, reconstituem memórias, trazendo ao tempo presente sensações sepultadas pelo esquecimento.

Diante das colocações, faz-se importante a comparação de Freud entre a arte e a neurose, pois “[...] ele quis dizer que o artista, como o neurótico, é oprimido por necessidades instintivas excepcionalmente poderosas, que o levam a afastar-se da realidade e aproximar-se da fantasia.” (EAGLETON, 2006, p.269). A posição ocupada pelo artista, sob o ponto de vista freudiano, é a mesma ocupada pelo neurótico, uma vez que ambos valem-se da faculdade da imaginação e da fantasia para amenizar os desejos, possibilitando maior acesso ao público. Desejos reprimidos são os principais criadores dos processos imaginativos, haja vista a necessidade do homem em transferir ao mundo imaginário os desejos censurados pela sociedade. Como afirma o psicanalista, “a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita”. (FREUD, 1976, p.137).

Neste íterim de mudanças, a literatura que anteriormente não estabelecia pontos de intersecção com a psicanálise, sob o olhar freudiano consolida sua associação com a mesma. É pertinente ressaltar que Freud serviu-se de textos literários para formular suas teorias psicanalíticas. Em 1907, o médico vienense publicou o estudo sobre a obra *Gradiva*, de a salvação pela arte, por meio da narrativa de si, é a única alternativa encontrada pelo narrador para livrar-se da ansiedade e da angústia que o dominava. A vontade de reviver instantes soberbos de prazer só é legítima por intermédio do processo de escritura. A insatisfação que o perturbava seria eliminada pela volta constante ao tempo passado, ao lugar onde não poderia ser atingindo.

A necessidade de conhecer-se, de encontrar-se é a pulsão inicial para Rousseau dar início à obra. A condição de existência da narrativa é determinada pela ausência de alguma coisa. Em termos freudianos, o *fort* só apresenta significações em relação a *da*. Ao mesmo tempo em que ausência é perturbadora, é instigante. A angústia de não compreender a própria alma, o medo de ser

aquilo que os Outros pretendiam, serve de suporte para a construção do texto, de viés interpretativo. Interpretativo, no sentido, de esclarecer a posição atual do narrador e realizar a reconstituição ética de sua existência: “[...] *que suis-je moi même? Voilà ce qui me reste à chercher*”.² (ROUSSEAU, 1972, p.35).

Memória: uma leitura do texto rousseauiano sob a ótica freudiana

Como foi dito, a questão da memória será estudada, neste artigo, a partir da concepção freudiana concernente ao trabalho do inconsciente e ao desenvolvimento do aparelho psíquico. Baseando-se nas obras *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 1987), *Uma nota sobre o bloco mágico* (FREUD, 1969c) e *Recordar, repetir e elaborar* (FREUD, 1969b) salienta-se a importância dessas descobertas psicanalíticas na constituição psicológica do narrador do texto em prosa poética.

Até a *Carta 52 a Fliess*, Freud (1969a) ocupou-se em centralizar a posição que a memória cumpria em sua construção teórica. A memória levada em consideração nos estudos do psicanalista difere daquela explorada na psicologia e difere também da memória que nos é apresentada por Henri Bergson (1990), em *Matéria e Memória*. A memória mencionada pelo médico vienense é a memória do inconsciente, em outras palavras, a memória do sistema y de neurônios.

Garcia-Roza (2004a) discute as semelhanças superficiais entre Freud e Bergson, contudo ressalta as profundas diferenças que os distanciam. Tanto a *Carta 52 a Fliess* quanto à obra *Matéria e Memória* contribuíram, cada uma em sua singularidade, para as teorizações sobre o estudo da memória. Apesar de apresentarem, em suas teorias, pontos de congruência:

[...] a tese de que o passado se conserva integralmente (embora não seja necessariamente recordado); o esquecimento concebido como ativo e não passivo (esquecemos por eficiência e não por deficiência, por desgaste do material mnêmico); o caráter seletivo da memória, a ideia de mudança contínua do material mnêmico (a memória não se dá sobre algo que permanece idêntico a si mesmo, mas sobre algo que muda continuamente, sendo que, para Bergson ela é a própria mudança); (GARCIA-ROZA, 2004a, p.46).

As divergências são irreconciliáveis, principalmente, pelo fato de que para o psicanalista vienense a memória diz respeito ao sistema y, sistema totalmente

² “[...] que sou eu mesmo? Eis o que me falta procurar”. (ROUSSEAU, 1986, p.23).

inconsciente. Já para Bergson a memória faz referência à consciência. Em Bergson, a memória é memória-lembrança, memória de acontecimentos, diferenciando-se da memória de traços concebida por Freud. A memória do inconsciente de Freud distingue-se da memória-*souvenir* de Bergson. Outra particularidade distintiva toca à função desempenhada pela memória. Em Bergson, a função é adaptativa, “[...] está a serviço da adaptação à vida, enquanto que para Freud está a serviço do princípio do prazer.” (GARCIA-ROZA, 2004a, p.47).

A teoria bergsoniana não é menos importante que a teoria desenvolvida por Freud. Ao optarmos pelo estudo da memória inconsciente, componente indispensável para o funcionamento do aparelho psíquico, pretendemos demonstrar como o trabalho de memória e o ato de recordar é representado na ficção, sobretudo, em *Les rêveries du promeneur solitaire*, obra inaugural do pré-romantismo francês.

O próprio Jean-Jacques nos deixa conhecer as constantes falhas da memória. Ele nos diz:

*J'écrivais mes Confessions déjà vieux, et dégoûté des vains plaisirs de la vie que j'avais tous effleurés et dont mon coeur avait bien senti le vide. Je les écrivais de mémoire; cette mémoire me manquait souvent ou ne me fournissait que des souvenirs imparfaits et j'en remplissais les lacunes par les détails que j'imaginai en supplément de ces souvenirs, mais qui ne leur étaient jamais contraires. J'aimais m'étendre sur les moments heureux de ma vie, et je les embellissais quelquefois des ornements que de tendres regrets venaient me fournir. Je disais les choses que j'avais oubliées comme il me semblait qu'elles avaient dû être, comme elles avaient été peut-être en effet, jamais au contraire de ce que je me rappelais qu'elles avaient été. Je prêtais quelquefois à la vérité des charmes étrangers, mais jamais je n'ai mis le mensonge à la place pour pallier mes vices ou pour m'arroger des vertus.*³ (ROUSSEAU, 1972, p.88, grifo nosso).

A prosa rousseauiana esclarece os desvios de memória do narrador. No início da escritura das *Rêveries*, Rousseau contava 64 anos. A velhice, a aproximação da morte, leva-o a escrever a obra símbolo da sua reconstrução

³ “Escrevia minhas *Confissões* já velho e entediado com os vãos prazeres da vida que, mesmo superficialmente conhecera todos e dos quais meu coração bem sentira o vazio. Escrevi-os de memória; essa memória me falhava muitas vezes ou somente me fornecia lembranças imperfeitas e eu preenchia suas lacunas com detalhes que imaginava, como complemento dessas lembranças, mas que nunca lhe eram contrárias. Gostava de me alongar sobre os momentos felizes da minha vida e os embelezava algumas vezes com os ornamentos que ternas nostalgias vinham me fornecer. Dizia coisas que esquecera, como me parecia que deviam ter sido, como talvez realmente tivessem sido, nunca o contrário do que lembrava terem sido. Algumas vezes, conferia à verdade encantos estranhos mas nunca a substituí pela mentira para paliar meus vícios ou para me atribuir virtudes.” (ROUSSEAU, 1986, p.64).

moral. O curso racional das ideias cede lugar ao discurso desordenado, conduzido pelas modificações anímicas, “[...] *mon but qui est rendre compte des modifications et de leurs successions.*”⁴ (ROUSSEAU, 1972, p.42). Apesar da tentativa de estabelecer a trajetória coerente da existência, partindo da vida passada, o encadeamento das reflexões desvia seu fluxo e o inconsciente toma a palavra.

Rousseau transfere voz à alma, ao inconsciente, à medida que o faz, a lembrança, até então silenciosa, passa a dar significado à existência. Ao visitar o passado, o filósofo de Genebra, descobre, a partir de livres associações, o que deixava de recordar:

*Voilà ce que je découvris en y réfléchissant [au petit garçon fort gentil mais boiteux]: car rien de tout cela ne s'était offert jusqu'alors distinctement à ma pensée. Cette observation m'en a rappelé successivement des multitudes d'autres qui m'ont bien confirmé que les vrais et premiers motifs de la plupart de mes actions ne me sont pas aussi clairs à moi-même que je me l'étais longtemps figuré.*⁵ (ROUSSEAU, 1972, p.107).

Sigmund Freud concebe a importância do esquecimento no processo de tornar conscientes, ações, até então, inconscientes. Escreve Freud:

Esquecer impressões, cenas ou experiências quase sempre se reduz a interceptá-las. Quando o paciente fala sobre estas coisas ‘esquecidas’, raramente deixa de acrescentar: ‘Em verdade, sempre o soube; apenas nunca pensei nisso’. Amiúde expressa apontamento por não lhe virem à cabeça coisas bastantes que possa chamar de ‘esquecidas’ – em que nunca pensou desde que aconteceram. (FREUD, 1969b, p.194).

Realiza-se, aqui, o que o filósofo nos anuncia em sua sexta caminhada – reportada em um pequeno trecho na página anterior –. As ações já não são mais claras. A transmissão da palavra ao inconsciente permite ao genebrino falar dele mesmo, de outra maneira, como nunca havia experimentado antes. O episódio do menino coxo, uma atitude banal de conversar e oferecer-lhe esmola, aos poucos torna-se hábito, culminando com o dever de ajudá-lo. Rousseau sente-se constrangido pela forma como o menino o chamava, “senhor Rousseau”, pois tentava demonstrar-se íntimo do filósofo. A simples atitude impele o genebrino

⁴ “[...] ele me afastaria de minha finalidade que é a de perceber as contínuas modificações de minha alma.” (ROUSSEAU, 1986, p.27).

⁵ “Eis o que descobri, refletindo sobre o caso [do menino encantador mas coxo]: pois nada daquilo, até então, chegara claramente ao meu pensamento. Esta observação me lembrou sucessivamente inúmeras outras que me confirmaram perfeitamente que os verdadeiros e os primeiros motivos da maior parte de minhas ações não são tão claros para mim mesmo quanto havia por muito tempo imaginado.” (ROUSSEAU, 1986, p.81).

à reflexão. Desse modo, a confiança sentida ao escrever seus livros anteriores é marcada pela incerteza da escrita em *Les rêveries du promeneur solitaire*.

O inconsciente, elemento vital para o funcionamento do aparelho psíquico, é, segundo o psicanalista vienense, o depósito de desejos reprimidos. Os desejos censurados pelos homens movem o inconsciente. A memória, sugerida por intermédio do trabalho do inconsciente, é representada nos textos ficcionais através dos sonhos, da lembrança, do esquecimento, do chiste e do devaneio. Em Rousseau, é evidente que tal representação se dá pelo devaneio. Por se tratar de um sistema retroativo, a leitura se concretiza *a posteriori* e o inconsciente desconstrói a linearidade temporal. Assim, no rousseauniano *Les rêveries du promeneur solitaire* a vida do genebrino só tem significado no presente porque volta ao passado.

Freud toma desde os primeiros textos a memória inconsciente como objetivo central de sua teoria. Em *Projeto de uma Psicologia para Neurólogos* (FREUD, 1985), o autor projeta as noções fundamentais para o desenvolvimento do aparelho psíquico, posteriormente recapituladas em outros estudos. Segundo Wajnberg (1997, p.101) a montagem teórica freudiana,

[...] se assenta sobre um ponto de vista econômico, com cargas de energia em movimento ou repouso, localizado no seu sistema neuronal. Tudo gira em torno da ideia de um sistema bombardeado constantemente por estímulos, onde o aumento de energia implica numa sensação de desprazer. O sistema neuronal buscará se desfazer desta excitação através de uma descarga, cujo fim último é alcançar um nível zero de tensão. Eis o princípio da inércia, primordial no funcionamento psíquico. (WAINBERG, 1997, p.101).

O trabalho realizado pela memória é de capturar os estímulos que chegam do mundo exterior e do mundo interior, ou seja, do próprio organismo. Para o funcionamento ideal do aparelho psíquico é necessário paralelamente à retenção de informações, o exercício de recepção. Possuímos dois tipos de neurônios – os permeáveis, que deixam passar estímulos sem sofrer alterações permanentes na estrutura, e os neurônios não permeáveis que se alteram durante a passagem dos estímulos. Os neurônios não permeáveis são, de acordo com Freud, os responsáveis pela representação da memória.

Na *Carta 52 a Flies*, o vienense condensa novas acepções sobre o aparelho psíquico, originado na técnica de estratificação. Os estudos sobre a memória levam agora novos contornos, pois Freud desenvolve a teoria de que a memória não possui uma tradução única, mas variadas traduções encontradas em três

diferentes níveis. O primeiro deles é o signo perceptivo, determinado por associações simultâneas e inábeis de se transformar consciente. O segundo diz respeito ao signo do inconsciente, instaurado por ligações causais em que os traços são as lembranças inatingíveis à consciência e, por último, o signo do pré-consciente, estabelecido por imagens verbais, equivalendo ao eu e capacitado para atingir a consciência sob precisas circunstâncias.

Como afirma Daisy Wajnberg (1997, p.102-103), “[...] neste processo do lembrar em camadas, cada registro toma a forma de rastro mnêmico [...]. Isto é, o material da memória se transcreve e se traduz incessantemente.” Definindo-se como memória de traços, a memória freudiana é analisada como um texto em que todo traço se refere a uma impressão: o aparelho psíquico, segundo o autor, é uma máquina de escritura. Assim, o texto designado por Freud é o texto psíquico, relativo ao sonho, construído não por palavras, mas por imagens. Os sonhos apresentam sintaxe singular e “[...] enquanto produções do inconsciente possuem uma lógica própria, sendo que cada sonhador cria seu próprio código, de tal modo que, se o mesmo conteúdo se fizesse presente em dois sonhadores, o sentido não seria o mesmo.” (GARCIA-ROZA, 2004b, p.63).

Os sonhos expressam uma multiplicidade de sentidos se compreendidos a partir da teoria do inconsciente. Para Freud (1987), os sonhos são movidos por desejos e versam sobre o próprio sonhador. O sonhador aqui analisado, Jean-Jacques Rousseau, não conhecia a teoria peculiar ao inconsciente, no entanto, pressentia que suas agitações interiores não eram ditadas por ações conscientes. O anseio de voltar ao passado e estudar a si próprio, recuando em análise de sua própria alma, substitui a antiga maneira de compreender a condição a que fora subjugado e “[...] *le Connais-toi toi-même du temple de Delphes n'était pas une maxime si facile à suivre que je l'avais cru dans mes Confessions.*”⁶ (ROUSSEAU, 1972, p.73).

Até o século XVIII toda explicação era concedida pela ciência e pela razão. A era das Luzes acreditava no progresso e desconhecia o poder do irracional. Em *Les rêveries du promeneur solitaire*, valoriza-se a parte irracional da personalidade. O narrador associa-se à natureza, o “eterno retorno” aos instintos maternos, observado, na obra, pelas ligações do genebrino com a “mãe comum” e com Madame de Warens, e estimula o regresso ao estado inanimado da morte. “Aquilo que o sujeito repete compulsivamente na busca ativa pelo seu resgate –

⁶ “[...] o conhecer-te a ti mesmo do Templo de Delfos não era uma máxima tão fácil de seguir quanto o julgara nas minhas *Confissões.*” (ROUSSEAU, 1986, p.55).

mesmo que não o saiba – remete a uma marca, a ser decifrada como o destino predito num oráculo obscuro.” (WAJNBERG, 1997, p. 107). A necessidade de Rousseau é repetir a existência, duplicando-a por meio da escritura, pois esperava sentir no porvir, a mesma serenidade de quando as escreveu: “[...] *leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire et, faisant renâître ainsi pour moi encore le temps passé, doublera pour ainsi dire mon existence.*”⁷ (ROUSSEAU, 1972, p.43).

Sigmund Freud (1969b, p.195), em *Recordar, repetir e elaborar*, afirma: “[...] o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela sua atuação ou atua-o (*acts it out*). Ele não o reproduz como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo.” Nas *Rêveries*, Rousseau espera a volta imediata do sentimento desfrutado no passado. Ele o repete para gozar no futuro da mesma felicidade. A retórica, por meio da prosa poética, intensifica os instantes de repetição. De acordo com Bento Prado Junior (2008, p.98-99), “[...] a escrita aparece então como o viés que poderia permitir reconquistar esse paraíso: escrever é renunciar à comunicação imediata, mas escrever também é preparar a volta ao imediato.”

Freud evidencia que o ato de repetição concretiza-se sob as condições da resistência. O não recordar em Rousseau remete aos recalques produzidos pelas atitudes dos semelhantes, pelas exigências do mundo exterior e pelas vozes que o circundavam. O “eu sou outro”, escrito nas *Confissões*, encontra perfeita realização nas *Rêveries*. Familiarizado com a resistência, Rousseau a elabora para superá-la. Resignado diante da posição imposta pelos “diretores do seu destino”, o autor reconhece que as leis pelas quais o inconsciente é governado, por mais insignificantes que possam parecer, dão sentido àquilo que antes não existia: “*Nous n’avons guère de mouvement machinal dont nous ne puissions trouver la cause dans notre coeur, si nous savions bien l’y chercher.*”⁸ (ROUSSEAU, 1972, p.106).

Paule Adamy (1997, p.92) em *Les corps de Jean-Jacques Rousseau* acentua o reconhecimento de Rousseau aos movimentos involuntários do inconsciente:

L’inconscient imprime sa marque sur le style et la structure. Ce qui est annoncé est un parcours capricieux, une conversation à bâtons rompus, une absence de système: “ces feuilles ne seront proprement qu’un informe journal de mes rêveries” (ROUSSEAU, 1972); *il n’y*

⁷ “[...] sua leitura me lembrará a doçura que experimento ao escrevê-los e, fazendo renascer assim, para mim, o tempo passado, duplicará, por assim dizer minha existência.” (ROUSSEAU, 1986, p.27).

⁸ “Quase não temos movimentos maquinais cuja causa possamos encontrar em nosso coração, se soubéssemos procurá-lo bem.” (ROUSSEAU, 1986, p.31).

a aucune règle pour ordonner la marche de la mémoire, ce qui n'annonce en aucun cas la disparition de la mémoire, bien au contraire. (ADAMY, 1997, p.92)⁹.

O estilo moderno das *Rêveries* prenuncia as transformações efetivadas *a posteriori* pelo movimento romântico. Rousseau une, nesta obra, a irracionalidade à racionalidade, mediante a recomposição de si. No Romantismo, a mudança é determinada pela passagem da filosofia à literatura. Rompendo com o estilo clássico e com a visão racionalista do homem, Rousseau, o centro do individualismo moderno, restabelece sua unidade essencial enquanto sorve as poções de memória.

A função metafórica da memória possui marcadores discursivos que condicionam as miscigenações verbais presentes no texto, haja vista a mescla dos tempos presente, passado e futuro. O uso da expressão *à present*, traduzida para o português por *hoje*, orienta a prosa poética de Jean-Jacques ao tempo presente. No entanto, deparamo-nos, paralelamente, com verbos no tempo passado em que se vê realizado o trabalho simbólico da memória, e, ainda, com os desejos do filósofo, transportando a prosa para o futuro:

*Telle est, laissant à part les visites imprévues et importunes, la manière dont j'ai passé mon temps dans cette île durant le séjour que j'y ai fait. Qu'on me dise à présent ce qu'il y a là d'assez attrayant pour exciter dans mon coeur des regrets si vifs, si tendres et si durables qu'au bout de quinze ans il m'est impossible de songer à cette habitation chérie sans m'y sentir à chaque fois transporté encore par les élans du désir.*¹⁰ (ROUSSEAU, 1972, p.100).

O discurso do narrador autodiegético, em termos genettianos, encaminha o texto em prosa poética para o momento passado, ou seja, para o momento de êxtase sentido por Jean-Jacques durante sua estada na ilha de Saint-Pierre. O passado reconstituído no presente é marcado pela fala do genebrino, pelo cerzir dos retalhos de memória. O futuro só pode ser feliz e pleno se Rousseau for transportado ao passado. Assim, observa-se a importância do tempo passado na formação do presente e do futuro de Jean-Jacques, pois como afirma Daisy

⁹ "O inconsciente imprime sua marca no estilo e na estrutura. O que foi anunciado é um percurso caprichoso, uma conversa descontínua, uma ausência de método: 'estas folhas não serão de fato senão um informe diário dos meus devaneios' (ROUSSEAU, 1972); não há nenhuma regra para ordenar a marcha da memória, o que não anuncia em nenhum caso o desaparecimento da memória, bem ao contrário." (ADAMY, 1997, p.92, tradução nossa).

¹⁰ "Tal foi, executando as visitas imprevistas e importunas, a maneira pela qual passei meu tempo nessa Ilha durante a estada que nela fiz. Que me digam hoje o que há nela de tão atraente para excitar em meu coração tão vivas, tão ternas e tão duráveis nostalgias, para que, ao fim de quinze anos, me seja impossível pensar nessa habitação cara sem para lá me sentir transportado ainda pela aspiração do desejo." (ROUSSEAU, 1986, p.75).

Wajnberg “[...] é do escrito na origem do sujeito – cujo destino encontra-se ditado e prescrito – que se trata na produção do discurso em psicanálise. De um ‘estava escrito’, que bem ecoa este famoso *maktub* dos árabes com relação ao destino.” (WAJNBERG, 1997, p.100).

A memória involuntária de Jean-Jacques Rousseau não é objetiva, haja vista a carga de sensações acrescidas pelo narrador no decorrer do processo de reminiscência. As sensações são movidas por causas inconscientes, sob o trabalho de elaboração da memória, sempre sobre forças psíquicas posteriores. A memória representa o poder da vivência ao continuar produzindo efeitos. É importante ressaltar o seu caráter seletivo, delimitado pelo esquecimento. Só conseguimos memorizar o conhecido e aquilo que nos interessa, já que a escolha do que memorizar dá-se pela necessidade do ser. Em *Le sens de la mémoire*, Jean-Yves e Marc Tadié definem a essência da memória:

*La mémoire et l'oubli sont comme vie et mort l'un pour l'autre. Vivre, c'est se souvenir, et se souvenir c'est vivre. Mourir est oublier, oublier, c'est mourir. De même que la mort est un processus de vie, et la vie un processus de mort, de même la mémoire pour l'oubli. Il n'y a ni mémoire absolue ni oubli absolu.*¹¹ (TADIÉ, J.; TADIÉ, M., 1999, p.237).

A memória permite criar a identidade pessoal do homem: somos memória. Viver é recordar e a vida humana não existe sem memória. O sentido mais enigmático diz respeito à sensação afetiva que as recordações carregam. Os seres humanos necessitam da memória para reviver as sensações do passado não se imagina a sensação anteriormente vivenciada, mas se concede ao homem a oportunidade de fazê-la ressurgir.

A prática de recordar preenche rasuras na memória e confere significação ao insignificável. O inominável ganha novos horizontes e Jean-Jacques Rousseau faz o leitor entrar em estado de introspecção. As *Réveries* pretendem representar não só as disposições do filósofo, mas também de todos aqueles que partilham destas disposições. Assim, só os que se encontram na mesma posição do filósofo poderão sentir e participar dos encontros solitários consigo mesmo. O ato de selecionar o passado, ou seja, de escolher aquilo que lhe convém não deixa de ser um controle, pois o controle do passado é a arma mais poderosa para o controle do futuro.

¹¹ “A memória e o esquecimento são como vida e morte um para o outro. Viver é se lembrar, e se lembrar é viver. Morrer é esquecer, esquecer, é morrer. Assim como a morte é um processo de vida, e a vida é um processo de morte, do mesmo modo que a memória é para o esquecimento. Não há nem memória absoluta nem esquecimento absoluto.” (TADIÉ, J.; TADIÉ, M., 1999, p.237, tradução nossa).

*Je consacre mes derniers jours à m'étudier moi-même et à préparer d'avance le compte que je ne tarderai pas à rendre à moi. Livrons-nous tout entier à la douceur de converser avec mon âme puisqu'elle est la seule que les hommes ne puissent m'ôter. Si à force de réfléchir sur mes dispositions intérieures je parviens à les mettre en meilleur ordre et à corriger le mal qui peut y rester, mes méditations ne seront pas entièrement inutiles, et quoique je ne sois plus bon à rien sur la terre, je n'aurai pas tout à fait perdu mes derniers jours. Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir.*¹² (ROUSSEAU, 1972, p.41).

Rousseau consagra seus dias finais à busca do prazer e do conhecimento de si. Para Freud, a felicidade advém da satisfação dos prazeres. A fim de atingir momentos de êxtase é preciso que haja anulação do sofrimento, pois a teoria freudiana sobre a felicidade se baseia simultaneamente na obtenção do prazer e no evitar o desprazer. A existência da vida é certificada pela atuação simultânea da pulsão de vida e da pulsão de morte. Como afirma Jean-Jacques Rousseau, a alma foi a única coisa que os homens não lhe roubaram. A conversa com a alma nada mais é que o desejo de repetição do passado, reeditando a mesma impressão, porém em direções diferentes.

“A memória parece ser um dos nomes que essa intersubjetividade assimétrica pode tomar: irreduzível a si mesmo, pressupondo outrens temporais, tempos inomináveis ganhando muitas histórias para a nossa origem.” (CHNAIDERMAN, 2003). O eterno retorno do mesmo, retorno ao estado inanimado da morte, carrega o traço característico do ser. O resgate do passado transmite um selo a ser decifrado no futuro. A memória é recontagem, e ao transcrever para linguagem percebe-se que as palavras não são suficientes para descrever as sensações. Porém, a única maneira de reviver, de lembrar-se do que foi sentido, ocorre através da escrita.

Considerações finais

De acordo com o que foi apresentado nesta breve investigação da obra *Les rêveries du promeneur solitaire*, do filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau,

¹² “Consagro meus últimos dias a estudar-me a mim mesmo e a preparar de antemão as contas que não tardarei a dar de mim mesmo. Entreguemo-nos inteiramente à doçura de conversar com a minha alma, já que é a única coisa que os homens não me podem tirar. Se, à força de refletir sobre minhas disposições interiores, consigo pô-las em melhor ordem e corrigir o mal que nelas pode ter ficado, minhas meditações serão inteiramente inúteis e embora não sirva mais para anda na terra, não terei perdido completamente os meus últimos dias. Os lazeres de minhas caminhadas diárias foram frequentemente preenchidos por contemplações encantadoras das quais tenho desgosto de ter perdido a lembrança.” (ROUSSEAU, 1986, p. 26).

procuramos trilhar o percurso analítico sobre os estudos da memória, baseando-nos nas teorias freudianas. A narrativa investigada, em prosa poética, é escrita em primeira pessoa e revela a subjetividade pertinente à autobiografia ficcional. As preocupações metafísicas do filósofo versam acerca dos significados de sua própria existência. E,

[o] deslocamento do tempo permite uma pseudo-relação de exterioridade entre vários momentos do eu; a página escrita hoje está destinada por antecedência a um eu futuro que buscará o seu vestígio [...] O que é hoje presença de si para si, plenitude do sentimento, deve procurar forma na linguagem e fixar-se para o futuro como um horizonte de memória antecipado. (STAROBINSKI, 1991, p. 284).

Ao resgatar, através da escrita, o amor de si e o prazer existencial, o filósofo demonstra que, com os próprios recursos, é capaz de encontrar a felicidade plena, não necessitando satisfazer a vontade alheia. Ao fixar os conhecimentos pelos textos, o autor poderá dispor deles e, a qualquer momento, poderá ir ao encontro do que desejar. Vive-se, revive-se e encontra-se a felicidade sempre que ela é procurada.

O estudo do eu interior, de sua substância, tanto metafísica quanto material é o tema desenvolvido nas *Rêveries*: “[...] *réduit à moi seul, je me nourris, il est vrai, de ma propre substance, mais elle ne s’épuise pas et je me suffis à moi-même* [...]”¹³ (ROUSSEAU, 1972, p.139). O discurso passa a ser guiado pelo inconsciente, pelos movimentos da alma. A sensibilidade anímica é nutrida por lembranças e meditações ao mesmo tempo em que é reproduzida e recomposta pelo processo de escritura “[...] *si on mes enlève [les feuilles des Rêveries] de mon vivant on ne m’enlèvera ni le plaisir de les avoir écrites, ni le souvenir de leur contenu, ni les méditations solitaires dont elles sont fruits et dont la source ne peut s’éteindre qu’avec mon âme* [...]”¹⁴ (ROUSSEAU, 1972, p.43).

O inacabamento das *Rêveries* simboliza a instabilidade do narrador. Os intervalos de tranquilidade de espírito são preenchidos pela atividade botânica e pela composição literária, servindo de consolação às misérias da vida. O conteúdo memorial rousseauiano é fruto das lembranças, das experiências mentais vividas em condições particulares “[...] *un registre fidèle*

¹³ “[...] reduzido unicamente a mim, alimento-me, é verdade, de minha própria substância, mas ela não se esgota e eu me basto a mim mesmo ainda que rumine [...]” (ROUSSEAU, 1986, p.106).

¹⁴ “[...] Se mas roubarem, estando eu ainda vivo, não me roubarão nem o prazer de as ter escrito, nem a lembrança do seu conteúdo, nem as meditações solitárias de que são o fruto e cuja fonte somente pode se apagar com minha alma [...]” (ROUSSEAU, 1986, p.28).

*de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quando je laisse ma tête entièrement libre, et mès idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne.*¹⁵ (ROUSSEAU, 1972, p.44).

Centradas no egotismo, na dialética da verdade e da mentira, na sensibilidade, *Les rêveries du promeneur solitaire* testemunham as impressões inconscientes do homem que se viu julgado pela sociedade de sua época. Apesar de todas as acusações e das tentativas de exílio pessoal, apresentadas no início da obra, Rousseau conseguiu, a partir da retórica voltada para o eu e por meio da memória, fazer ressurgir momentos de felicidade absoluta, através da escrita literária, na qual recupera a plenitude de sua vida passada.

Memory's question and subjectivity in Les rêveries du promeneur solitaire by Jean-Jacques Rousseau

ABSTRACT: Rousseau's work *Les rêveries du promeneur solitaire* (1782) constitutes the corpus of this article. It is an incomplete autobiography, because the Genevan author dies before concluding his work. The focus of this analysis is on the Freudian theories with respect to the studies of the representation of memory. Rousseau's work gives the 18th- century the hegemony of ideals, which were incorporated later on by the romantic lyrical prose. Taking into account the hybrid genre of the text, we will show the importance of the lyrical prose to the understanding of the philosopher's own life, and to the writing process, considering the relevance of the author to the present day. The metaphorical work of the memory permeates this inaugural work of the French pre-Romanticism, revealing the importance of the unconscious to the understanding of the self, once identity presents a changeable character and is constructed through life. In this way, the analysis will be made from the psychoanalytical point of view, emphasizing the relations between literature and psychoanalysis using the memory theory proposed by Freud and other theorists who have made use of the Freudian's ideas.

KEYWORDS: French Romanticism. Jean-Jacques Rousseau. Psychoanalysis. Sigmund Freud. Memory.

¹⁵ “[...] um registro fiel de minhas caminhadas solitárias e dos devaneios que as preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguirem sua inclinação, sem resistência e sem embaraços.” (ROUSSEAU, 1986, p.31).

REFERÊNCIAS

ADAMY, P. **Les corps de Jean-Jacques Rousseau**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1997.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: M. Fontes, 1990.

CHNAIDERMAN, M. Esfarelando tempos não ensimesmados. **Ágora**, Rio de Janeiro, v.6, n.2, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982003000200004>. Acesso em: 25 jan. 2013.

EAGLETON, T. A psicanálise. In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: M. Fontes, 2006. p. 227-291.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. **Projeto de uma psicologia para neurólogos**. Buenos Aires: Amorrortu, 1985.

_____. Escritores criativos e devaneio. In: _____. **Edição standard brasileira das obra psicológicas e completas de Sigmund Freud**. Editado por J. Strachey. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.IX, p.147-158.

_____. Extratos dos documentos dirigidos a Fliess – Carta 52. In: _____. **Edição standard brasileira das obra psicológicas e completas de Sigmund Freud**. Editado por J. Strachey. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. v.I, p. 317-324.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **Edição standard brasileira das obra psicológicas e completas de Sigmund Freud**. Tradução de José O. A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. v.XII, p.189-203.

_____. Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. **Edição standard brasileira das obra psicológicas e completas de Sigmund Freud**. Editado por J. Strachey. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969c. v.XIX. p.283-290.

GARCIA-ROZA, L. A. A memória. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004a. v.1, p.134-138.

_____. Impressão, traço e texto. In: _____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004b. v.2, p. 44-67.

PASSOS, C. R. P. Crítica literária e psicanálise: contribuições e limites. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n.2, p.166-185, 2002. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/25382/27127>>. Acesso em: 23 fev. 2013.

PRADO JUNIOR, B. **A retórica de Rousseau e outros ensaios**. Organizado por F. de Mattos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

ROUSSEAU, J. -J. **Os devaneios do caminhante solitário**. Organização e tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Ed. da UNB, 1986.

_____. **Les Rêveries du promeneur solitaire**. Paris: Gallimard, 1972. (Folio classique).

STAROBINSKI, J. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

TADIÉ, J.-Y.; TADIÉ, M. **Le sens de la mémoire**. Paris: Gallimard, 1999. (Folio essais).

WAJNBERG, D. A teoria da memória em Freud. In: _____. **Jardim de Arabescos: uma leitura das mil e uma noites**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.97-108.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BURGELIN, P. **La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau**. Paris: PUF, 1952.

FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Primeiras publicações psicanalíticas. In: _____. **Edição standard das obras psicológicas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.3, p.51-77.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de F. C. Martins. Lisboa: Vega, [19--].

MENESES, A. B. **Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

NORA, P. **Entre a memória e a história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. São Paulo: Projeto História, 1981. p.7-28.



BLAISE CENDRARS E O BRASIL: “BRÉSIL, DES HOMMES SONT VENUS”

Norma WIMMER*

RESUMO: O texto intitulado **Blaise Cendrars e o Brasil: *Brésil, des hommes sont venus*** tece considerações acerca da perspectiva sob a qual Cendrars vê o Brasil, bem como de sua relação com os artistas da Semana de Arte Moderna de 1922.

PALAVRAS-CHAVE: Blaise Cendrars. Brasil. Modernismo. Paulo Prado. Euclides da Cunha.

Em Paris, em 1923, Blaise Cendrars (1887-1961) trava conhecimento com o poeta modernista Oswald de Andrade e com a pintora Tarsila do Amaral. Era o início de uma amizade consolidada nos vários reencontros ocorridos no Brasil. Sergio Milliet teria atuado como intermediário entre o escritor europeu e seu mecenas brasileiro e depois amigo, Paulo Prado, que o convidava – naquele mesmo ano – para conhecer seu país, notadamente São Paulo.

Cendrars realiza uma primeira viagem ao Brasil em 1924. Dois retornos posteriores são reportados: um, em 1926; outro, em 1927-1928, concretizados, ambos, graças aos auspícios do mesmo mecenas. O escritor menciona ainda uma viagem à Amazônia, situando-a em 1934, e outra, em 1935 – na condição de enviado especial da imprensa parisiense. Finalmente, uma última vinda remete aos anos 50. Relativamente às três últimas passagens de Cendrars pelo Brasil, parece não haver muita documentação. Freitas e Leroy (1998), em sua obra *Brésil, l’Utopialand de Blaise Cendrars* – entretanto, consideram terem sido sete as viagens ao Brasil empreendidas pelo escritor.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – wimmer@ibilce.unesp.br

Nosso país figurou na vida e na obra de Cendrars como sua segunda pátria espiritual, como a terra dos sonhos, das novas possibilidades de imagens a serem captadas e transpostas para a literatura – bem como o país das minas de ouro e de diamantes, dos projetos de enriquecimento rápido e certo.

As primeiras vindas de Cendrars ao Brasil e seu contato com os modernistas parecem ter tido um objetivo bastante claro: esperava-se que ele pudesse auxiliar os vanguardistas brasileiros em sua busca por novos caminhos poéticos e que sua prática literária pudesse colaborar para a concretização dos anseios estéticos locais. Cendrars, – um pouco à maneira do que fizera o escritor francês Ferdinand Denis em relação aos escritores românticos brasileiros do século XIX, sugerindo-lhes buscar inspiração para suas obras na grandiosidade da natureza brasileira – aconselha aos modernistas dos anos 1920 que não busquem na Europa sua inspiração, incentivando-os, ao contrário, a focar o olhar sobre seu próprio país. Ainda neste sentido, ele teria proposto, aos jovens desconhecidos que aspiravam “vencer na vida” com seu fazer literário, alguns princípios: “1. Não mofar em sua província; 2. fazer fortuna; 3. não fingir ser mestre; 4. viajar; 5. ser otimista; 6. evitar tornar-se empregado da caneta; 7. permanecer próximo da vida.”¹

Mais tarde, nos distantes anos 1950, rememorando sua passagem pela São Paulo da década de 20 e o contato com o grupo dos modernistas, Cendrars, decepcionado, comentaria com amargura que, após Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris, os paulistas tinham acabado de descobrir a modernidade, eles a exploravam e desejavam superar-se ... “Não se construía em sua cidadezinha de província uma casa por hora, um arranha-céu por dia?”², [...] São Paulo iria tornar-se uma metrópole e eles queriam sua poesia caminhando ao ritmo das novas edificações. As considerações continuam:

Meus amigos (de São Paulo) eram insuportáveis porque constituíam, na realidade, cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova Iorque, Berlim, Roma, Moscou. Execravam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia.³

¹ “1. *Ne croupissez pas dans votre province*; 2. *Faites de l'argent*; 3. *Ne jouez pas au maître*; 4. *Voyagez*; 5. *Soyez optimiste*; 6. *Évitez de devenir fonctionnaire de la plume*; 7. *Restez près de la vie*.” (CENDRARS apud LEROY, 2007, p.229).

² “*Ne construisait-on pas dans leur petite ville de province une maison par heure, un gratte-ciel par jour?*” (CENDRARS, 2005b, p. 382).

³ “*Mes amis étaient insupportables, car c'était tout de même un cénacle et écrivains, journalistes et poètes paulistes singeaient de loin ce qui se faisait à Paris, New York, Berlin, Rome, Moscou. Ils honnissaient l'Europe, mais ils n'auraient pu vivre une heure sans les modèles de sa poésie*.” (CENDRARS, 2005b, p.382-383).

Cendrars acrescenta ainda ter-se afastado dos amigos brasileiros entre 1928 e 1934 por julgar que o movimento organizado por eles acabou transformado em um negócio de propaganda, com escritório central, jornais, revistas... Segundo ele, o papa do grupo paulista, Mário de Andrade, lançava a cada dia um novo manifesto e Oswald criava, a respeito de tudo, a maior confusão. Além do mais, todos faziam “modernismo” não com o intuito de vivê-lo, mas com a intenção de coloca-lo em um museu... Os amigos, por sua vez, denunciavam em Cendrars acentuado gosto pelo exotismo, por não compreender devidamente o Brasil...

O texto constituído por *Brésil, des hommes sont venus* – Edição Fata Morgana – (CENDRARS, 1987) é inteiramente dedicado às impressões sobre o Brasil e às reminiscências de leituras acumuladas a partir de 1924. A primeira edição datada de 1952 servia de introdução ao álbum de Jean Manzon referente ao Brasil. Na edição de 1987 – introduzida e finalizada por poemas (“*Poème à la gloire de São Paulo*” e “*Promenade Matinale*”) – evidencia-se que o texto remete à narrativa de viagem, à reportagem, à literatura de cunho histórico-sociológico, e, é claro, à fotografia (neste sentido, devemos levar em consideração a opção do autor por instantâneos verbais e o fato de alguns dos textos inseridos nas notas finais constituírem comentários para as fotografias do livro de 1952 de Jean Manzon). Trata-se do testemunho de vivências datadas, atestadas – bem como de uma experiência de escrita na qual a observação e a documentação histórica se transformam em objeto de uma reflexão que não deixa de retomar certas características das ufanistas e canônicas narrativas de viagem tais como as de Léry, Yves d’Evreux ou Claude d’Auberville, por exemplo, cujo objetivo foi o de desvendar, a seus leitores europeus, uma América do Sul praticamente desconhecida.

Em Cendrars ficam evidentes novas maneiras de abordar e interpretar a paisagem, decorrentes de transformações das próprias modalidades de viagem (empreendidas, no século XX, de automóvel, de trem, de avião); ocorre também que a modernidade sugere, em certo sentido, a diminuição do apelo ao exotismo. Entretanto, ainda que menos evidente, esta característica na percepção do autor europeu acerca do “diferente” não deixa de refletir-se em suas observações acerca do Brasil.

Os dois poemas incluídos em *Brésil, des hommes sont venus* – “*Poème à la gloire de São Paulo*” e “*Promenade matinale*” – integram os seis poemas de “São Paulo”, uma sequência publicada no catálogo da exposição de Tarsila do Amaral

realizada em Paris, em 1926. Neles, Cendrars põe em prática aquilo que havia preconizado nos *Poèmes élastiques*, notadamente no de número 19: “A paisagem não me interessa mais / Mas a dança da paisagem... (quer dizer, a paisagem que passa rapidamente diante dos olhos).”⁴

Poème à la gloire de São Paulo é organizado em sete estrofes constituídas de versos livres. A glória de São Paulo, naturalmente, é a modernidade. Seus efeitos são reportados a partir do amanhecer, através da janela. O poeta entrevê um trecho da Avenida São João, com seu trânsito: bondes, ônibus, carros, a fachada da Pensão Milanesa, a placa da Casa Tóquio, as obras em construção. Às imagens associam-se sons: o cantarolar do vizinho, o pregão do vendedor de jornal, as buzinas, os ruídos dos escapamentos dos veículos, além do barulho provocado pela parafernália necessária à construção dos arranha-céus, representantes do novo, do otimismo, da audácia. São Paulo é a cidade do futuro, cidade sem preconceitos, sem tradição, amálgama de imigrantes das mais diversas procedências conclui, eufórico, o poeta.

“*Promenade matinale*” é um poema descritivo. Trata-se do registro poético da passagem de uma sequência de quadros e paisagens observadas da janela de um trem em movimento (a casa de pau a pique, a mulher com os filhos, as propriedades agrícolas dos italianos e dos japoneses) que desembocam, de repente na floresta.

Quanto ao texto propriamente dito, *Brésil des hommes sont venus* é formado de duas partes; “O Paraíso” e “Caramuru”, além das notas e comentários. Dois autores brasileiros e dois sentimentos opostos acerca do Brasil são evocados pela escrita de Cendrars: o pessimismo de Paulo Prado (a quem é dedicado seu “retrato” do Brasil realizado sob a perspectiva estrangeira) e o otimismo de Euclides da Cunha.

Paulo Prado (2001) enfatiza as raízes amargas do Brasil, o sentimento de tristeza despertado por reflexões a respeito de um país ao qual vieram os europeus com o intuito de se estabelecer e recriar, à sua maneira, sua civilização. Em seu ensaio, *Retrato do Brasil*, Paulo Prado aponta quatro características às quais se deve, segundo ele, a tristeza de um povo que vive em uma terra radiante: a melancolia, a luxúria, a cobiça e o romantismo. O autor retoma essas quatro características em uma análise abrangente que remete ao momento da descoberta do Brasil e se estende até o presente de sua escrita. Os desmandos da

⁴ “*Le paysage ne m'intéresse plus / Mais la danse du paysage... (c'est à dire, le paysage qui passe devant les yeux).*” (CENDRARS, 1987).

luxúria e da cobiça teriam deixado vincos seculares na psique nacional, comenta Wilson Martins, (1969), o mesmo ocorrendo em seguida, na sociedade já constituída, com os desvarios do mal romântico. Por outro lado, a indolência e a passividade das populações – associadas à melancolia – teriam facilitado a preservação da unidade social e política do território.

Em outro texto, *Trop c'est trop*, Cendrars (2005b) dedica várias páginas a Paulo Prado cujo mérito, em sua opinião, teria residido particularmente no fato de querer combater as maiores doenças da literatura brasileira: o pitoresco (ao qual ele próprio acabaria sucumbindo), o exotismo, o encanto tropical, o enganoso paraíso.

De Euclides da Cunha, o genial autor de *Os Sertões*, Cendrars evoca o otimismo em relação ao progresso ao qual o Brasil estaria inapelavelmente condenado, bem como em relação à formação de um povo especial, uma futura raça histórica, resultado de uma grande miscigenação.

Quanto a “*Paradis*”, parte do texto havia sido publicada em *Trop c'est trop* (1951) sob o título *L'Equateur*. “*Paradis*” propõe um olhar sobre o Brasil a partir de dois clichês: “paraíso terrestre” e “país do futuro”. Cendrars inicia a primeira parte de seu texto relatando a exaltação de viajantes europeus reunidos no convés dos grandes navios, diante do litoral brasileiro que se estende de Natal a Porto Alegre. A beleza da costa brasileira teria sugerido a qualquer um, durante vários séculos, a lembrança e a ilusão do paraíso terrestre. A esta idéia remetem algumas das descrições da natureza, representadas, em seus textos em prosa e em verso, em tom ufanista semelhante ao dos primeiros viajantes europeus:

Impressão de força, de poder e de glória, um sentimento absurdo diante do aspecto desta catedral vegetal cuja fachada luxuriante, as colunas gigantes coroadas de folhagem, as naves selvagens, as arcadas abertas, as ogivas que se ramificam ao infinito, os portais multiplicados em todas as direções, dão todos igualmente sobre o vazio e são estranhamente desertos. É por demais grandioso.⁵

Logo em seguida, porém, a imagem paradisíaca é substituída pela constatação da deterioração do novo Éden. Não há habitantes; praias, ilhas, tudo está deserto:

⁵ “*Impression de force, de puissance et de gloire, mais aussi un sentiment absurde à l'aspect de cette cathédrale végétale dont la façade luxuriante, les fûts géants couronnés de feuillages, les nefs sauvages, les arcades béantes, les ogives qui se ramifient à l'infini, les portails multipliés dans toutes les directions, donnent tous également sur le vide et sont étrangement déserts. C'est trop grandiose.*” (CENDRARS, 1987. p.20).

[...] vista do alto, esta terra ardente do Brasil perece atacada de lepra e a imensa floresta virgem que eu comparei a uma imensa catedral viva perde seu relevo [...] e parece o avesso de uma tapeçaria furada, corroída pelas traças. (CENDRARS, 1987, p.23).⁶

Entre o paraíso perdido e o aguardado futuro, o escritor busca, como em um instantâneo fotográfico, fixar o presente, o fugitivo momento da busca do progresso e da riqueza.

Em “*Caramuru*”, Cendrars (1987) propõe-se a refletir acerca da povoação do Brasil, seguindo os passos de Paulo Prado, mais sensível à geografia humana do que à pintura da natureza dos trópicos, como Chateaubriand ou Alexandre von Humboldt. Após uma longa seqüência narrativa referente à formação da população dos grandes centros urbanos do Brasil, o autor aponta Caramuru, de quem, segundo ele, ninguém sabe precisamente a história, como figura emblemática do nosso povoamento, representante mítico do povo brasileiro, figura carnalizada de todos os homens vindos de todas as partes do globo com o objetivo de criar uma nova raça, otimistamente vislumbrada por Euclides da Cunha, bem como um novo mundo.

Em seu prefácio à edição de *Aujourd'hui*, Claude Leroy (2005a) faz algumas referências à presença de Cendrars no Brasil. Contrariamente a seus princípios e a sua revelia, o escritor-viajante, desconfiado das escolas, grupos e doutrinas chega como embaixador da modernidade e das vanguardas, título que absolutamente não se coadunava com sua concepção de arte, fundamentada no absoluto individualismo e liberdade. Por outro lado, seu entusiasmo pelo Brasil, o Utopialand, não deixou de sugerir aos modernistas de 1922, certa reafirmação do execrado exotismo.

De qualquer forma, Cendrars foi um apaixonado pelo Brasil; sua apreciação sobre nosso país certamente terá deixado marcas na produção literária de contemporâneos, notadamente – e contra seus princípios – na obras daqueles que souberam compreender e transpor, através de prática de caráter antropofágico, como pretendia Oswald de Andrade, a modernidade de seu pensamento

⁶ “[...] vue du haut des airs cette terre ardente du Brésil est comme frappée de lèpre et l’immense forêt vierge que j’ai comparée à une cathédrale vivante perd son relief [...] et ressemble à l’envers d’une tapisserie mangée aux miettes.” (CENDRARS, 1987, p.23).

Blaise Cendrars and Brazil: Brésil, des hommes sont venus

ABSTRACT: *The paper intitled Blaise Cendrars and Brazil: Brésil, des hommes sont venus discusses the way Cendrars portrays Brazil, and also debates his influence on the artists of the Semana de Arte Moderna (Modern Art Week) in 1922.*

KEYWORDS: *Blaise Cendrars. Brazil. Modernism. Paulo Prado. Euclides da Cunha.*

REFERÊNCIAS

CENDRARS, B. **Aujourd'hui**. Paris: Denoël, 2005a.

_____. **Trop c'est trop**. Paris: Denoël, 2005b.

_____. **Brésil, des hommes sont venus**. Paris: Fata Morgana, 1987.

FREITAS, M. T.; LEROY, C. (Dir.). **Brésil, l'Utopialand de Blaise Cendrars**. Paris: LHarmattan, 1998.

LEROY, C. **Rencontres avec Blaise Cendrars: 1925-1959**. Paris: Non Lieu, 2007.

MARTINS, W. **A literatura brasileira: o modernismo (1916-1945)**. São Paulo: Cultrix, 1969. v.VI.

PRADO, P. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AMARAL, A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins, 1970.

CENDRARS, B. **Blaise Cendrars vous parle**. Paris: Denoël, 2006.

_____. **Bourlinguer**. Paris: Denoël, 1948.

EULALIO, A. **A Aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Edições Quiron, 1978.

PERLOFF, M. **O momento futurista**. São Paulo: EDUSP, 1993.



INABILIDADE DAS FORMAS, INFANTILIDADE DA LINGUAGEM: ARTAUD E BATAILLE

Oswaldo FONTES FILHO*

RESUMO: Dentre as palavras de ordem do modernismo, uma das mais radicais terá sido aquela que preconiza a ruptura com toda justeza da expressão. O trato desimpedido com o que Artaud chama a “inabilidade lastimável das formas” permitiria, tanto o grafo violento e irônico contra o suporte de representação, quanto o maltrato da linguagem por toda ordem de alterações e violações da sintaxe. O intento desperta para uma “meticulosa infantilização”, por assim dizer, dos saberes citacionais, referenciais, reverenciais: assumido primitivismo nas artes visuais; jogo caprichoso e arrevesado do signo nas literaturas. Este artigo percorrerá dois lugares (Bataille e Artaud) de reivindicada inabilidade e alteração formais de modo a avaliar a fortuna de grafias desimpedidas de toda caligrafia e de grafos organizados sobre suportes nada íntegros. Assim, assemelhados procedimentos de transgressão no texto e na imagem, das bricolagens do autorretrato literário às múltiplas deposições de grafemos, procurar-se-á desvelá-los em algumas de suas prerrogativas, ali onde concorrem, cada qual a seu modo, para a deriva das linguagens transitivas.

PALAVRAS-CHAVE: Inabilidade das formas. Infantilidade da linguagem. Literatura. Georges Bataille. Antonin Artaud.

Ao relembrar suas afinidades de infância que o conduziram ao ofício das letras, o escritor e editor francês Dominique Autié (1949-2008) evoca sugestivo e doméstico cenário no qual manchas e garranchos não prenunciam tanto o normatizado traço da lingua adulta do literato quanto o singular gosto por uma escrita assemelhada às inabilidades pueris. Lê-se:

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História da Arte. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312- osvaldofontes@unifesp.br

[...] os lençóis da lavanderia dependurados no jardim familiar, entre os quais estava proibido de brincar, minha mãe, ao vir dependurá-los, sempre se apercebia ali do rastro cor de açafrão de um inseto, de grãos de pólen, da mancha provocada por uma folha alta na extremidade do pomar que vinha roçar a borda do lençol; à candura obsessional que agitava a pena única da lavadeira respondia sempre alguma minúscula sujeira. De modo que todo tecido originário foi-me inexoravelmente singularizado pela escritura das manchas, que o tecido parecia ter por função primeira abrigar, ostentar. E não estou longe de crer que uma associação primordial entre os sinais deixados sobre o tecido doméstico pelas potências contrárias do diabo – pretexto às rituais imprecações maternas – e meus primeiros garranchos, depois minhas caligrafias sobre a página branca, respondeu bem cedo por minha propensão a somente sentir o peso e a textura do mundo à condição que um traçado linguajar, de cujo domínio me asseguro o menos que possível, ateste a impressão sobre a superfície sensível de minha existência. E ao pronto manipular o lápis de cor e depois a caneta-tinteiro para outros fins que unicamente os exercícios prescritos por meus pedagogos, experimentei esse sentimento, ainda tenaz, que o escrevinhador que era – hoje o escritor – tinha por quinhão único e deleitável *produzir sujeiras*. (AUTIÉ, 2001, grifo do autor, tradução nossa).

A reminiscência do escritor contemporâneo renova com sentimentos familiares à expressão moderna, tanto na literatura quanto nas artes visuais: a fascinação pelas tramas marcadas pelo acaso ; o aprendizado do mundo pelas dobraduras dos sentidos; a reconstrução de continentes desconhecidos através de manchas hieroglíficas; o interesse pelo que se deposita como dejeção dos grandes traumas, do niilismo, do estranhamento de si.

O suporte da escrita surge, pois, dos recantos inconfessáveis da memória unguído de particular heurística. Um modo heteróclito – para não dizer disjuntivo – de produção de signos e suas regras de leitura encontra-se assim modernamente sobredeterminado. Para disso se dar conta, bastaria quiçá recorrer aos postulados muito pouco normativos de dois dos mais emblemáticos nomes do que se poderia chamar de modo epigramático uma *história da dissolução das formas constituídas*: Antonin Artaud e Georges Bataille. Em ambos, encontra-se semelhante contrafação das justezas da expressão, o mesmo gosto pelo grafo violento e irônico contra o suporte de representação assim como pela linguagem alterada e alterante. Em ambos, e retomando a apreciação de Lena Bergstein para os desenhos de Artaud, vê-se o mesmo apreço pelo que “[...] se apresenta como mal acabado, mal feito, que não foi passado a limpo, o que não se submeteu nem se domesticou às normas e às regras das Belas Artes.” (DERRIDA; BERGSTEIN, 1998, orelha).

Tanto quanto interpelar os signos, importaria igualmente escutar por um instante a arquitetura do suporte de suas aposições, lugar de embates invariavelmente obstinados em nossos autores com as formas, os sentidos, a representação. E cumpriria, ainda, perguntar: que língua originária seria aquela evocada pelas tramas da infância, grafismo primeiro que a expressão laboriosamente habilitada em seguida se esforça sem êxito para esquecer?

*

Para comentar sobre a natureza de certa trama da escrita talvez importe se fiar em Derrida e convocar inicialmente o texto batailliano como aquele que “[...] se aventura a tramar a ‘absoluta dilaceração’, dilacera absolutamente seu próprio tecido.” (DERRIDA, 1967, p.407). De fato, por força de “[...] uma perpétua passagem a níveis diferentes da palavra, por um desatamento sistemático em relação ao Eu que acaba de tomar a palavra [...], desatamentos intrínsecos à soberania que pensa e escreve [...]”, segundo a apreciação de Foucault (2001, p.39), o texto batailliano intervém junto ao que Barthes (1988, p.258) chama “o tecido das palavras-valores” constitutivas de um aparelho terminológico, de um “aparelho de poder”. Ele o esgarça, por assim dizer, com a “força de raptó da palavra”, de modo a retirar a forma de seu usual circuito de trocas. Haveria nesse intento mais que um uso da palavra: seu usufruto, “gozo da palavra”, nos termos de Barthes (1988, p.259), por força mesma de seu erratismo inconsequente, que valeria como uma irrupção – invariavelmente insolente, sarcástica, fútil – no tecido do discurso do saber; que valeria, *pour cause*, como um arrebatamento, vocábulo eminentemente batailliano, “na noite da criança perdida [...], sem outro fim que o esgotamento” (BATAILLE, 1954, p.74).

Um romance como *Le Bleu du Ciel*, que trata da existência como “matéria em deriva”, mostra-se exemplar dessa palavra que joga com a seriedade dos códigos poéticos. Ali, rupturas de tom, o silêncio entre as frases, a constante perturbação de seu ritmo narrativo são procedimentos de deriva do literário aptos a designar alusivamente a distância entre o possível de toda decisão de agir e o impossível de certos desejos. Trata-se de produzir um valor de contraste, um efeito de fissura. Mais o real engaja valores, mais a narrativa descompassada que anula esses valores torna-se, indiretamente, representável (CUSSET, 1995, p.185). Há em *Le bleu du ciel* episódios de ruptura de descarada provocação. Em dado momento, o “[...] dilema angustiante colocado ao mundo intelectual nesta época deplorável [...]” é tornado “risível” face à vontade súbita de se aliviar na latrina. Em outro momento, a personagem que confessa a “má consciência em

relação aos trabalhadores” põe-se a entoar a canção de bordel da *Ópera dos quatro vinténs* à véspera da insurreição civil nas ruas de Barcelona (BATAILLE, 1971, p.423, 448 e 452). São essas atitudes de um espírito impotente para escapar à deriva na insignificância. Sua narrativa – à semelhança das autografias literárias modernas – dá-se pelo recolhimento de elementos esparsos, conservados em sua diferença: fragmentos de sonhos, citações e *faits divers* sentimentais. Em sua recorrência doentia, são o modo de o texto retornar sobre si mesmo, menos por gosto dialético que propriamente por obsessão pela linguagem jogada em seus limites, como se o ficcional, o figurado, o metafórico assumissem um curioso tom de verdade, um efeito de realidade. Na verdade, efeito de escrita maior de um texto que assume o conflito entre os engajamentos da análise e a parte que os desarranja: o riso pueril, as obscenidades extemporâneas, os prosaicos movimentos das vísceras.

Barthes (1988, p.252) comenta como o texto batailliano faz surgir o saber “de onde não se espera”, para tornar o jogo discursivo “caprichoso, arrevesado [...], esmigalhado, pluralizado.” A tão comentada transgressão em Bataille constitui usurpação que se efetua na linguagem mesma, por sua “futilização”: irrupções do deslocado e do incongruente, bruscas rupturas de estilo, mudanças de referencial, modos de impingir a irregularidade mais insolente às leis do sentido. As transitividades assim se quebram e, com elas, o aparelho do sentido vê seu centro ponderante sutilmente deslocado – o excentrado, o tornado coxo, lembra Barthes (1988, p.256), fornece precisamente o sentido etimológico do termo “escandaloso” – do grego *skandalon*: entrave, mas também tropeço.

A inconveniência maior da operação parece estar no fato de o jogo de trucagem do texto transgressor inquietar a golpes de ignomínia a seriedade conceitual, de fazer existir um e outro, um pelo outro, o sistema de idéias e a narrativa escandalosa. Assim, a impossibilidade de contornar o ignóbil torna o texto batailliano propriamente inadmissível à luz das conveniências formais. Mesmo porque as obsessões parecem ali acompanhadas de um gozo sensível cuja insolência, seu lado visionário e corrosivo, atinge uma vivacidade, uma despreocupação, uma puerilidade cujo ponto extremo é a evidente dilaceração dos saberes como o concebem as “fraseologias niveladoras que vêm do entendimento” (BATAILLE, 1971, p.22). Barthes (1988, p.251) fala de um “[...] atrito de códigos de origens diversas, e estilos diversos, contrário à monologia do saber.” O que produz um saber mais que heteróclito, um saber de travestimento, burlesco.

A esse Bataille da burla, do jogo (não desprovido de perversidade) para com as conveniências do saber, a esse autor deslocado, coxo, cumpriria fornecer uma imagem por assim dizer primeva. Ela talvez ilustre as transferências que o texto batailliano propõe, em seus excessos ou em seus acessos arcaicos, entre o regime estético das transposições simbólicas (tão caros aos intelectuais) àquele estésico de estados pulsionais por vezes inconfessáveis. Assim, de imediato, em passagem autobiográfica, lê-se a cena de uma irrupção intempestiva da escrita na infância de Bataille (1976, p.454):

Passava as horas de estudo a me enfadar, permanecia ali, quase imóvel, por vezes com a boca entreaberta. Uma noite, à luz do candeeiro, peguei meu porta-pluma e, segurando-o com a mão direita cerrada, como uma faca, dei-me grandes golpes do metal sobre o dorso da mão esquerda e sobre o antebraço. Somente para ver. Infligi-me certo número de ferimentos sujos, menos vermelhos que enegrecidos por força da tinta [...] Somente para ver.

Imerso na escrita do Eu, o escrevinhador atenta vigorosamente contra a integridade de si. Uma pulsão do olhar alimenta-se do gesto de violenta escarificação epidérmica. A virtude penetrante de uma caneta-navalha não faz senão observar a primitiva acepção da escritura como pulsão do arranhar, do raspar, do sulcar. Em indo-europeu, as raízes *graph-* e *glyph-* não dizem outra coisa. A escrita – incisão, inscrição – trata desde sempre de deixar na espessura do mundo a lembrança da “mordedura” por assim dizer do ser. Como ato fundador de sentido e de memória, ela procuraria sulcar em uma matéria-substrato uma presença sempre já diferida – em Bataille, por força mesma de um preconizado “[...] desatamento sistemático em relação ao Eu que toma a palavra [...], à soberania que pensa e escreve.” (FOUCAULT, 2001, p.39).

A penetração do negrume na alvura vazia da consciência infantil, o gesto da automutilação, sugere que a tinta sobre papel assumirá doravante a função de “manchar” por assim dizer o saber, de rasurar toda transposição poética, todo consolo estético, tudo quanto tente “fazer autoridade com um aspecto correto” (BATAILLE, 1970, p.162).

De fato, com Bataille, o texto assume o compromisso de sua própria escarificação, de seu próprio suplício. O desígnio mesmo da escritura (assuma-se o termo doravante), seu desenho/*di-segno*, evocaria antes o traço que a linha. Se esta ganha sutileza para exaltar a ideia, é o traço, renitente materialidade, que se encarrega de obsedar a forma fechada. Se o contorno é o próprio da geometria, se ali aspira ao imaterial, ao apagamento de si em favor da referência, o traço,

princípio de expressão, encarrega-se comumente de reter o que é da ordem de uma disseminação: poder de escansão, o traço promove acidentes, a permuta perpétua dos sentidos.

Diga-se, pois, que é por traçamentos absolutamente insubmissos que Bataille procura dar o retrato de si: por escarificação de uma abertura que se quer escancarada, e que, *pour cause*, retém a pulsão escópica. “Somente para ver”. Ora, o traço carrega onde a linha descarrega. Se for dado a esses termos sua conotação pulsional, entender-se-á que o traço de escrituras como a de Bataille anseia em perder o pudor, isto é, em se disseminar para além de toda figura ou perfil canônicos. Assim, ao carregar nas tintas de uma autografia, seu traço passa a corresponder aos lineamentos de uma escritura obsessiva – espécie ou figura “intransitiva” do grafema – capaz de mobilizar uma presença para além dos lineamentos da linguagem referencial/representacional. Mesmo porque a palavra “ver” é para Bataille ainda e sempre uma recusa de olhar de fato. O que faz da escritura, como lembra Georges Didi-Huberman (2007, p.324), “[...] uma tentativa, uma dobradura de esforços contraditórios e, finalmente, o sentimento intolerável, mas absoluto, de uma aporia.”

Nesse sentido, onde se convulsiona uma presença, onde derivam seus limites, ali se erige um texto: tecido por desvios, incongruências, impossibilidades expressivas de toda ordem, onde as formas podem enfim ser acolhidas nos lugares de sua alteração e decomposição voluntárias. A pulsão do olhar, esse desejo por vezes frustrado de ver o resultado dilacerante de uma inscrição/incisão, exige precisamente que à “bela mão” se substitua traçado mais decisivo, que à “bela forma” suceda seu violento desmentido.

O cenário de uma “física do gesto escrito”, nos termos de Philippe Sollers (1967, p.130), é bem conhecido: traçamento pelo próprio corpo transgressivo que, ao desaparecer em sua própria escritura, escreve a um tempo a mentira e a verdade de toda violência. “Cena da escritura freudiana”, lembra Sollers, analisada por Derrida como contrafação de toda totalidade expressiva, ela permite estimar a eficácia real de um ato de escritura levado ao seu extremo, como forma de desvio de toda presença conciliadora de si.

Não por acaso uma poética da transgressão, como a entende Bataille, é marcada por certa infâmia ao rebaixar as noções de heurística ou de experimentação ao nível de um “jogo”, entendido em seu sentido lúdico mais imediato, mais raso, mais infantil. De fato, Bataille encontra na criança o paradigma de incongruências agressivas e cômicas, de manipulações cruéis

das formas que dizem muito sobre a aspiração a uma literatura a um tempo impossível e soberana.

Com o que ler um texto como *Histoire de l'oeil*: a “mais perfeita narrativa pornográfica em prosa” jamais escrita, segundo Susan Sontag (1967, p.66), narrativa obscena sob fundo de uma “infância ultrajantemente terrível” (SONTAG, 1967, p. 62), é igualmente, no entender de Michel Leiris (2003, p.117; tradução modificada), “criação perfeitamente infantil”, modo de “transgredir, sacudir e nivelar – o obsceno e o substancial –, como que por brincadeira”. “Irredutível molecagem”, pois, conclui Leiris (2003, p.118). Assim, o fato de que ali o jogo obsceno, blasfematório mesmo, com objetos de insuspeitos simbolismos (o ovo, o olho) termine quando o último desses objetos, o olho arrancado do cura em plena sacristia (figura por excelência da consciência moral e imagem de repressão), seja consumido literalmente pelo ânus da protagonista na mais audaz das transgressões, parece ser o demonstrativo eloquente no literário de que a diversão, no sentido que Bataille dá ao termo, talvez seja efetivamente “[...] a necessidade mais gritante e, é claro, a mais terrificante da natureza humana.” (BATAILLE, 1970, p.235).

Os motivos em Bataille (de extração nietzschiana) do jogo e do riso infantis fazem irrupção precoce e perturbadora em *Documents*, a revista iconoclasta por ele dirigida entre 1929 e 1931. Ali, a ordem (social e intelectual) aparece expurgada por incongruentes aparições: “seres perfeitamente grotescos”, de “gratuita aparência” e “puerilidade hilária”, tornam paradigmática a noção de jogo associada à manipulação concreta dos objetos, até à dilaceração cruel pela qual a criança – figura possível do “sem reserva” (DIDI-HUBERMAN 2006, p.83) – engaja um autêntico processo de transgressão. Um Prometeu renovado, trocando o fogo pela careta, carrega nas cores sacrificiais dessa empreitada:

A vida não é uma gargalhada, afirmam, com efeito, não sem a mais cômica gravidade, os educadores e as mães de família às crianças que disso se espantam [...]. Imagine, contudo, que no infeliz cerebelo obscurecido por essa misteriosa orientação um paraíso ainda rutilante começa com um formidável barulho de louça quebrada: em algum lugar, em lojas extravagantes, onde o espectro em jaqueta armado com o famoso cartaz *Não tocar com os dedos* circularia apenas para tombar com um grito de pato esganado num medonho estrape. A estupidez e a teimosia ultrajantemente recompensadas, a fealdade, novo Prometeu tornado careta, arrancando a gargalhada em lugar do fogo do céu; enfim, cúmulo da felicidade, anjos sorridentes de uma beleza maravilhosa reduzidos a decorar caixas de ervilhas em conserva ou de queijo: o divertimento sem freio dispõe de todos os produtos do mundo, todos os objetos jogados para o alto, próprios a quebrar como os brinquedos. (BATAILLE, 1970, p.234, grifo do autor).

O divertimento agressivo das crianças seria como que um Riso portador de descompostura/decomposição: ele destrói ao brincar, transgredir ao destruir. Que esse jogo infantil de transgressão, do que passa por ser a ordem das conveniências, transcorra como “uma intervenção mais ou menos deslocada nos domínios mais sérios” (BATAILLE, 1970, p.235) – enfim, uma diversão, um desvio, ainda que demonstrativo do mais terrificante –, evidencia o poder de desregramento, certamente paradoxal, que Bataille espera desse desmonte da forma, modelo para o escritor. A crueldade manipuladora da criança, que maltrata seu brinquedo, arranca-lhe as partes, abre-o e esvazia-o, de modo a olhá-lo finalmente desde seu âmago informe – “Olhar curiosamente, mas com uma grande faca, o que há no ventre do brinquedo que grita” (BATAILLE, 1970, p.235) –, leva o escritor a reconhecer nas imagens, não o poder de consolar mas, ao contrário, a eficácia expressiva de inquietar, e a eficácia sacrificial de “abrir”, de fazer “sangrar” (POTTE-BONNEVILLE; ZAOU, 2006). Solicitá-las, assim caracterizadas, como paradigma para a escritura implica na exasperação contra o “familiar” e o “repousante”, assim como contra toda a ordem das “significações transfiguradas” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p.81).

Não surpreende, pois, que seja a uma “puerilidade meticulosa”, a uma “vontade de quebrar”, sempiterna contrafação dos cânones acadêmicos da “bela forma”, que Bataille pede esclarecimentos acerca do que poderia ser uma *dialética das formas*, seus modos de gênese e devir. As mãos sujas que passeiam sobre as paredes do primitivo neolítico ou as garatujas impertinentes do desenho infantil não seriam apenas “afirmações maquinais da personalidade dos seus autores”. Esses são, antes, gestos inequívocos de alteração de objetos e que esclarecem sobremaneira a vida das formas. Algo da ordem do que Bataille (1970, p.160) diz ser uma “demência” e, mesmo, uma “extravagância positiva” das formas.

Extraordinárias, ainda que perfeitamente incongruentes, são, pois, as imagens dos *graffiti* de crianças abissínicas nas paredes das igrejas, surgidas inesperadamente nas páginas da revista *Documents*. Como uma irrupção desabusada do olhar infantil e selvagem no espaço do exercício adulto do ver esteta e cultivado, elas emblematizam uma “vontade de alterar as formas até ao ponto de torná-las risíveis” (BATAILLE, 1970, p.253). Em passagem autobiográfica que acompanha tais imagens, Bataille confessa seu gosto ilícito quando criança por “emporcalhar” os documentos oficiais de sua escolaridade. Um suspeito sentimento de “beatitude” experimentado quando

de infantis alterações ilícitas da forma prestar-se-ia a fundamento tácito das expressões adultas:

Lembro-me de ter praticado tais garranchos: eu passava uma aula inteira a rabiscar com minha caneta-tinteiro a roupa de meu vizinho da frente. Não posso me enganar hoje sobre o sentimento que me inspirava. O escândalo que disso resultou interrompeu uma beatitude da *pior* qualidade. Mais tarde, pratiquei o desenho de uma maneira menos informe, inventando sem trégua perfis mais ou menos cômicos, mas não era em qualquer ocasião nem em qualquer papel. Ora eu deveria redigir um dever sobre a lição passada a limpo, ora deveria escrever no caderno o ditado do professor. Não duvido um instante de que reencontrava assim as condições normais da arte gráfica. Trata-se de início de *alterar* o que nos cai nas mãos. (BATAILLE, 1970, p.252, grifo do autor).

Toda *dialética das formas* – fórmula, aliás, de filosófica incongruência – começaria por uma alteração severa de seu suporte, modificado por marcas que as crianças não se contentam em depositar inocentemente, porquanto elas as impõem invariavelmente com desconcertante violência. Nessa dialética, a presença do sujeito se afirma em face do objeto como uma negação soberana, uma destruição ou um desmentido que o traço alterante tem precisamente a função de ressaltar. Ele realiza tal mantendo o próprio objeto – não absolutamente destruído – doravante portador da chancela de uma negação pela qual o sujeito vê-se igualmente marcado/chancelado como ausência, como ser de desfalecimento. As tantas cenografias do autorretrato literário batailliano como tanatografia não estão longe. Sabe-se como nesta tudo resiste à conformação dos sentimentos ao conceito (à apreensão, ao *begreifen*), à retidão do corpo-alma aquém de sua degenerescência, de sua *hybris*.

Se a grafomania agressiva das crianças é capaz de emblematizar a forma autêntica, “virulenta”, da “insubordinação dos fatos materiais”, como o quer Bataille, não é surpresa que ressurgja na “pintura apodrecida” de seu tempo, lugar de alteração dos objetos “com uma violência até então nunca atingida” (BATAILLE, 1970, p.253); e, em particular, no artista (Picasso) cujo “deslocamento das formas incita aquele do pensamento”. Passagem admirável, com efeito, onde se insinua uma *sui generis* dialética na qual formas “deslocadas” da convenção figurativa, por degradação de suas “maneiras”, tornam-se formas deslocadoras para aqueles que “ainda têm a petulância de pensar honestamente” (BATAILLE, 1970, p.212).

Como se sabe, todo o movimento inicial do pensamento batailliano consiste em reivindicar a soberania do que se decompõe. Eis porque ele opõe

continuamente o desmentido advindo de “formas decisivas” (contrapartida das formas elevadas) – seu valor de verdade, de experimentação, de verificação pelo inesperado – a uma consolação estética feita da conciliação, ilusória e vã, de formas inofensivas em sua hábil resolução e em seu efeito de transposição simbólica.

Assim, quando nas páginas de *Documents* é abordada a infância reencontrada nas telas de Juan Mirò, por força da “mitologia primitiva” ali posta em cena em metamorfoses lúdicas dos objetos, o processo de criação é caracterizado como uma intervenção agressiva junto à materialidade da pintura. As telas de finais dos anos 20, descreve Michel Leiris (1991, p.264), “menos pintadas que emporcalhadas”, apresentam-se “sugestivas como muros lavados” por “séculos de gotejamentos”, onde se depositaram ao acaso “âmpas manchas de configurações suspeitas, incertas como aluviões vindo não se sabe donde”, indícios de uma “evaporação implacável das estruturas”, de uma “fuga flácida da substância, [...] de nossos pensamentos e do cenário no qual vivemos”. “Belas como chacotas”, continua Leiris (1991, p.266), são como “pedregulhos maliciosos que determinam remoinhos circulares e viciosos quando jogados no pântano do entendimento, onde há muito apodrecem nossas redes”. Como um objeto heterogêneo – uma mancha no sentido, um desvio nas normas estéticas –, a expressão é o lugar de uma irreduzível resistência à transposição, à metaforização; ela refere um real intratável através da “forma conforme”, próprio antes a toda ordem de perturbações. Falar das telas de Miró como uma malícia que se joga “no pântano do entendimento” significa a um só tempo apontar para o caráter impactante, físico mesmo, de um remoinho na superfície dos sentidos e para o fato de sua evanescência como intervenção. São objetos que se perdem na performance de um sentido, que se dispersam sem deixar traços, se usam no ato mesmo de sua enunciação, exemplares de uma realidade que não sobrevive a seu uso e que não transige acerca de qualquer ato de transposição poética (KRAUSS, 1995, p.141). O que, por fim, permite entender o alcance crítico da analogia da pintura de Mirò com as garatujas infantis: natureza intrusiva do signo imagético, sua ilegalidade do tipo “heterogeneidade no campo da representação”; e a agressividade que evidencia junto às formas aproximando-a tanto do *in-fans* (o sem forma) quanto do primitivo.

As evidências de uma vontade de “matar a pintura” levam Bataille – aquele que aspira a “matar” a literatura que não se faz por sentimento excedido – a escrever a respeito de Mirò, duas páginas após ter evocado a “vontade de alterar

as formas até torná-las risíveis”, vontade que, herdada dos primitivos, irrompe na arte contemporânea:

A decomposição foi levada a tal ponto que não restou mais que algumas manchas informes sobre a cobertura (ou sobre a pedra tumular, se se quiser) da caixa de malícias. Depois os pequenos elementos coléricos e alienados procederam a uma nova irrupção, em seguida desapareceram uma vez mais nessas pinturas atuais, deixando somente os traços de não se sabe qual desastre. (BATAILLE, 1970, p.255).

A arte de Mirò traduz perfeitamente o que a própria exigência batailliana de subversão das habilidades oficiais não podia deixar de implicar e de se deixar emblematizar pelo grafismo agressivo das crianças: uma dialética concreta das formas remetidas ao acaso de sua alteração voluntária e repetida; uma eficácia das formas pensada junto a fenômenos de “decomposição”, de “divergência”, de “deformação”, por transferência das semelhanças ao registro “tumultuoso” do informe, do disforme, quicá mesmo do infecto. A oportunidade de forma, oriunda do processo de alteração, se constrói ela própria como um processo: entregue à voluntária – ou lúdica – sucessão de seus acidentes, a forma jamais se conforma a seu valor de representação, à competência adulta para a semelhança, para o sentido. Tal é sua verdadeira obra, seu livre jogo, sua contínua “vontade de oportunidade”, seu não saber, sua soberana inabilidade. Uma vez conformada a seu referente (ou à sua linhagem formal), toda forma inofensiva, tranquilizadora, descarta o que funcionaria como obsessão sobre a bela forma: seu resíduo imaginário e perturbador (VIOLI, 2004), como uma espécie de “infância neolítica”, de que fala Carl Einstein (1991) em *Documents*, a solicitar o “infra-linguajar”, a “efusão inarticulada” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.90). Razão porque a forma não deve se con-formar; ela que não se constrói senão para se comprazer em sempre retornar, ou “regressar”, para sua própria condição de emergência, para um “sentimento da pior qualidade”, para o traçamento inábil de sua própria derrisão.

As formas têm o poder da deriva, até ao informe. Assim considerá-las, em seu trabalho de alteração, de deslocamento, de deformação, envolve uma espécie de “descompensação estética”, mas igualmente uma intervenção junto a hábitos discursivos de distinção e de classificação. Não é, pois, surpreendente que Bataille forneça o termo “informe” como paradigma para sua definição programática de “dicionário crítico” – “um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido, mas os serviços das palavras” (BATAILLE, 1970, p.217). Ele permite uma espécie de “não definição”, uma vez

que, efeito do disforme e do monstruoso, o informe na verdade não circunscreve um sentido preciso e estável. O informe trabalha no sentido da ruína da boa forma. Seu “serviço”, por assim dizer, é o de rebaixar formas determinadas e estáveis. Essa alteração rumo ao “baixo” permite quebrar com a hierarquização das formas, assim como proliferar formas “desviadas”, isto é, não estabelecidas como específicas ou claramente definíveis. Essas formas emergem para além das categorias, com evidente consequência na linguagem. De fato, esta institui as formas de maneira diferencial; ela as ordena e fixa em oposições antagônicas – alto/baixo, nobre/ignóbil, humano/animal, razão/demência, etc. –, valorizando sistematicamente um dos dois termos da dualidade. O processo do informe desfaz essa ilusão produzida pela linguagem transitiva, afeita a formas bem definidas e contradições binárias. Trata-se *ao contrario* de fazer com que elas se entremoqueiem de modo a que se evidencie que, sendo toda estabilidade uma produção discursiva, o discurso capaz de desfazer as categorias formais desfaz igualmente os limites que separam as oposições e abre assim para um jogo das semelhanças disjuntivas (dos modos, sentidos e formas).

Não seria preciso dizer que no jogo escritural assim tramado o que despenca das taxonomias é a compostura do discurso, a coerência sintática, a unidade de tom, o sentido da escritura como afresco, como expressão de um bricabraque interior. Inserir a crueldade infantil, a “vontade de quebrar” dos pequenos nas elaborações simbólicas dos adultos implica rebaixar toda habilidade representacional, decompor o gosto, convocar os saberes mais diversos a alterar, infantilizar/futilizar toda monologia profissional, a linearidade da linguagem transitiva, a progressão de um sistema formal de leitura. Com que dar à página-suporte feição de um paródico palimpsesto: doravante denso de acidentes, ela não deixa interstícios à inscrição e fixação lineares de uma autoridade/autoria. A página passa a registrar as ruínas – até ao informe – de toda forma encadeada de pensamento e, com ela, da idéia de re-presentação. Com o que assemelhá-la, ainda, e já no prenúncio do que abaixo se seguirá, à configuração do *hieróglifo*. O hieroglífico é um desgarramento na e da língua, donde obter um poder de resistência às economias restritas dos sentidos. Uma exuberância, pois, que parece desviar a literatura moderna e contemporânea para os registros do dispêndio. Assim,

[...] a imagem que apresenta é uma forma corrosiva que conspira contra a generalidade, o gregarismo e a moralidade da linguagem. É a forma reativa que, sem dizer, mostra o que o dizer conjura: é uma armadilha, um tecido singular em que a trama do verbal está completamente alterada pela cadeia do visível na experiência de um procedimento

formal. No hieroglífico tudo é traço, vestígio, resto. Daí que sua imagem produz um dizer paradoxal: o hieroglífico não sabe o que diz, mas somente diz o que não sabe. É por isso que considerar sua condição sintomática resulta tão tentador quanto decepcionante. O hieroglífico, que é o reverso da trama das formas encetadas na ordem de significação e a serviço da transmissibilidade, balbucia uma verdade resistente a todo deciframento: fazer ver, no lampejo do insustentável, o desconhecido, as forças sem nome que revolvem por detrás de toda consciência e de toda significação. (CRESPI, 2011, p.15-16).

**

Não é, pois, sem interesse evocar aqui o trabalho das formas nos pictogramas de Antonin Artaud. Trata-se de um trabalho com o que se passa com as palavras e *através* das palavras quando de sua deposição em uma página que se verifica lugar de todas as inconveniências formais. De fato, nos “desenhos escritos” de Artaud as imprecações e altercações convivem com o abuso físico do suporte. A página indicia toda sorte de atentado contra sua materialidade inerte de “substrato submisso da representação” (na expressão de Derrida): manchas, perfurações, macerações, rasuras. Como se um “pensamento cruel”, um “pensamento do sangue” ali obedecesse à injunção contida em *Les Oeuvres et les hommes* de “se lavar da literatura” (ARTAUD, 1978, v.II, p.204). Um jogo, enfim, com os limites entre o desenho e o texto discursivo. No primitivismo presumido de uma escritura contra-representativa – o que o termo “pictograma” deixa supor, contrariamente, diga-se, à leitura proposta por Derrida (1998, p.47).

Nos desenhos de Artaud, formas desmoronam em torno de idéias até então recalitrantes. A começar das idéias mesmas de literatura e de desenho. “Desenhos escritos” inquietam por assim dizer as fronteiras entre as artes. Como desenhos, distinguem-se naturalmente da literatura, do fraseado que bordejia aqui e acolá. Contudo, como frisa Derrida (1998, p.47), “[...] esses desenhos são desenhos escritos que não se podem mais pôr de lado e que [...] comportam frases [...]”, de certo muito pouco comportadas, pois que seu modo de inserção “precipita as formas”.

O que se comporta mal nos desenhos escritos de Artaud investe “contra a linguagem e suas fontes vilmente utilitárias” (ARTAUD, 1978, v.IV, p.45), e se investe de uma capacidade de dilaceração que é a um tempo capacidade de manifestar “de maneira nova, excepcional e não costumeira”. Derrida (1998, p.57) fala de um “[...] gesto propriamente *revelador* que se levanta contra o véu, [contra] a estrutura do têxtil [...]”, a estrutura do texto.

Uma “inabilidade lastimável das formas” (ARTAUD, 1978, v.XIX, p.259) parece legitimar o maltrato do suporte, sua ruína como superfície neutra de representação; assim como da linguagem, sua degradingolada ao nível da glossolalia. Nesses desenhos, onde frases se encaixam nas formas a fim de “precipitá-las”, evidencia-se que algo passa a declinar tanto dos modos textuais quanto daqueles imagéticos. Palavras acumulam-se sobre a folha de papel, em grafia despreziosa; letras aparecem isoladas, totêmicas; traços entrecortam o fraseado: toda uma cenografia, para não dizer uma cena gráfica, lugar de uma palavra “encartada”, termo mesmo de Artaud, num conjunto gráfico. A “forçar a matéria”, afirma Derrida (1998, p.74): travessia, não sem violência, do suporte: papel, tela, véu, tramas em geral. Para ver o dilaceramento como tal, objetiva Artaud. Repete-se aqui a mesma pulsão do olhar que movia a mão perfurante de Bataille.

A favor dessa pulsão, a expressão não pode mais ser a de um sentido em busca de sua sublimação simbólica, mas antes a manifestação dessas forças de laceração, atravessamento, extirpação de todo suporte material que se presta a receptáculo inerte. A auto-proclamada inabilidade do desenho artaudiano, analisa Derrida (1998, p.78), tem sentido somente na alteração com o suporte, com as forças que este condensa em sua superfície, com a “resistência obstinada e astuciosa à mão”. Enfim, tratar-se-ia de desviá-la – uma vez mais, uma história de desvio – de todo compromisso com normas e competências das belas artes, de todo aprendizado “por princípio, por lei ou por arte” (ARTAUD, 1978, v.XX, 340). A mão em Artaud luta para se redimir do que chama “o princípio do desenho”, isto é, do receituário do *savoir-faire*, princípio de malversação do olhar e de tudo quanto seja experiência visceral – de travessia, de violência, de tormento, de paixão, de suplício.

A contrafação de toda habilidade, termo que se reporta a alguma ideia de destinação [*adresse*], impõe uma alteração formal com vistas a outro endereço, mesmo porque, no “tropeço mesmo do traço do lápis”, através das formas larvares que invadem os desenhos – e reconciliam o que classicamente se distingue, a palavra (e mesmo a letra) e a imagem –, através de um “golpe antilógico, antifilosófico, antiintelectual, antidialético da língua [pelo] lápis preto apoiado” (ARTAUD, 1995, p.55), tratar-se-ia no fundo de um desvio de destinação, a conjuração de um bom endereço. A inabilidade [*maladresse*] presta-se assim a injuriar, a condenar, a rejeitar, a expedir. Donde a destinação verdadeira da expressão, uma espécie de dejeção lançada contra o que até então se mostrara cenário do hábil; ou, mesmo, uma hábil inabilidade, nos modos de

uma objeção, tão breve quanto uma interjeição, ou mesmo um rebaixamento escatológico.

[...] perceber-se-á isso
por meus desenhos desastrados,
mas tão retorcidos,
e tão destros,
que dizem MERDA a este mundo. (DERRIDA, 1998, p.81).

Hábil destino de formas inábeis. Como uma “destra inabilidade”, estima Derrida (1998, p.81), o que é lançado (pressa e dejeção, a um tempo) em toda imperícia na página, como um escárnio das formas e dos traços, tem o fito de “desdenhar a ideia capturada e de conseguir fazê-la cair” (ARTAUD, 1978, v.XX, p.173). Axiologia doravante inseparável da obra, sua designação última, desses “desenhos desastrados [...] e tão destros, que dizem Merda! a este mundo”. A letra da injúria diz finalmente o endereço verdadeiro da imagem, sua hábil inabilidade. Como explica Derrida:

Os desenhos são canhestros porque são retorcidos, hábeis, astutos, destros, estratégias indiretos para emerdar este mundo, suas normas, seus valores, suas expectativas, sua Arte, sua polícia, sua psiquiatria: numa palavra, seu *direito*. Artaud dirige-se a esse direito para emerdá-lo e lhe dizer merda. *Para* ele e *sobre* ele lançando a palavra como excremento tanto quanto o excremento enquanto palavra. (DERRIDA, 1998, p.92-93, grifo do autor).

Ora, uma linguagem para emerdar o mundo não é mais uma linguagem em seu sentido, digamos, clássico. Não mais se sublima ou se esgueira rumo a um sentido ou a um objeto. Exprime, antes, a si mesma, em sua literalidade, em sua materialidade. Mas, então, a letra deixa de se submeter ao espírito e a matéria deixa de se interpretar como sujeito (substrato, substância, suporte, subjétil). Matéria literal, para além da transposição, da tradução, da figuração, da retórica, sobre ela Artaud propõe o descarte de uma linguagem de palavras sem espaço e sem desenho, a literatura dos escritores, em favor de uma “linguagem desviada”, palavras aprendidas com as quais ensinar novo comportamento (DERRIDA, 1998, p. 95): em lugar da “letra escrita”, um “desenho literal”, sobre “papel amassado”, sobre “página [...] suja e defeituosa”. Paixão e suplício do suporte, uma vez mais. E processo de afirmada puerilidade :

Esse desenho é uma tentativa séria de dar vida e existência àquilo que até hoje jamais foi recebido na arte, a dilapidação do subjétil, a inabilidade lastimável das formas que

desmoronam em torno de uma ideia depois de ser por tantas eternidades estafada para reunir-se a ela. A página está suja e defeituosa, o papel amassado, as personagens desenhadas pela consciência de uma criança (ARTAUD, 1978, v.XIX, p.259).

Esse novo espaço de pueril literalidade, sobrepovoado de grossolalias – discurso da paixão, sequência rítmica de sílabas à revelia de referencial, comum às crianças, aos esquizofrênicos e aos possuídos –, é aquele de aceitação, de recepção de tudo quanto não fora anteriormente rejeitado. Espaço de incorporação do recriminável, do baixo, mesmo porque sua função é a de alterar, rebaixar – o baixo é dimensão dividida por Artaud e Bataille. Em Artaud, os desenhos escritos são como que o lugar de eleição de suas glossolalias, daquelas sequências rítmicas de frases que se furtam a toda significação fechada. Testemunham, como se disse, o desejo de escapar da “letra escrita”, de deixá-la em favor da “letra literal”. A letra secretada por um corpo, subtraída da ordem (inorgânica) do signo e da referência, liberta das convenções que encadeiam o sentido, o pensamento – palavra viva, dotada de um *élan* dir-se-ia fisiológico.

Tome-se de um desenho que exemplifica a economia dos pictogramas artaudianos, o ritmo genésico que impõe a suas formas: *L'Être et ses fœtus*, de janeiro de 1945. Semeado de figuras diversas, de canhestras efígies femininas providas de mamilos, de esferas eriçadas, de falos um tanto deliquescentes, de formas fetais ou larvares, de ossos. Aqui e acolá, inscrições em letras cursivas. Algumas margeiam a folha, verticalizadas à direita e à esquerda. Outras se interpõem, legendárias, entre o que passa por ser órgãos corporais. O título, à esquerda: vituperação contra a sexualidade (“uterinas vísceras esse crime anal dos seres”). Em contraposição, menção às *Chimères* de Gérard de Nerval. Ao centro, duas frases criptadas se desdobram, paralelas e verticais, de árduo deciframento. Glossolalias por fim disseminam-se por blocos (“*poto klis/ ake klis / da poto*”...) – usualmente ininteligíveis em Artaud. Digamos que, nessa cena gráfica, o olhar hesita por vezes entre a figura e a letra, entre um osso, por exemplo, e um “i”, entre uma esfera – talvez um útero – ou um “o”. Tal indistinção sinaliza justamente o que se elabora sobre a ruína do desenho e da escritura: uma nova linguagem, feita da indistinção entre ambos (ALLET, 2009, p.5).

Não se pode, aqui, senão conjecturar. Talvez os desenhos tardios de Artaud, em seu entrelaçamento de letras e formas, e em razão de sua inabilidade plena de astúcia, instaurem um espaço onde a linguagem os havia descartado, um

espaço de rearticulação da linguagem com o corpo. Bernard Noël observa, a propósito dos *Cahiers* (1943-1948) de Artaud, documentos conturbados de um “reaprendizado” da mão, da escritura, no hospital psiquiátrico de Rodez:

Essa massa de escritura certamente é escritura, mas também a matéria jorrada tal qual de um corpo [...] Os cadernos de Artaud são cadernos, mas uma vez abertos e é o corpo de Artaud ali transfusado pelo fenômeno de uma instantaneidade de escritura que faz desses cadernos o depósito do que ousarei chamar sua carne verbal (NOËL, 2001, p.135).

Na página convulsionada de *La Machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, desenho de janeiro de 1946, sob fundo de manchas ocre, vê-se uma corporeidade descentrada, o “ser” crispado em sua humanidade um tanto incerta; ao lado, uma suposta mesa de dissecação, ou de parto; tabuletas de escritura aqui e acolá convivem com círculos flamejantes preenchidos pelos balbucios de sua rítmica: “roule dans la rotule”; “mais ça n'ira pas encore”... Artaud afirma seu desejo de que a “extenuação da consciência em torno de sua ideia fizesse sentido, que fosse recebida e fizesse parte da obra”. Ele assim afirma, antes de sublinhar: “pois nesta obra há uma ideia [...] Irá a ideia. Onde irá ela? Ela irá mas isto não irá” (ARTAUD apud ALLET, 2009, p.10). Pouco acima da assinatura sublinhada, a inscrição de um “*dessous droit*”: injunção para se ir para o que subjaz ao suporte macerado, forçar ali o sentido de vindicativa vituperação que se recusa à escritura. Deliberadamente largados sobre a página “suja e malograda”, seus desenhos compreenderiam ideias? Na verdade, eles põem em cena o *élan* e a derrocada do pensamento; ou melhor, (des)articulações de sentidos, de modo a integrem o não dito, a perda, assim como a parturição por assim dizer de outras camadas de sentidos.

Pergunte-se, por fim: lançados os traços como prolongamentos do gesto de expressão ou de extração incessante, não se realiza assim algo de análogo ao que Artaud efetua em suas glossolalias? A incisão minimal do traço, em sua insistente materialidade, serve de certo modo ao destino da “letra”, a letra emancipada, livre de seu constrangimento semântico. Ao oscilar entre a linha, seu avanço contínuo e o batimento do ponto, sua parada, ela produz no espaço das relações uma dança própria. Facilmente encontraríamos o análogo literário a tal, tanto no próprio Artaud quanto em Bataille. As glossolalias também progridem conforme seu ritmo, por retomadas e variações. Essas sequências rítmicas que embaraçam a significação, mas que, em contrapartida, multiplicam as virtualidades de sentido, mimetizam seu *élan* na massa das sílabas. Não

designariam igualmente uma negatividade da palavra articulada, sua ruína, ou ao menos sua agonística alteração?

À guisa de conclusão, talvez se possa aludir com proveito a uma obra mais recente onde se pensaria de imediato encontrar a confirmação dos méritos transgressores de um grafismo inábil. Trata-se da pintura do americano Cy Twombly (1928-2011), onde está clara a opção pelas garatujas pueris e outros acidentes gráficos. Grafismos infantis como um trabalho de deslocamento das palavras da cultura, da linguagem, um atravessamento do “estereótipo estético” como quer Barthes (1982, p.145).

Tudo parece ali consumado, abandonado, “*jogado* fora de uso”, escritura dos vestígios, dos dejetos: “um rabisco, quase uma sujeira, uma negligência” (BARTHES, 1982, p.146). Mesmo canhestro, o inábil parece destinado a se apagar num palimpsesto perverso. Pintura da escritura, é nítida sua relação com a caligrafia. Mas nesse campo alusivo que propõe, a escritura é expedida para longe da “bela mão”, como que naturalmente conduzida ao garrancho inábil, dela se preservando, na distinção para com o signo (que entende produzir uma significação), apenas o gesto (que produz o resto, o dejetivo). “Na medida em que o fundo não é limpo”, comenta Barthes (1982, p. 154), “[...] ele é impróprio ao pensamento e portanto próprio a tudo quanto resta, a tudo quanto o intelecto possa ressentir como catástrofes estéticas.”

Contudo, não basta dizer que em Twombly haveria uma desconstrução da escritura, sua catástrofe; que ela ali se torna vã, vaga, mesmo ininterpretável. Sempre se poderá argumentar que a inscrição de nomes próprios compromete o projeto de esvaziamento, de apagamento. E eles proliferam na pintura do artista americano, saídos de uma cultura mitográfica e literária: Olímpia, Apolo, Sesostris, etc. Twombly pinta *Olympia*, nos faz pronunciar o nome *Olympia*, canhestramente grafado em letras cursivas em tela esvaziada; e eis que uma multidão de narrativas ressurgem em torno da palavra, assegurando uma vez mais a “boa estirpe” por assim dizer da obra, seu lastro cultural. Ainda que, como nota Barthes (1982, p.147), Twombly escreva a palavra “na ponta dos dedos”, em grafismo infantil, irregular, canhestro, ela seria uma vez mais registro de “uma espécie de fantasia aberta para a lembrança de uma cultura defunta” que não teria deixado mais que o rastro de algumas palavras. O nome escrito à mão evocaria não somente uma idéia da cultura, mas também operaria como citação.

Surpreende que, em seguida, Barthes insista na inabilidade cortante da mão, na letra de um grafismo que vem “decepcionar” o que se espera da “bela mão”. Surpreende que esse traço de uma cursividade sem utilidade seja dito remeter Twombly ao “círculo dos excluídos, dos marginais – onde ele se encontra, bem entendido, com as crianças, os enfermos” (BARTHES, 1982, p.150). De fato, elementos opacos, insignificantes, retêm nossa visada: o volteio nervoso das letras, o jogo da tinta, os borrões e depósitos de sujeira, todos aqueles acidentes que não são necessários ao funcionamento do código gráfico. Não haveria, *a priori*, nenhum convite para ler algum signo constituído; nenhuma mensagem funcional, nenhuma atração pelo desempenho da analogia, pelo êxito da fatura, pela sedução do estilo. Na cadeia que vai do esquema ao desenho, ao longo da qual o sentido se evapora pouco a pouco para dar lugar a um “proveito” mais e mais inútil, o que se impõem são signos, certamente, mas inábeis em sua referencialidade, “como se fosse absolutamente indiferente que nós o decifrássemos”, conclui Barthes.

Uma vez mais o que se impõe é o suporte, lugar onde o sentido vem se extenuar. Fundo do que não é próprio, do que é impróprio ao pensamento, por isso mesmo antitético à página branca do filósofo (BARTHES, 1982, p.154). O desenho pode então ali reaparecer (nos modos do volteamento pulsional das letras, do jorro de tinta, das raturas do traço), absolvido de toda função técnica, expressiva ou estética; não mais depositário um tanto passivo do objeto reconhecível. À rarefação da superfície manchada respondem os rastros de um processo de manipulação, “o real do artista e da criança”, como ressalta Barthes. Na ingratidão dos grafismos de Twombly haveria, pois, uma “ação contra a cultura” na forma da derrisão, da recusa do “decorativo” que torna clássica uma cultura. Ainda uma vez mais um processo de alteração. Contudo, isento das imprecações e vituperações, cumpriria assemelhá-lo àqueles vistos em Bataille e em Artaud?

Awkwardness of forms, childishness of language: Artaud and Bataille

ABSTRACT: *Among the watchwords of the modernist period, the most radical watchword is that which advocates rupture considering all the correctness of this expression. The free treatment applied by Artaud to what he calls the “pitiful awkwardness of forms” would allow both the use of the violent and ironical graph against the support of representation and the abuse of language by all sorts of changes and violations of syntax. This attempt awakes for a “meticulous infantilization”, so*

to speak, of the citational, referential and reverential knowing: assumed primitivism in the visual arts; a capricious and tangled play of the sign in the literatures. This essay will focus on two places of claimed formal awkwardness and alteration (Bataille and Artaud) in order to evaluate the fortune of ideographic writings displaying no calligraphies and graphs organized on corrupted supports. Thus, considering similar procedures of transgression in text and image, which includes everything from the bricolage of the literary self-portrait to the multiple depositions of graphemes, this essay aims at revealing those resembled procedures in some of their prerogatives, right where they actually contribute, each one in its own way, to the drift of the transitive languages.

KEYWORDS: *Awkwardness of forms. Childishness of language. Literature. Georges Bataille. Antonin Artaud.*

REFERÊNCIAS

ALLET, N. ... o ta file ira: les dessins écrits d'A. Artaud. **Textimage**, n.3, p.01-17, 2009. Disponível em: <http://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/allet.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2013.

ARTAUD, A. **Oeuvres sur papier**. Marseille: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1978. 26 v.

AUTIÉ, D. Les linges auratiques. **Cahiers de l'Herne** (Stigmates). Editions de l'Herne, septembre, p.243-253, 2001. Disponível em: <http://blog-dominique.autie.intexte.net/blogs/index.php/2005/10/28/de_l_image_sur_le_linge_a_turin>. Acesso em: 15 abr. 2013.

BARTHES, R. As saídas do texto. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.249-259.

_____. Cy Twombly ou Non multa sed multum. In: _____. **Lobvie et l'obtus**. Paris: Seuil, 1982. p.145-162.

BATAILLE, G. **Documents**. Edition facsimilée. Paris: Jean-Michel Place, 1991.

_____. Le Bleu du Ciel. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1971. p.377-563. Tome III.

_____. **Oeuvres completes**. Paris: Gallimard, 1970. Tombo 1 e 2.

_____. **Somme athéologique**. Paris: Gallimard, 1954.

_____. Notice autobiographique. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1976. p.454-459. Tome VII.

CRESPI, M. **La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario**. La Plata: Editorial Universitaria, 2011.

CUSSET, C. Technique de l'impossible. In: HOLLIER, D. (Org.). **Georges Bataille après tout**. Paris: Belin, 1995. p.171-190.

DERRIDA, J. De l'économie restreinte à l'économie générale : un hégélianisme sans réserve. In : _____. **L'écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967. p.369-407.

DERRIDA, J.; BERGSTEIN, L. **Enlouquecer o subjétil**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image ouverte**. Paris: Gallimard, 2007.

_____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo Georges Bataille. In: FABRIS, A.; BASTOS KERN, M. L. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006. p.75-112.

EINSTEIN, C. L'enfance néolithique. In: LEIRIS, M. **Documents**. Edition facsimilée. Paris: Jean-Michel Place, 1991. p.475-483. t.II.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: BARROS DA MOTTA, M. (Org.). **Ditos e escritos III**: estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.28-46.

KRAUSS, R. Michel, Bataille et moi après tout. In: HOLLIER, D (Org.). **Georges Bataille après tout**. Paris: Belin, 1995. p.125-145.

LEIRIS, M. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, G. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.105-118.

NOËL, B. Artaud et Paule. **Fusée**, [S.l.], n.5, p.130-149, octobre 2001.

POTTE-BONNEVILLE, M.; ZAOUI, P. S'inquiéter devant chaque image: entretien avec Georges Didi-Huberman. **Vacarme**, [S.l.], n.17, 2006. Disponível em: <<http://www.vacarme.org/rubrique219.html>>. Acesso em: 25 mar. 2013.

SOLLERS, P. **L'écriture et l'expérience des limites**. Paris: Seuil, 1967.

SONTAG, S. L'immaginazione pornografica. **Paragone**: Rivista mensile di arte figurativa e letteratura, [S.l.], n.214, v.34, 1967, p.37-73.

VIOLI, A. L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e I fantasmi della tradizione. **F@arum**, [S.l.], 2004. Disponível em: <http://www.publifarum.farum.it/violi_informe/violi_informe.htm>. Acesso em: 7 abr. 2013.

MAURICE BLANCHOT: A COMPARAÇÃO COMO ILUMINAÇÃO

Keli PACHECO*

RESUMO: O ensaio “O infinito e o infinito”, do escritor, filósofo e teórico da literatura Maurice Blanchot, apresenta um exercício de literatura comparada entre Jorge Luis Borges e a poesia de Henry Michaux, produzida quando este último se submeteu a testes científicos de uso da mescalina. Blanchot une distintos universos, e no contato entre as diferenças do escritor latino-americano e do francês, irrompe a iluminação. A partir do estudo do conto de Borges, “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de *Ficções*, e de dois fragmentos poéticos de *Miserável Milagre*, foi possível visualizar o que Blanchot denominou “poder de reversão da literatura”.

PALAVRAS-CHAVE: Maurice Blanchot. Literatura comparada. Jorge Luis Borges. Henry Michaux.

“Para o homem mesurado e de mesura, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de uma conduta necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo se ele sabe que não o é e tanto mais se ele souber.”

Maurice Blanchot [2013?]¹.

Uma hesitação, uma espera antes de olhar o que está mais além, ou melhor, alhures. Adentrar um ensaio de Blanchot é como entrar em sua própria casa, mas ver que dentro dela há um espaço a mais, nela há uma porta que nunca fora aberta. Antes de abri-la, refletimos, damos primeiro um passo atrás, mas num movimento brusco, impensado, nos lançamos. A miragem *au-delà* só

* Pesquisadora CNPq. UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Departamento de Letras Vernáculas- Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade. Ponta Grossa – PR – Brasil. 84010-000 – kelipacheco@hotmail.com

¹ Agradecemos ao professor Eclair de Almeida Filho o acesso à tradução inédita para o português do ensaio “o infinito e o infinito”, de Maurice Blanchot, discutido neste artigo.

pode ser vista quando o olho não se domestica pela “sanidade” da razão, ou quando a mão não cessa o impulso doente do olho que não vê, mas é visto, nesse outro lado só podemos ser objetos de uma mirada, e isso é tudo. Escrever sobre Blanchot exige, do mesmo modo, esta tarefa, pois solicita que deixemos a “mão doente” escrever, porque só ela pode dialogar com essa amplidão espacial, com o deserto Blanchot, deserto porque cada leitura é um atravessamento, uma passagem solitária que parece exigir um testemunho da experiência.

A experiência que testemunharemos neste artigo é do atravessamento do ensaio “O infinito e o infinito”, em tradução inédita de Eclair de Almeida Filho, capítulo de *Le Henri Michaux ou Le refus de l'enfermement*.

Blanchot inicia contrapondo dois infinitos, Borges e Michaux, porém hesita na comparação, uma vez que para o filósofo uma das tarefas da crítica é tornar impossível toda comparação. Para Blanchot a finalidade da comparação só pode advir de uma iluminação. Iluminação tal que pode perpassar universos distantes, mas também escritores próximos podem tornar-se afastados. Do contrário, também, escritores de tempos distintos podem assemelhar-se. A iluminação também pode ocorrer na leitura de um único livro, para o ensaísta, “[...] a leitura de um livro basta para toda uma vida; a partir desse livro, lemos todos os outros e nós os lemos em todos os outros.” (BLANCHOT, [2013?]). No entanto, a assertiva não quer dizer que nas leituras que seguem há simples repetição dessa primeira iluminação, mas há multiplicação ao infinito, claridades.

A iluminação desse ensaio de Blanchot parte de Jorge Luís Borges e da ideia de que o mundo é um livro. Tal ideia é relevante nos escritos de Borges. Por exemplo, podemos localizá-la na leitura do conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, que abre *Ficções*. Nele Borges reflete um mundo, pois temos acesso à história de Tlön, um planeta até então desconhecido. Tal história do novo mundo surge diante do narrador por meio da leitura de uma enciclopédia redigida em inglês, vinda do sul do Brasil, endereçada a um engenheiro de ferrovias, de nacionalidade inglesa, conhecido de sua família e que morrera dias depois de receber a misteriosa correspondência. E assim, das mãos do narrador borgeano, nos é dado acesso ao conteúdo da *First Encyclopaedia of Tlön. Vol XI. Hlaer to Jangr*. No conto descobrimos que os homens de Tlön operam de forma distinta, pois concebem o universo como uma série de processos mentais, quer dizer, para eles todos os fatos são encadeados, não é possível isolá-los, invalidando qualquer tentativa de existência da ciência, haja vista que a experiência científica

atribui aos instrumentos e números a capacidade de separar os fatos e alcançar a verdade absoluta.² Mesmo a busca pela verdade, ou pela verossimilhança, não é objetivo dos metafísicos de Tlön. O objetivo é alcançar o assombro. Com relação ao tempo, a presença é simultânea, não há passado para os homens de Tlön; mesmo a ausência de algo, ou de um acontecimento, certifica uma presença obscura, em absconso. Ao fim, o narrador alcança a seguinte iluminação:

Como não submeter a Tlön, à minúcia e larga evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas – explico: leis desumanas – que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens. (BORGES, 1997, p.45-46).

Se todo mundo está aí para ser decifrado, lido, o mundo é um livro. E assim, todo livro também é um mundo. Esta tautologia, que alcançamos na passagem citada acima, é atingida por Blanchot através da leitura de *Pierre Menard, Autor do Quixote*, mas o ensaísta, ao ler também todo livro como um mundo, uma totalidade, acaba desembocando na temível consequência de que livro e mundo refletem suas imagens um no outro. Assim Blanchot nos ensina que não só estão mundo e livro em processo de fabricação, mas nesse diálogo inconcluso também é dado a ambas as obras fabricadas o poder de fingir, de enganar, de dissimular. A honestidade de Borges em nomear seus livros e contos com títulos que apontem para esse dado (Ficções, Artíficios) não poderia ser mais sincera, acrescenta Blanchot ([2013?]):

A palavra truque, a palavra falsificação, aplicadas ao espírito e à literatura, habitualmente nos chocam. Pensemos que tal gênero de enganação talvez seja muito simples, pensamos que, se há falsificação universal, é ainda em nome de uma verdade talvez inacessível, mas venerável e até mesmo adorável [...]

Esse falsificador onipotente nos limita o pensar além. Contudo, a dignidade da literatura está na aproximação desse grande falsificador, rebaixando esta estranha potência, neutra e impessoal, “[...] pois o essencial é a literatura, e não os indivíduos, e na literatura, que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um só livro e a repetição exausta de todos os livros.” (BLANCHOT, [2013?]).

² Como afirma Giorgio Agamben (2005, p.26): “[...] a expropriação da experiência estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna.” E ainda: “A comprovação científica da experiência que se efetua no experimento [...] responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números.”

Retornando ao conto de Borges, quando o narrador descreve sua leitura do planeta até então oculto, dentre todas as esferas da vida em Tlon pontuadas, destacamos os hábitos literários:

Nos hábitos literários é também todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe um conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obras de um só autor, que é intemporal e anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissimiles – o *Tao Te King* e *As Mil e Uma Noites*, digamos – atribui-as a um escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres...* (BORGES, 1997, p.40).

Trata-se, portanto, do tópico da ausência de autor, no sentido de pai da obra, indivíduo que tem propriedade sobre ela, que a assina,³ constantemente retomado por Blanchot, notadamente em *O espaço literário*. Ao negar concepção romântica/subjetiva de autoria, Blanchot liberta a palavra do eu que a utiliza como ferramenta de expressão. O exercício da escrita em si provoca esta ruptura, uma vez que a escrita literária será responsável por retirar, deslocar e limpar a palavra de sua funcionalidade interpelativa, desviá-la do curso do mundo.

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (BLANCHOT, 1987, p.16-17).

E será por meio da fuga e do desvio que a literatura justamente rumará àquilo que é. “A diferença entre o real e o irreal – o inestimável privilégio do real – é que há menos realidade na realidade, sendo a realidade da irrealidade negada e descartada pelo enérgico trabalho da negação e por essa negação que o trabalho também é.” (BLANCHOT, [2013?]). A literatura, assim, aponta para negação da operacionalidade, da funcionalidade, mas ao mesmo tempo em que tece uma linha de fuga da linguagem interpelativa, a literatura nos remete ao indefinido, nos impossibilitando de atingir o puro real,

³ Esta “morte do autor”, considerada fundamento do nascimento do texto para Roland Barthes, em um de seus mais discutidos ensaios, ou ainda este apagamento do ponto de partida da fala, que será discutido por Michel Foucault, no ensaio “O que é um autor?”, é tema obsessivo da crítica de Maurice Blanchot. Contudo tal debate que apaga esta presença original é muito mais antigo, quer dizer, com Blanchot, Barthes e Foucault, temos uma retomada pós-estruturalista de um tema já presente no Barroco. Para saber mais sobre este assunto, ver Pacheco (2008, p.186-202).

entendido como o fora da linguagem, ou aquilo que não pode ser posto em linguagem, o trauma, o grito. Nesta tentativa de conceituação blanchotiana, podemos visualizar um esforço ético do espaço literário, haja vista que, para o ensaísta, ao mesmo tempo em que a literatura nos defende de um sentido utilitário e prático, também nos defende de um não sentido total, quando não nos expulsa absolutamente do território da linguagem, mas nos envia ao seu deserto, expandindo e prolongando a vida do homem que se permite desmedido e labiríntico.

Henri Michaux, homem que atravessou o século XX, é um desses poetas desmedidos. Para ele as palavras chegam “mais tarde, sempre mais tarde”.

Eu era um feto.

Minha mãe me despertava quando chegava a pensar no Senhor de Riez.

Ao mesmo tempo, às vezes outros fetos acordavam, filhos de mães espancadas ou que bebiam álcool ou ocupadas no confessionário.

Uma noite, éramos em torno de setenta fetos que conversavam de ventre a ventre, e à distância, não sei muito bem de que maneira.

Nunca mais voltamos a nos encontrar.

Eu era uma palavra que tentava avançar à velocidade do pensamento.

As companheiras do pensamento assistiam.

Nenhuma quis fazer a menor aposta em mim, e elas eram mais de seiscentas mil, que me observavam, rindo. (MICHAX, 1999).

Neste poema, a palavra-feto tenta acompanhar o pensamento-real, mas a palavra chega sempre mais tarde, o feto chega sempre mais tarde, o real já está aí e, no poema, ri do que ainda não nasceu, não alcançou. Nesse descompasso entre palavra/linguagem e vida/real/o fora, pudemos compreender o porquê de Blanchot, em seu “O infinito e o infinito”, preocupar-se justamente com o esforço de colocar em linguagem a experiência com o fora relatada por Henri Michaux, quando o poeta aceitou submeter-se a testes científicos de uso da mescalina. Dessa experiência resultaram dois livros *Misérable Miracle* (1956) e *L'infini turbulent* (1957). Sobre o primeiro livro, nos diz Blanchot, Michaux relata experiências muito lúcidas:

Distante, como um ligeiro assobio da brisa nos cordames, anunciador de tempestades, um arrepio, um arrepio não na carne nem na pele, um arrepio abstracto, um arrepio num atelier do cérebro, numa zona que não se pode arrepiar em arrepios. Onde, então, se irá arrepiar?

Como se houvesse uma abertura, uma abertura que fosse uma reunião, que fosse um mundo, que fosse como se pudesse acontecer alguma coisa, como se pudessem acontecer muitas coisas, que tivesse multidão, que tivesse agitação dentro do possível, que todas as possibilidades fossem possuídas de formigueiros, que a pessoa que ouço andar vagamente aqui ao lado pudesse tocar à campainha, pudesse entrar, pudesse pegar fogo, pudesse trepar ao tecto, pudesse atirar-se aos gritos sobre o empedrado do pátio. Pudesse tudo, fosse o que fosse, sem escolha e sem que uma das suas acções fosse preferível a outra. Eu também não me comovo de outro modo. É o «pudesse» que conta, esse prodigioso ímpeto de possibilidades tornadas enormes, e que continuam a multiplicar-se.

(Os sons da telefonia ou do disco, palavras ou músicas, não surtem qualquer efeito sobre nós. Só o real semeia e produz.)

De repente, mas previamente precedida por uma palavra de vanguarda, uma palavra-estafeta, uma palavra lançada pelo meu centro de linguagem alertado antes de mim, como esses macacos que sentem os tremores de terra antes do homem, precedida pela palavra «cegante», de repente uma faca, de repente mil facas, de repente mil foices resplandecentes de luz, engastadas de relâmpagos, imensas, capazes de cortar florestas inteiras, lançam-se a trincar o espaço de alto a baixo, com golpes gigantescos, com golpes miraculosamente rápidos, que eu tenho de acompanhar, interiormente, dolorosamente, à mesma velocidade insuportável, às mesmas alturas impossíveis, e imediatamente depois nas mesmas profundidades abissais, cisões cada vez mais excessivas, deslocantes, loucas... e quanto é que isto vai acabar... se é que isto vai acabar? Fim. Acabou. (MICHAUX, 1999).

Misérabel Miracle surpreende Blanchot com uma descrição extraordinariamente natural: “[...] ele [Michaux] é natural com uma calma autoridade que regozija o espírito, dizendo somente aquilo que foi.” (BLANCHOT, [2013?]). É notável, para o ensaísta, e como vemos no excerto acima, uma luta contra um abandono do espírito ao desregramento.

No segundo livro, *L'infini turbulent*, relato de mais oito experiências, Blanchot questiona a continuidade do uso da mesalina por Michaux, pois, nesse segundo livro, Michaux aparece mais reservado, menos confiante, chegando a descrever certo temor ao relatar uma das sessões: “Naquele dia, minhas células foram remexidas, sacudidas, sabotadas, postas em convulsões... A mesalina me queria consentindo tudo. Para se agradar com uma droga, é preciso amar ser sujeito. Eu me sentia como um ‘burro de carga.’” (MICHAUX apud BLANCHOT, [2013?]). Interessante que nestas sessões, as doses de mesalina vão diminuindo, mas as fronteiras entre confiança e desconfiança, manter a lucidez ou ultrapassá-la, tornam-se a “grande força de afirmação” em *L'infini turbulent*.

Os psiquiatras acreditavam que a mescalina poderia revelar-lhes o segredo da esquizofrenia, “[...] essas aproximações, tão insuficientes quanto inúteis, não fazem nada além de nos encorajar a por etiquetas em nossas ignorâncias [...]”, como escreve Blanchot ([2013?]). O próprio Michaux utilizava o termo “esquizofrenia experimental”, para referir-se ao estado de quando estava sob o efeito de altas doses de mescalina. Para Blanchot essa esquizofrenia equivale à impaciência.

A impaciência também muda o tempo. Na impaciência, não somente nós perdemos a impossibilidade de nos deter, de nos colocar e de nos manter firmemente em nossa posição – ideia, imagem, palavra –, mas perdemos também essa possibilidade habitual de ir adiante que o tempo é. Nós não suportamos mais o tempo, nem o tempo comum, nem talvez nenhuma forma de tempo: no tempo, não temos nenhum tempo (é aquilo que o impaciente responde sempre ‘não tenho tempo’). (BLANCHOT, [2013?]).

No trecho de *Misérable Miracle* supracitado, especificamente no segundo parágrafo, Michaux revela um vazio, uma abertura, traduzida na palavra “pudesse”, que carrega em seu significado a ideia de paciência em confiar em tudo àquilo que pode vir a ser, “aceitar-lhe o sentido tal como ele se dá, acolhê-lo preservando-o”. Nesta aceitação está ao mesmo tempo “a exaltação, o abandono e a confiança sobretudo: aquilo que é necessário para a aproximação do infinito”. (BLANCHOT, [2013?]). No mesmo trecho do texto de Michaux, terceiro parágrafo, uma palavra lançada pelo centro da linguagem invade a cena impacientemente, e o descontrole é desencadeado e só resta a Michaux desejar o mais rapidamente possível o fim da experiência. No fechamento da impaciência há uma rejeição do espaço. Neste fim, vemos o desregramento (da mescalina) posto em obra pela fria e casta ciência, o infinito aí exposto por Michaux é o da loucura científica. “Infinito com o qual a arte, que não busca a potência, não se acomoda com prazer.” (BLANCHOT, [2013?]). E não será simples coincidência o afastamento de Michaux, durante esse período em que seu corpo foi ferramenta de experimentos científicos, do universo da arte, dos quadros, da literatura: “Eles me pareciam todos imbecilmente (e voluntariamente!) desviados do inumerável, senão do infinito...” (MICHAX apud BLANCHOT, [2013?]). Mesmo assim, ele não deixou de confiar em si, quando deixa dois livros os quais Blanchot considera os mais belos.

A mescalina é finalmente abandonada por Michaux, torna-se inimiga, pois ela lhe “retira lucidamente o que dá”, escreve Blanchot. Neste exercício de colocar em linguagem um contato com o real do artifício, desencadeado

pela ciência e pela mescalina, a literatura permanece como a única linguagem possível que dá curso ao erro destes infinitos. Compreende-se então o poder de reversão da literatura: “[...] artificial lá onde se quer natural, incomparavelmente verdadeira, quando ela permanece aquém da verdade e dá curso ao erro próprio ao infinito.” (BLANCHOT, [2013?]). Neste ensaio de Blanchot temos iluminados estes dois modos de reversão: o primeiro, com Borges, na iminência de uma revelação, em seus contos-artifícios, contos-labirintos, naturais espelhamentos das ficções armadas pela história; o segundo, Michaux, quando não se deixa capturar pela verdade da ciência, traçando a sua lúcida linha de fuga através da literatura.

Maurice Blanchot: comparison as enlightenment

ABSTRACT: *The essay “O infinito e o infinito” by the writer, philosopher and literary theorist Maurice Blanchot presents an exercise in comparative literature between Jorge Luis Borges and the poetry of Henry Michaux, produced when the latter submitted himself to scientific tests on the use of mescaline. Blanchot unites distinct universes, and from the contact with the differences of the Latin American writer and the French writer, enlightenment occurs. From the study of Borges’s short story, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in Fictions, and of two poetic fragments from Miserable Miracle, we could visualize what Blanchot called “the reversal power of literature”.*

KEYWORDS: *Maurice Blanchot. Comparative literature. Jorge Luis Borges. Henry Michaux.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Infância e história:** destruição da experiência e a origem da história. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2005.

BLANCHOT, M. O. **Infinito e o infinito.** Tradução de Eclair de Almeida Filho. [2013?]. Obra inédita e não publicada. Tradução do capítulo “*L’Infini et l’infini*” da obra: Henri Michaux ou le refus de l’enfermement.

_____. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. **Ficções.** 7.ed. São Paulo: Globo, 1997.

MICHAUX, H. **Poemas.** Tradução de Daniel Osvaldo Ramos. **Zunái:** Revista de Poesia e Debates, [S.l.], [20–]. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/traducoes/henri_michaux.htm>. Acesso em: 30 mar. 2013.

_____. Miserável milagre. In: ANTOLOGIA. Lisboa: Relógio D'Água, 1999. Disponível em: <http://por-identificar.blogspot.com.br/2012_02_01_archive.html>. Acesso em: 30 mar. 2013.

PACHECO, K. C. **A comunidade em exílio**: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. O que foi um autor? Ou da contemporaneidade do princípio da auctoritas: um estudo sobre a carta de guia de casados, de dom Francisco Manuel de Melo. **Linguagens**: Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v.1, p.186-202, 2008.



L'ÉCRITURE DU/DANS LE BLOG: L'ÉMERGENCE DE L'EFFET-AUTEUR¹

Fernanda Correa Silveira GALLI*

RÉSUMÉ: Dans cet article, je chercherai à entamer une réflexion sur la notion d'auteur du/dans le blog en tant que position-sujet auteur/lecteur, ce qui de mon point de vue démystifie l'impression d'unité que l'auteur semble donner et permet l'émergence d'un effet-auteur qui, dans la dis-continuité discursive, produit un nouvel effet de sens. Il convient de souligner que ce statut du "nouveau", dans la perspective théorique française des études discursives, est relatif aux effets de sens autres des direx (de Saramago) émergeant des conditions actuelles de production, celles de ce que l'on appelle les nouvelles technologies de l'information et de la communication. C'est dans la perspective de cette formulation de Pécheux selon laquelle les discours reviennent toujours de façon différente que je chercherai à tracer cette réflexion sur la notion d'auteur, principalement en ce qui concerne le blog *Outros Cadernos de Saramago*.

MOTS-CLÉS: Blog. Ecriture. Auteur. Position-sujet.

Introduction

*“Tudo ainda é tal e qual /
E no entanto nada é igual
[Tout est encore tel quell/
Et pourtant rien n'est pareil]”*

Caetano Veloso (1976).

Dans le cadre de mes recherches actuelles sur les configurations du discours au sein de l'espace numérique de l'Internet, j'ai tout particulièrement cherché à

* Bolsista FAPESP. Pós-doutorado em Educação, de Informação e Comunicação. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras – Departamento de Educação, de Informação e de Comunicação – L@DIS – Laboratório Discursivo. Ribeirão Preto – S.P. – Brasil. 14040-900 – fcsgalli@hotmail.com

¹ Traduction du portugais: David Yann Chaigne. La version en portugais a été publiée dans la revue *Organon*. Voir Galli (2012).

réfléchir sur les notions d'écriture et d'auteur du/dans le blog *Outros Cadernos de Saramago*, disponible sur le site de la Fondation José Saramago². Dans des travaux antérieurs, j'ai voulu penser le blog comme un espace de mémoire et de confluence des voix, en considérant le retour des discours comme une re-production ayant lieu dans et par la différence. L'approche ici proposée consiste à mener une réflexion d'ordre théorique sur la notion d'auteur du/dans le blog, sur la base des contributions foucaaldiennes sur ce thème et des dédoublements du concept dans la lignée théorique de l'analyse du discours proposée par Pêcheux. Il s'agira donc, dans le cadre des débats relatifs aux études discursives, de penser la notion d'auteur du/dans le blog comme une position-sujet auteur/lecteur, ce qui démystifie selon moi l'impression d'unité que l'auteur semble donner et permet l'émergence d'un effet-auteur qui, dans la discontinuité discursive, produit un nouvel effet de sens. Il convient de souligner que ce statut du "nouveau", dans la perspective théorique discursive, est relatif aux effets de sens autres des dire (de Saramago) émergeant des conditions actuelles de production, celles de ce que l'on appelle les nouvelles technologies de l'information et de la communication. C'est dans la perspective de cette formulation de Pêcheux selon laquelle les discours reviennent toujours de façon différente que je cherche à tracer cette réflexion sur les notions d'écriture et d'auteur, principalement en ce qui concerne le blog *Outros Cadernos de Saramago*.

Réflexion sur la notion d'auteur

“Un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur [...] c'est le lecteur.”

Roland Barthes (2004, p.64).

Au début du texte *Qu'est-ce qu'un auteur?*, qui retranscrit une intervention de 1969 auprès de la Société Française de Philosophie, Foucault parle des critiques relatives à certaines questions abordées dans *Les mots et les choses* et cherche à justifier que: a) bien qu'il ait cité des noms d'auteurs, il ne se

² Confira Fondation Jose Saramago (2013).

préoccupait pas de ce qu'ils avaient dit ou voulu dire, mais cherchait “[...] simplement à trouver les règles selon lesquelles ils avaient formé un certain nombre de concepts ou d'ensembles théoriques qu'on peut rencontrer dans leurs textes.” (FOUCAULT, 2002, p.32), en quête de leur récurrence dans le discours ; b) par rapport à la formation de familles monstrueuses et au rapprochement de noms aussi antagonistes, comme ceux de Buffon et Lineu ou encore de Cuvier et Darwin, son intention n'était pas de créer des familles de savants et de penseurs des XVIIème et XVIIIème siècles, mais plutôt de rechercher “[...] les conditions de fonctionnement de pratiques discursives spécifiques.” (FOUCAULT, 2002, p.32).

Foucault (2002, p.33) souligne ensuite que la question qui se pose de fait à ce moment-là est celle de l'auteur, une notion qui “[...] constitue le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures.” Foucault avertit néanmoins qu'il laissera de côté, au moins cet après-midi-là, l'analyse historico-sociologique du personnage de l'auteur et qu'il n'abordera pas de questions sur la façon dont

[...] l'auteur s'est individualisé dans une culture comme la nôtre, quel statut on lui a donné, à partir de quel moment, par exemple, on s'est mis à faire des recherches d'authenticité et d'attribution, dans quel système de valorisation l'auteur a été pris, à quel moment on a commencé à raconter la vie non plus des héros mais des auteurs. (FOUCAULT, 2002, p.34).

Foucault se penche alors sur le “[...] rapport du texte à l'auteur, la manière dont le texte pointe vers cette figure qui lui est extérieure et antérieure, en apparence du moins.” (FOUCAULT, 2002, p.34). À cette fin, il part de la formulation suivante de Beckett: “Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle”, et identifie dans cette indifférence l'un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine: “[...] une sorte de règle immanente, sans cesse reprise, jamais tout à fait appliquée, un principe qui ne marque pas l'écriture comme résultat mais la domine comme pratique.” (FOUCAULT, 2002, p.34). Ces considérations semblent souligner le fait qu'il n'existe pas de textes dépourvus de fonction-auteur et que celle-ci se constitue “[...] comme principe de groupement du discours, comme unité et origine de leurs significations, comme foyer de leur cohérence.” (FOUCAULT, 2003, p.26).

Si l'on replace cette discussion dans la perspective de l'analyse du discours selon Pêcheux, nous constaterons que la fonction-auteur est en fonctionnement

permanent, en ce sens que le texte ne peut être pensé indépendamment de cette fonction-auteur. Orlandi (2001), dans son approche de la notion d'auteur, met en perspective et réélabore l'idée de fonction-auteur proposée par Foucault, en la (re)définissant comme fonction discursive du principe d'auteur. Pour l'analyse du discours, en effet, un “[...] texte peut ne pas avoir d'auteur spécifique, mais on lui en imputera toujours un.” (ORLANDI, 2000, p.77). Il existe ainsi à la base de tout discours l'idée totalisante de sujet, à son tour converti en auteur, c'est-à-dire en un lieu où, selon Orlandi (2001), se construit l'unité du sujet – dans sa non-contradiction, sa cohérence et sa complétude imaginaires – pour lequel se projette par conséquent le texte dans son unité. Il est donc nécessaire de concevoir l'unité dans la dispersion:

Ainsi, même si le propre du discours et du sujet est leur incomplétude et leur dispersion, et encore qu'un texte soit hétérogène, en ce qu'il peut être affecté par de diverses formations discursives et positions du sujet, il est régi par la force de l'imaginaire de l'unité, de sorte que s'établit dans sa constitution une relation de domination d'une formation discursive sur les autres. Voilà encore un effet discursif régi par l'imaginaire, lui donnant ainsi une direction idéologique, un ancrage politique. (ORLANDI, 2001, p.74).

Toujours à propos de la fonction-auteur sous l'optique de la théorie discursive, je fais miens les mots de Gallo (1992, p.58):

L'assomption de l'auteur par le sujet, c'est-à-dire l'élaboration de la fonction-auteur, consiste finalement en l'assomption de la “construction” d'un “sens” et d'un “dénouement” qui organisent tout texte. Ce “dénouement”, l'un parmi tant d'autres possibles, produira pour le texte un effet de sens unique, comme si aucun autre n'était possible. Ce “dénouement” devient en effet “fin” grâce à un effet idéologique produit par l'“institution” dans laquelle s'inscrit le texte: l'effet qui fait paraître “unique” ce qui est “multiple”, “transparent” ce qui est “ambigu”.

Ce dénouement souligné par Gallo nous pousse à réfléchir sur le fonctionnement des billets du/dans le blog *Outros Cadernos de Saramago* en tant que mouvement produisant “[...] simultanément le nouveau [c'est nous qui soulignons] et sa propre mémoire [...]” comme l'affirme Baldini (2007, p.3), étant donné que “[...] faire sens, c'est resignifier ce qui préexiste et donc produire la mémoire qui fonde le sens nouveau [...]”, qui fait irruption de l'“ancien”. Et cela semble s'accomplir de par l'effet-auteur. Je recourrai ici à ce que dit Orlandi (2012, p.55) du concept de politique: “[...] il n'existe pas de sujet ni de signification qui ne soient pas divisés, il n'existe pas de façon d'être

dans le discours qui ne se constitue en une position-sujet et qui ne s'inscrit donc dans une autre formation discursive, qui est à son tour la projection de l'idéologie dans le dire.”

La théorie discursive permet donc non seulement une ouverture à de nouvelles lectures et réflexions, mais permet également de penser (politiquement) “[...] la langue, les langues, les langages, les significations, les sujets, le monde [...]” (ORLANDI, 2011, p.12), auxquels j’ajouterai la notion d’auteur, qui joue avec la transparence illusoire du langage et avec la stabilité des sens et des sujets, en une interpellation idéologique permanente. Penser la constitution du sujet à partir de l’interpellation idéologique revient à considérer que toute position est convoquée à l’existence et aux rapports avec l’autre, de sorte que c’est également dans le rapport de forces entre les discours que se constituent les positions-sujet et qu’émergent les significations, en tant que processus dépendant de la détermination historique. De ce point de vue, il semble que la notion d’auteur puisse être pensée au sein de ce jeu de relation, où le sujet est amené à assumer une position et à produire une lecture et une interprétation, étant donné que:

[...] nous entendons l’écriture comme un processus qui n’est pas de l’ordre de la technique, en ce sens que ce n’est pas en suivant ces règles qui apparaissent dans les manuels de rédaction, ou encore dans ceux qui ont la prétention de contribuer à “améliorer votre rédaction”, que nous nous plaçons de fait dans la position d’auteur. (ABREU, 2011a, p.51).

Penser l’écriture

*“Ce que l’écriture demande et que tout amoureux
ne peut lui accorder sans déchirement,
c’est de sacrifier un peu de son Imaginaire
et d’assurer ainsi à travers sa langue
l’assomption d’un peu de réel.”*

Roland Barthes (2003, p.160).

Penser l’écriture à partir du regard discursif consiste avant tout à considérer le sujet en tant que position qui se constitue symboliquement dans une société de codes (pas seulement) écrits. Le monde contemporain a vu surgir d’autres modes de production et de circulation de l’écriture, ce qui implique diverses relations avec le politique, en particulier au sein du réseau électronique, mais

aussi “[...] un changement dans le processus de fonction-auteur, car en même temps que le sujet/auteur a la liberté d’autoriser ou non la publication, comme dans le cas des blogs, il y a une dispersion de cette fonction-auteur au sein des pages visibles ou occultes du réseau.” (ABREU, 2011a, p.54). Dans cette lignée, un écrit ne garantit ni ne suppose une fonction-auteur: celle-ci émerge comme effet, à partir de représentations écrites dispersées et (dés) organisées par le sujet-auteur-lecteur qui, “[...] affecté par son insertion dans le social et dans l’histoire [...]”, voit son identité configurée par la place qu’il occupe dans la société (ORLANDI, 2001, p.76). Ainsi,

[...] l’on n’est pas auteur (ou lecteur) de la même chose au Moyen-âge et de nos jours. Entre autres choses, du fait que le rapport à l’interprétation est différent dans les différentes époques, ainsi qu’est également différent le mode de constitution du sujet au sein des manières dont il s’individualise (s’identifie) dans le rapport aux différentes institutions, au sein de différentes formations sociales, entremêlées dans l’histoire. Sont ici en œuvre différentes formes de la confrontation du politique avec le symbolique. (ORLANDI, 2001, p.77).

L’écriture, qui implique par conséquent une relation du sujet à l’histoire, est “[...] mue par un réel qui exige sans cesse des significations, de sorte que toute tentative de l’écrire est aux prises avec des incomplétudes et des manques.” (NUNES, 2006, p.45), qui, à mes yeux, prennent toute leur ampleur avec l’inscription du sujet au sein des réseaux électroniques. Cette inscription du sujet dans la lettre, selon les mots d’Orlandi (2006, p.24), “[...] est un geste symbolico-historique qui lui donne corps et unité dans le corps social.” Ainsi, même au sein de l’incalculable dispersion de l’espace virtuel, il semble que l’écriture du/dans le blog *Outros Cadernos de Saramago* présente une certaine unité: un mode d’individualisation du sujet de l’écriture (de Saramago) émerge, mais “[...] de façons différentes dans les diverses conjonctures historiques [...]” (ORLANDI, 2006, p.24), étant donnée l’ouverture de circulation de l’écriture et de production de sens par le sujet.

En ce sens, il faut considérer l’écriture comme un processus qui permet au sujet – aussi bien à l’écrivain de ses propres écrits qu’au lecteur des écrits des autres – de faire l’expérience d’une position-auteur qui est en jeu permanent “[...] avec la défaillance, les ouvertures aux interprétations, configurant ainsi notre marque dans la fonction-auteur.” (ABREU, 2011b, p.10). Sous cette optique, dans ces deux positions – d’écrivain-auteur et de lecteur-auteur –, le sujet s’inscrit entre le semblable et le différent, dans ces hétérogénéités qui

le constituent, dans ces discours et gestes interprétatifs qui lui confèrent une position-auteur particulière. Dans cette position-auteur, le sujet peut se former, se transformer, se créer et se recréer, dans un mouvement qui se re-présente à chaque écrit, à chaque lecture... un moment où les sens germinent, un espace où l'on expérimente, encore qu'inconsciemment, l'instabilité et l'opacité du langage. Pour dialoguer avec mes réflexions, je citerai Saramago, pour qui être écrivain ou dans la position-auteur représente

[...] une manière de comprendre le monde, une façon de regarder un univers qui commençait alors à se manifester avec une série de changements exigeant de moi cohérence de pensée et d'action. Et j'y suis allé, en unissant ces convictions à mon expérience, en apprenant avec les équivoques. (SARAMAGO, 2007).

Considérations finales

“[...] c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...], atteindre ce point où seul le langage agit, “performe” et non “moi” : toute la poésie de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur)”

Roland Barthes (2004, p.59).

Pour conclure ces quelques réflexions sur l'écriture et/ou la notion d'auteur du/dans le blog, il convient de souligner que dans le modèle humaniste (ou structuraliste), les catégories d'auteur, de texte et de lecteur étaient considérées autonomes et séparées: un auteur était quelqu'un qui produisait un texte qui allait être lu par un éventuel lecteur. L'auteur était considéré comme le possesseur de quelque pouvoir créatif, donnant corps à quelque chose que l'on voyait comme “nouveau”. Du point de vue que je me risquerai à appeler de poststructuraliste et de la perspective des études discursives de la ligne de Pêcheux, où s'insère cette étude, les rapports auteur-texte-lecteur ont lieu dans le cadre de la relation entre langage et position-sujet, et permettent l'émergence de l'effet-auteur, et cela pas seulement dans le cas du blog *Outros Cadernos de Saramago*. Sous cette optique, c'est

[...] en raison de l'incomplétude du langage – tout texte a à voir avec d'autres textes, existants, possibles ou imaginaires, car il possède surtout une relation nécessaire avec l'extériorité, établissant ainsi ses relations de sens – et de la

dispersion du sujet – qui apparaît dans sa discontinuité dans le texte – [que] l’auteur [et également le lecteur] n’apporte[nt] jamais de réel dénouement au texte [...] (ORLANDI, 2004, p.76-77).

C’est sur la base de ces propositions sur la mobilité dans l’histoire de la constitution du sujet et du sens que j’ai cherché à penser l’écriture et/ou la notion d’auteur du/dans le blog. Je reprendrai une fois encore quelques observations d’Orlandi, extraites du texte *Ler Michel Pêcheux hoje* [Lire Michel Pêcheux aujourd’hui] et qui ont orienté mes réflexions sur la notion d’auteur dans le blog *Outros Cadernos de Saramago*:

[...] comment donner du sens à la lecture contemporaine de ces textes? [...] Comment font-ils sens dans leur histoire présente? Comment produisent-ils une histoire de réflexion? Comment les lisons-nous de nos jours? Comment donnons-nous sens à ce qui nous est donné, si nous savons que les significations n’ont pas d’origine assignable, ni ne sont déjà présentes? (ORLANDI, 2011, p.16).

Dans la lignée de ces interrogations proposées par l’auteure sur la question de la lecture et de l’interprétation des textes de Pêcheux, j’ai voulu réfléchir sur certains contenus du blog *Outros Cadernos de Saramago*, qui met en lumière dans ses billets (posts) des extraits de Saramago déjà publiés dans d’autres espaces de circulation (tels que journaux, revues, livres, entrevues, conférences, etc..) et qui semblent désigner que “tout est encore tel quel, et pourtant rien n’est pareil”.

Writing of the/ in the blog: the emergence of the author-effect

ABSTRACT: *The aim of this article is to reflect on the authorship of the/in the blog considering the position author/reader subject, which, in my point of view, demystifies the impression of unit that the author seems to convey, allowing the emergence of an author-effect that in the discursive discontinuity produces a new effect of meaning. This status of “new” from the French theoretical perspective of the discursive studies refers to the other effects of meaning of the sayings (saramaguianos) which emerge in the current conditions of production – the so called new technologies of information and communication. Based on this Pecheutian formulation, which asserts that the discourses always return in a different way, I try to draw this reflection on authorship especially focusing on the blog Outros Cadernos de Saramago.*

KEYWORDS: *Blog. Writing. Authorship. Subject-position.*

RÉFÉRENCES

ABREU, A. S. C. Sujeitos, entre travas e deslizos. In: ROMÃO, L. M. S.; GALLI, F. C. S. **Rede eletrônica**: sentidos e(m) movimento. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011a. p.47-58.

_____. Gestos de escrita em ambientes virtuais – uma análise. In: DIAS, C. **E-urbano**: Sentidos do espaço urbano/digital, 2011b. Disponível: <<http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/>>. Accès: 16 oct. 2012.

BALDINI, L. J. S. A autoria é algo que se ensina? In: CONGRESSO DE LEITURA, 16., 2007, Campinas. **Anais...** Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007. Disponível: <http://alb.com.br/arquivo-orto/edicoes_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss06_05.pdf>. Accès: 10 out. 2012.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2004. p.57-64.

_____. Inexprimível amor. In: _____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: M. Fontes, 2003. p.157-161.

FONDATION JOSE SARAMAGO. Disponível: <www.josesaramago.org>. Accès: 16 out. 2012.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9.ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. O que é um autor? In: _____. **O que é um autor?** Tradução de Antonio F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 4.ed. Lisboa: Veja Passagens, 2002. p.29-88.

GALLI, F. C. S. Escrita do/no blog: a emergência do efeito-autor. **Organon**, Porto Alegre, v.27, n.53, p.27-36, 2012. Disponível: <<http://seer.ufrgs.br/organon/issue/view/1934/showToc>>. Accès: 02 dec. 2012.

GALLO, S. L. **Discurso da escrita e ensino**. 2.ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

NUNES, J. H. Escrita e subjetivação na cidade. In: MARIANI, B. (Org.). **A escrita e os escritos**: reflexões em análise do discurso e em psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006. p.45-58.

ORLANDI, E. P. **Discurso em análise**: sujeito, sentido e ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

_____. Ler Michel Pêcheux hoje. In: PÊCHEUX, M. **Análise de discurso**: Michel Pêcheux. Textos selecionados por Eni Puccinelli Orlandi. Campinas: Pontes, 2011. p.11-20.

Fernanda Correa Silveira Galli

_____. Subjetividade, inscrição, ritmo e escrita em voz. In: MARIANI, B. (Org.). **A escrita e os escritos**: reflexões em análise do discurso e em psicanálise. São Carlos: Claraluz, 2006. p.13-30.

_____. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4.ed. Campinas: Pontes, 2004.

_____. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 3.ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. **Discurso e leitura**. 5.ed. São Paulo: Cortez; Campinas: Ed. da UNICAMP, 2000.

OUTROS CADERNOS DE SARAMAGO. Disponível: <<http://caderno.josesaramago.org/>>. Accès: 12 nov. 2012.

SARAMAGO, J. Ser escritor é uma maneira de entender o mundo. **El País**, 16 nov. 2007. Disponível: <<http://www.contee.org.br/noticias/msoc/nmsoc62.asp>>. Accès: 16 out. 2012.

VELOSO, C. Os mais doces bárbaros. In: _____. **Doces bárbaros**: ao vivo. São Paulo: Philips, 1976. Faixa 1 (6 min 42 s).



YVES BONNEFOY OU QUANDO A ESCRITURA NÃO É MAIS ESCRITURA, MAS COISAS E CORES

Leila de Aguiar COSTA*

RESUMO: Em “*Une autre époque de l’écriture*” (1993), duas personagens – um *ele* que um *eu* hesita, mesmo que tenha vontade, de chamar mestre – dialogam à medida que deambulam por um caminho em um bosque. Seu assunto de conversação: a escritura, ou mesmo a linguagem. Antes de chegar a uma cabana à beira de um riacho, aquele *ele* cuja voz se faz bastante ouvir explica a seu interlocutor que letras e palavras tinham adquirido uma outra evidência, capaz de nos afastar “pouco a pouco da própria ideia de palavra”. E a ele de afirmar: “Digamos que inventávamos a pintura”. Toda a estratégia da prática literária de Yves Bonnefoy está aí inscrita: tanto em sua obra poética quanto em sua obra de crítica de arte, trata-se de se interrogar sobre os meios pelos quais o artista inventa a “ordem do mundo”, e o próprio mundo. Isto quer dizer que é a relação com o mundo – e com sua presença – que ganha a cena da poesia e da prosa poética – o que seria aliás *La longue chaîne de l’ancre* senão um dos mais belos exemplos contemporâneos de prosa poética? Findo, pois, o mundo colonizado pelas palavras. É inegável que, apesar dos perigos que carrega a linguagem (e que assombram a todos os seus fiéis devotos), a obra de Yves Bonnefoy busca dela se libertar pela prática do que se poderia chamar uma *désécriture*. *Désécriture* que se dedica ao visível. *Désécriture* que se dá como tarefa pôr em evidência “todas as dimensões do objeto, do mundo”, com seus odores, seus ruídos, suas mais ínfimas personagens. Será então objetivo deste artigo propor algumas notas sobre o procedimento a um tempo poético e crítico que se põe em movimento em *La vie errante suivi de Remarques sur le dessin* (1993) e em *La longue chaîne de l’ancre* (2008), tentando ali relevar toda uma rede de imagens plenas de cor poética.

PALAVRAS-CHAVE: Escritura. *Désécriture*. Linguagem poética. Presença. Mundo.

O início deste artigo pode surpreender... Ele experimenta-se no gênero do glosa, glosa narrativa é verdade... mas glosa mesmo assim. Cujo objetivo é

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras/área de Estudos literários. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br

aquele de descrever o efeito da imagem-Bonnefoy sobre a jovem pesquisadora que eu era... e de seu impacto em minha carreira universitária futura.

Naquele tempo, eu morava no *Bureau de Voyage et de Jeunesse*, rua dos Bernardins, onde dividia um quarto com moças que iam e vinham, todas viajantes. Saía logo cedo pela manhã e, uma vez por semana, dirigia-me à estação Montparnasse para pegar o trem para Tours, onde, jovem estudante, seguia os cursos do *Centre d'Études Supérieures de la Renaissance* a fim de obter meu *Diplôme d'Études Approfondies*. Outro dia na semana, não me lembro qual, saía não tão cedo e me dirigia ao no.11 da praça Marcelin Berthelot, ao Collège de France. Era para mim um prazer descobrir Yves Bonnefoy, que eu não conhecia, neófita brasileira que era. Sentava-me para vê-lo, para ouvir sua doce voz que nos falava sobre Giacometti e sua poética – Yves Bonnefoy, como se sabe, presenteava-nos com um curso de Poética, cujas reflexões foram mais tarde reunidas em *Lieux et destins de l'image*. Estávamos em 1990. Enfim, a vida cotidiana de uma doutoranda estrangeira, algo como um saber surpreendido, mas que logo à entrada bem acolhia e tranquilizava. Mas mais do que a surpresa, o que de mim se apoderava todas as semanas era aquela alegria que nasce daquilo que nos deixa admirados.

Assim, entre a admiração e a reflexão, ali estava eu conquistada pela poética de Yves Bonnefoy, por suas frases picturais e suas imagens verbais sobre a obra de Giacometti, assim como pelas imagens do escultor. E bastava-me pensar que a partir daquele momento eu entrava em um mundo novo, que ganhava para mim um novo epíteto: mundo bonnefidiano.

Quiçá se tenha reconhecido as primeiras páginas de “*L'Amérique*”, este conto/esta novela – com Bonnefoy é sempre necessário fugir das taxinomias – que é como que o exemplo paradigmático de uma narrativa poética publicada em *La longue chaîne de l'ancre* pela Mercure de France em 2008. “*L'Amérique*” e seus balões que, anos mais tarde, deixaram-me ainda uma vez entre admiração e reflexão... e despertaram em mim o poder desta particular palavra poética que se desenha em seus escritos. E é do lado da reflexão que sou doravante obrigada a me voltar, para apresentar aqui algumas *pensées détachées* e ainda titubeantes sobre esta escritura bonnefidiana que, faço aqui a hipótese, não é mais escritura mas, antes, coisas e cores.

Vejamos então. Em “*Une autre époque de l'écriture*” (BONNEFOY, 1993b), duas figuras – um *ele* que um *eu* hesita, embora assim o deseje, chamar de mestre – dialogam enquanto passeiam por um caminho em um bosque.

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

Seu assunto de conversa: a escritura – ou, mesmo, a linguagem. Antes de chegar a uma cabana à beira de um riacho, aquele *ele* cuja voz se faz bastante ouvir explica a seu interlocutor que letras e palavras haviam adquirido outra evidência – e a etimologia greco-latina muito nos diz sobre esse vocábulo, *evidentia, videre, videns, energiea* –, capaz de nos desapegar “*peu à peu de l'idée même de parole*” (BONNEFOY, 1993b, p.131). E a ele de afirmar: “*Disons qu'on inventait la peinture*” (BONNEFOY, 1993b, p.141). Toda a estratégia da prática literária de Yves Bonnefoy aí reside: trata-se de se interrogar, em sua obra poética e em sua obra de crítico de arte, sobre os meios a partir dos quais o artista inventa “*l'ordre du monde*” e o próprio mundo. Isto equivale a dizer que é a relação com o mundo – e com sua presença – que ganha a cena da poesia e da prosa poética. Fim, pois, do mundo colonizado pelas palavras. É inegável que apesar dos perigos que comporta a linguagem (e que assombam a todos seus fiéis devotos), a obra de Yves Bonnefoy procura deles se afastar pela prática do que se convencionou chamar uma *désécriture*. *Désécriture* que se dirige ao visível. *Désécriture* que se dá como tarefa sublinhar – e, claro, colocar em evidência – “*toutes les dimensions de l'objet, du monde*”, com seus odores, seus ruídos, suas ínfimas personagens. *Désécriture* organizada por toda uma rede de imagens plenas de cores poéticas movimentada seja pelo Bonnefoy inventor de imagens com forte caráter pictural, seja pelo Bonnefoy pensador da imagem.

O que um e outro propõem é a *presença*, pedra-de-toque da arquitetura poética de Yves Bonnefoy: esta *presença* não é senão

[...] *le rapport de la conscience avec un être qui n'est plus permanence mais présence sensible, vécu dans l'intensité d'un lieu particulier, d'un moment bien précis, dans l'évidence pure de l'ici périssable. La présence est donc objet de relation.* (MARTINEZ, 1996, p.134).

E, por isso mesmo, ela deve se libertar, na língua, de toda tirania do pensamento idealista e conceitual que afasta as coisas, corrompendo-as ao mesmo tempo, de sua própria pertença ao mundo. A poética de Bonnefoy é aquela de uma linguagem por vir, à qual se acomoda a nova poesia. Trata-se de poesia que em seus esforços imagéticos busca resolver a relação sempre conflituosa entre palavras e coisas. Poesia que deve ser dita de paisagem em suas tentativas de encontrar

[...] *ce qu'accomplit le pinceau du peintre de paysage quand il prend d'un seul trait pourpre non seulement quelque coquelicots d'une prairie mais bien d'autres plantes encore et même tout un méandre du chemin qui s'y est frayé son passage.* (BONNEFOY, 1993a, p.45).

Impõe-se, pois, a interrogação, enunciada pelo próprio Bonnefoy (1993a, p.43): como dizer as coisas, “[...] *comment dire ces grands blocs rouges [...], quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc?*”

Ao menos afastando da prática poética qualquer interferência dos conceitos e toda tentação do *ornatus*. Pois que a paisagem bonnefidiana aproxima-se do pincel do pintor de paisagem pelo fato de este pintar o imediato e a fisionomia bruta e pura das coisas. O *ornatus* deve, então, ser rejeitado porque desvia as palavras de sua própria carne... O *ornatus* não faz senão pôr as palavras em perdição. Sobretudo porque a escritura da poesia deve ser pensada como uma pertença ao que há de mais palpável: a terra. “*L’écriture de poésie? La terre de sous nos pas mais trempée comme après l’orage, creusée par de grandes roues qui ont passé, se sont éloignées. Terre tout ornières dont de brèves lueurs remontent.*” (BONNEFOY, 2008, p.139).

A presença confunde-se assim com aquele imediato de que nos fala Bonnefoy em *Le nuage rouge. Dessin, couleur et lumière*¹. As belas páginas de crítica intituladas “*Peinture, poésie: vertige, paix*” propõem uma reflexão que coloca sob suspeita a própria linguagem do poético: a palavra claudica, perde-se no universo dos signos; e, por isso mesmo, para (re)descobrir coisas e cores, ela deve se desvencilhar de todos os procedimentos de ouropéis que inflacionam os sentidos.

Écrire, ne serait-ce qu’un mot: et déjà une langue est là, et s’affaire, et avec elle toutes les ambiguïtés, tous les faux-semblants – tout le passé – du langage. Jamais d’immédiat pour l’écrivain, même s’il est passionnément attentif à ce qui n’a pas de nom, la qualité de la vérité autre que propose une branche en fleur, ou une pierre qui roule, de rebords en rebords, dans un ravin. Mais vouloir en récréer dans les mots la densité infinie, ou le vide pur, ce n’est qu’un vœu d’emblée insensé, que la poésie, qui en vit, doit abandonner page après page. (BONNEFOY, 1977, p.117).

O que é o imediato? esse imediato objeto de desejo dos poetas... que os aproximou da pintura e do desenho e de sua técnica? Segundo Bonnefoy, esse único traço que lavou, e arriscaria dizer apagou, “*un contour de toute la buée des notions*” (BONNEFOY, 1977, p.117). É a carne das palavras, com suas cores,

¹ Ou nas páginas de “Poésie et vérité”: “*Du point de vue de ce désir-là, qui est de participer de l’être du monde, la chose que l’on rencontre au-delà de tous les concepts, c’est cela même qui vaut, et c’est cela seul, puisque là seulement il y a la compacité ontologique, dirai-je, l’évidence, la profondeur substantielle qui apaise le besoin d’être, ou nous incite à nous ressaisir quand l’abstraction dans les mots a troublé l’approche de l’immédiat.*” (BONNEFOY, 1990, p.260).

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

que se deve doravante buscar. A passagem de “*Peinture, poésie: vertige, paix*” é bastante conhecida; entretanto, mesmo que extensa, merece ser lembrada e citada:

Alors? Faut-il penser que si le poète envie quelque chose du peintre, c'est parce qu'en Occident les origines artisanales, les tâches d'autrefois dans les cloîtres frais, les églises silencieuses, le travail plus tard au grand air sur les chemins, sous les arbres, et toujours ce corps en éveil entre les pots de couleurs sur le pavement et le panneau ou la toile – accidents de l'histoire, ces façons d'être, rien qui séparerait le peintre chinois du poète – ont fait de la peinture quelque chose de plus 'physique' et donc de moins orgueilleux, de moins fou, que le dos courbé, la main crispée de qui trace des mots sur une page; et aident, l'homme lassé, comme une main maternelle?

Ah, ce n'est pas si peu! Et le monde pourrait bien finir, absurdement, de ne plus comprendre le prix, pour la seule recherche vrai, de l'odeur proche de l'herbe humide, d'une fourmi qui court sur la page, d'un cri de chouette à la porte emplissant soudain de lumière un signe encore scellé. (BONNEFOY, 1977, p.125).

Em outros termos, é a *mimesis* renovada que se propõe pensar Bonnefoy, aquela que deseja escapar da tirania de ideia de “reprodução”, de “representação” que, no final das contas, mantém o sensível para além das palavras. O interesse de Bonnefoy, e de sua produção poética, é absolutamente outro: face à exterioridade do mundo, impõe-se verificar “*l'idée que les mots se font des choses*” (BONNEFOY, 1990, p.259). E combater, por isso mesmo, a abstração e seu chefe, o conceito:

Qu'est-ce le concept, ou même la notion la plus vague que nous ayons d'une chose ? Ce sont essentiellement des représentations, c'est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l'objet aux dépens d'autres qui ne sont [...] négligeables que dans cette sorte de perspective. Ce sont ces prélèvements, ces choix qui permettent les définitions, les énoncés de propriétés ou de lois, mais il en découle aussi bien que l'on ne peut obtenir de cette façon qu'une image de ce qui est, fidèle ou non: et c'est aux dépens d'une intimité avec la chose, et le monde, qu'on sent pourtant, au moins, en des instants accessible. (BONNEFOY, 1990, p.259).

A abstração e o conceito que não são senão “*ennui, angoisse, désespoir*” (BONNEFOY, 1992, p.21). Mas o mundo está aí, que se dá a ver com suas coisas e suas cores. E que pode se interpor à apostasia indefinida e perpétua com a qual o homem parece se comprazer.

Mais parfois le monde se dresse, quelque sortilège est rompu, voici que comme par grâce tout le vif et le pur de l'être dans un instant est donné. De telles joies sont une percée que l'esprit a faite, vers le difficile réel (BONNEFOY, 1990, p.21).

As páginas de “*Les Tombeaux de Ravenne*” oferecem a este sujeito o esboço do projeto poético de Bonnefoy, aquele que se reencontrará, por exemplo, na prosa que aqui se considerará poética intitulada “*L’Amérique*”. Este ensaio sobre os túmulos de Ravena é essencial justamente pelo fato de apresentar aquela oposição entre conceito e presença, entre conceito e imediato de que se falou mais acima. Como se sabe, “*Les Tombeaux de Ravenne*” é publicado em *L’improbable et autres essais*². A epígrafe do volume, composta de três belas dedicatórias, é bastante significativa e deve ser citada em sua integralidade:

Je dédie ce livre à l’improbable, c’est-à-dire à ce qui est.

A un esprit de veille. Aux théologies négatives. A une poésie désirée, de pluies, d’attente et de vent.

A un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre, qui désigne l’obscur, qui tienne les clartés pour nuées toujours déchirables. Qui ait souci d’une haute et impraticable clarté. (BONNEFOY, 1992, p.9).

Observe-se com atenção o *motus* poético que anima toda a obra bonnefidiana e que se impõe aos ouvidos: a *res* a serviço da imagem literária que nos toca o rosto pelo fato de se impor pela luminosidade. Dedicar o improvável às teologias negativas – e de modo quase que ateológico³ – significaria, com efeito, partir em defesa de uma linguagem dinâmica, móbil que procede por aproximações sucessivas até chegar à verdade e à palavra exata: a teologia negativa, vale lembrar, coloca em movimento certa prática textual⁴ que pertenceria à metafísica da presença; a teologia negativa parece assim sustentada pela promessa de uma presença dada à visão; o que estaria então em jogo seria a imediatez de uma presença. E à teologia negativa de dialogar, justamente,

² Publicado pela Mercure de France, em 1980, e pela Gallimard, em 1992 – edição de que me sirvo.

³ O grande especialista da obra de Yves Bonnefoy, Patrick Née, prefere justamente o termo “ateologia negativa”: “*elle a l’avantage d’éviter l’ambiguïté de celle de ‘théologie négative’ (pourtant souvent invoqué par le poète), qui donne à entendre qu’une nuit du divin, comme chez Jean de la Croix, donne sur son illumination; et elle insiste sur le négatif par où l’Être (qui n’est pas dieu, ni Dieu) peut être décidé dans l’existence et non pas dans l’essence*” (NÉE, 2005, p.22-23).

⁴ Segundo Jacques Derrida (1993, p.30), a teologia negativa é uma “*pérégrination de l’écriture*”. Importa igualmente assinalar que a teologia negativa propõe certa crítica dos conceitos: “*En fait, la théologie négative ébranle elle-même la distinction (disjonction) entre concept et métaphore. En réaction à l’importance qu’accorde la réflexion chrétienne au langage conceptuel et face à l’influence importante de la philosophie grecque en théologie, la théologie négative institue une véritable critique des concepts. Cette critique est implicite, menée comme par derrière. Parfois on utilise un langage hyperbolique et on a recours à des locutions superlatives, pour signifier l’exténuation des ressources langagières par rapport au référent qu’elles visent. Parfois, on oppose systématiquement les concepts, suggérant que la foi supprime l’auto-suffisance notionnelle. Parfois encore on abandonne tout simplement l’appareil conceptuel au profit d’autres moyens d’expression (comme la métaphore)*.” (NAULT, 1995, p.17).

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

com aquele “grande realismo” que, também ele, se dirige para a presença e para o imediato. O improvável bonnefidiano seria aquela presença absoluta que preencheria o desejo com um perfume de (a)teologia negativa...⁵ O “*ami de là-bas*”, uma das vozes de “*Une autre époque de l’écriture*”, fala-nos desta poética desejada:

Ne pourrait-on, revenant au simple, désapprendre dans des emplois aussi silencieux que possible ce qui dans la jarre de chaque jour était, inutilement désormais, la lettre a? Ce qui, dans la bûche qui va brûler, faisait de ce moment de flammèches et de fumée le mot qui, parlant inutilement d’autre chose, nous avait presque privé du feu? On voulut laver ces objets devenus signes de leur signification arbitraire, comme le chercheur d’or lave au ruisseau la paillette qu’il a découvert dans le sable. Retrouver l’étincellement qu’il y a dans l’arbre quand il ne signifie que soi-même; la lumière qu’il y a aussi dans le bras qui alors se lève, dans la main qui cueille le fruit. (BONNEFOY, 1993b, p.142).

Isto de que fala o amigo de alhures é, de certo modo, o solo de todo poético. Deste solo que se opõe ao conceito e a ele resiste. Deste solo que o poeta reconhece, ao mesmo tempo em que dele se afasta, na pedra dos túmulos de Ravena: “*Hic est locus patrie, dit une épitaphe romaine. Qu’est-ce qu’une patrie sans le sol qui la délimite, et faut-il que se sol ne compte pas?*” (BONNEFOY, 1992, p.13).

Toda a primeira parte de “*Les tombeaux de Ravenne*” coloca em questão e em deriva o conceito, “*cet instrument presque unique de notre philosophie*”; este conceito que carrega em si uma mentira, “[...] *qui donne à la pensée pour quitter la maison des choses le vaste pouvoir des mots.*” (BONNEFOY, 1992, p.14). Este conceito que não se liga senão à essência e que despreza de certo modo a existência e suas coisas e suas figuras:

Y-a-t-il un concept d’un pas venant dans la nuit, d’un cri, de l’éboulement d’une pierre dans les broussailles? De l’impression que fait une maison vide? Mais non, rien n’a été gardé du réel que ce qui convient à notre repos (BONNEFOY, 1992, p.15).

Ravena e seus monumentos são então convocados não “*par souci d’allégorie*” (BONNEFOY, 1992, p.21). Ravena e seus monumentos, que estão ali, no solo, são apenas a *res* da presença, a *res* do lugar, do *locus* e, necessariamente, da viagem: *res* contra a “*vérité do concept*” (BONNEFOY, 1992, p.21), contra a taciturnidade do conceito e sua impossibilidade de desejo – o indesejável

⁵ Consultar-se-á com proveito a obra de Jean-Pierre Jossua (1990) *Pour une histoire religieuse de l’expérience littéraire: poésie moderne*. Ali se poderá ler o capítulo IV não por acaso intitulado “*La présence, l’espoir, l’espace. Sur la ‘théologie négative’ d’Yves Bonnefoy.*”

conceito. E *desiderata* no final das contas; eis o procedimento de nomeação do poeta para mostrar, pois que se trata francamente da *evidentia*, o mundo:

Je ne sais, je ne veux pas dresser la dialectique du monde, placer le sensible dans l'être avec cet art minutieux de la patiente métaphysique: je ne prétends que nommer. Voici le monde sensible. Il faut que la parole, ce sixième et ce plus haut sens, se porte à sa rencontre et en déchiffre les signes (BONNEFOY, 1992, p.22).

A apresentação dêictica – energética de certa maneira – “*Voici le monde sensible*” que fecha a terceira parte e abre a quarta parte de “*Les tombeaux de Ravenne*” é a um tempo gesto de monstação e movimento do olhar que se estende para além do conceito e fora-do-conceito – sempre mudo, incapaz de responder à interrogação “*pourquoi la vue d'une pierre apaise-t-elle le coeur?*” (BONNEFOY, 1992, p.23). Um olhar que é mais potente que “*nos maniérismes et nos ors*” (BONNEFOY, 1992, p.24), pois graças a ele emerge, à maneira de um *punctum*, a “*ville majestueuse, ville simple*” (BONNEFOY, 1992, p.24) de Ravena. *Punctum*, justamente, e não mais o *studium* concebido pelo conceito. Esta cidade é quase uma ferida, tamanho é o desejo de vê-la, desejo urgente. Eis esta cidade, que é pedra, linhas, formas...:

Elle naît d'un seul regard. De hautes murailles, dont la matière est évidente (ainsi dirais-je d'une vérité supérieure, reçue soudain, révélée) se répondent comme les lignes d'une perspective voulue. A mi-hauteur parfois, en saillie sur la pierre usée comme dans les églises d'Arménie, d'étranges reliefs en forme de rectangle semblent clouer ces parois dans une substance cachée. Derrière elles pourtant, dans la profondeur des demeures, est ménagé l'espace de la vie. Ville déserte: au comble du réel, une solitude (BONNEFOY, 1992, p.24).

“*Au comble du réel*”: eis pois o sensível. E a Bonnefoy de se interrogar: “*Qu'est-ce que le sensible, en vérité? Je l'ai dit une ville [...]*” (BONNEFOY, 1992, p.26). Cidade-objeto sensível, somos obrigados a constatar. Tanto mais porque para a poética bonnefidiana os motivos – e não os conceitos – “sensível” e “presença” apresentar-se-iam como sinônimos. E a voz que nomeia e descreve mergulha uma vez mais a escritura nos domínios do visível, graças a uma organização dêictica que cola no discurso a marca da *enargeia*:

L'objet sensible est présence. Il se distingue du conceptuel avant tout par un acte, c'est la présence.

Et par un glissement. Il est ici, c'est la présence, son lieu, parce qu'il n'est pas le lieu propre, son temps, éléments d'une force étrange, d'un don qu'il fait, sa présence. Ô présence affirmée

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

dans son éclatement déjà de toutes parts ! Dans la mesure où il est présent, l'objet ne cesse de disparaître. Dans la mesure où il disparaît, il impose, il crie sa présence. S'il demeure présent, c'est comme un règne qui s'instaure, une alliance au-delà des causes, un accord au-delà du verbe entre lui et nous [...] (BONNEFOY, 1992, p.26).

Não terá passado despercebido que este objeto sensível como que destitui o *logos* de toda sua importância. O objeto sensível está aí e não necessita da mediação da linguagem para se fazer presente. Ele *está aí*. Simplesmente. Ele ocupa o espaço em razão de sua presença, aconceitual, por vezes mesmo desarrazoada. Trata-se “*d'une notion quasi déserte de sens, notion à jamais impure selon l'esprit du concept*” (BONNEFOY, 1992, p.26). Destituição então paradigmática de todo sistema significante. A voz do amigo de alhures faz-se ouvir em eco, ao mesmo tempo em que interpela aquele que crê em um arbitrário da linguagem que não faz senão esvaziar as coisas delas mesmas:

Et comme nous mettions de l'eau dans la jarre, et parfois de l'huile ou même du vin, jusqu'à telle hauteur ou telle autre, alors que variaient aussi, d'une jarre à l'autre, le galbe de la paroi, la couleur des terres [...], eh bien, c'était là beaucoup de réalité, comme vous diriez [...] Nos signes étaient des choses, ils en étaient donc infinis. Et l'infini demeurant toujours égal à soi-même, au moins au premier regard, l'écart qui vous inquiète entre le signe et la chose était comblé, n'est-ce pas? (BONNEFOY, 1993b, p.132).

Em outras palavras, a escritura não é mais escritura, ela retornou às origens, às suas origens, à fonte mesma da *mimesis*: tornou-se coisas. Não por acaso alguns críticos propõem reconhecer na obra de Yves Bonnefoy “*une perspective phénoménologique, dans la mesure où s'exprime en elle le besoin d'un retour aux choses et par là même la recherche d'une révélation de l'être*” (ROCHEFORT, 2011, p.16). Este retorno às coisas que, no final das contas, permite ao ser assumir toda sua essência humana, dialoga diretamente com o motivo do *lugar* na obra bonnefidiana. Deste lugar que é um *aqui*, que estende suas raízes no mundo sensível, em *nosso* mundo. Perspectiva justamente fenomenológica porque o ser deve fazer corpo com este mundo – é precisamente esta simbiose que lhe assegura a salvação. Bonnefoy fala-nos das coisas como de um lugar da encarnação do ser.

É precisamente deste desejo de ser no mundo de que nos fala a voz narrativa de “*L'Amérique*”, este exemplo paradigmático da *désécriture* bonnefidiana. Trata-se doravante, e será aqui permitido um neologismo, de *desinventar* os objetos ou, para retomar a voz do amigo de alhures, de lavá-los: “*On a voulu laver ces objets devenus signes de leur signification arbitraire, comme*

le chercheur d'or lave au ruisseau la paillette qu'il a découverte dans le sable." (BONNEFOY, 1993b, p.142)⁶.

Desinvenção igualmente da luz. “*L’Amérique*” pode ser lida como uma narrativa sobre o domínio da luz. Desta cor que transfigura o sistema de representação; desta cor que escapa ao conceito e às formas inteligíveis para se locar em pleno visível, em pleno imediato. Cor que é um “*trop-plein de présence*” (THIBAUT, 1998, p.45). A voz em primeira pessoa que assume a narrativa é, sobretudo, um olhar que mergulha em uma paisagem que, pouco a pouco, deixa atrás de si “*les feux de la nuit*” (BONNEFOY, 2008, p.37) para se deixar vestir pela “*belle lumière dorée des aubes*” (BONNEFOY, 2008, p.37). O quadro que este “eu” e seu olhar colocam diante desta “*vie qui semblait encore d’un autre monde*” (BONNEFOY, 2008, p.37) é aquele que tentará dar conta da “*vie quotidienne*”, mas não qualquer uma: trata-se de pintar “*la vie quotidienne de la lumière*” (BONNEFOY, 2008, p.37). O percurso do “eu” que deixa sua casa sua “*petite maison*” do alto de uma colina de areia é gesto de abertura em direção ao mundo imanente – objeto de desejo – sempre efêmero, sempre móvel, sempre diferido. Este “eu” faz a experiência de um Lugar, nele se implicará e ali encontrará sua salvação, pois há ali “[...] *quelque chose comme une intimité surprise mais qui d’emblée voulait bien, et rassurait.*” (BONNEFOY, 2008, p.37). “*L’Amérique*” abre-se, aliás, com um movimento de descenso (físico) do ser/do sujeito e com um movimento de ascensão das coisas – é como se a *res* assumisse em toda exuberância a parte que lhe cabe no mundo sensível. Estas coisas são coisas moventes, quase volúveis, e, sobretudo, muito coloridas. São

[...] *de grands ballons de couleurs nombreuses, souvent brillantes, et de formes encore plus étonnantes. Certaines de celles-ci très pures, les cinq corps simples⁷, une parfaite beauté de plans et d’arêtes au service d’une matière, étoffe sans doute, translucide; et d’autres*

⁶ Trata-se, de certo modo, de se afastar do poder das palavras que derivam em proveito do conceito: “*Qu’est-ce que le concept, ou même la notion la plus vague que nous ayons d’une chose ? Ce sont essentiellement des représentations, c’est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l’objet aux dépens d’autres qui ne sont, peut-être bien, négligeables que dans cette sorte de perspective. Ce sont ces prélèvements, ces choix qui permettent les définitions, les énoncés de propriétés ou de lois, mais il en découle aussi bien que l’on ne peut obtenir de cette façon qu’une image de ce qui est, fidèle ou non : et c’est aux dépens d’une intimité avec la chose, et le monde, qu’on sent pourtant, au moins en des instants, accessible.*” (BONNEFOY, 1990, p. 259).

⁷ Ter-se-á percebido a referência aos corpos sólidos platônicos, cinco sólidos perfeitos, cinco poliedros regulares convexos – hexaedro, tetraedro, octaedro, icosaedro, dodecaedro – aos quais os gregos atribuíam uma cor – vermelho, laranja, amarelo ouro, azul, verde respectivamente – e os faziam pertencer a um elemento natural – terra, fogo, ar, água; quanto ao dodecaedro, ele é figura que se aproxima do círculo e, por isso mesmo, é o símbolo do universo.

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

complexes, enchevêtrées, même parfois vaguement bouffonnes avec alors des prolongements sans raison visible, bras et jambes nantis de bracelets ou de souliers de lumières. (BONNEFOY, 2008, p.38).

Grandes balões que invadem o céu – que não é mais aquele do inteligível – doravante vestido pela “*matière*”. E balões, é preciso lembrá-lo, cujos fios são seguros por crianças, por grupos numerosos de crianças. O tempo da infância ganha então a cena. E com ele a apreensão não conceitual do real. Meninos e meninas que não fazem senão rir, “[...] *qui bienheureusement ne pensaient qu'à se bousculer et à rire [...]*” (BONNEFOY, 2008, p.42) sequer uma palavra trocada, a palavra ausentou-se desse longo cortejo; não há mais espaço para a linguagem convencional. O que aqui se articula é um jogo sem linguagem articulada. A linguagem é aquela das crianças e de seus balões, com suas formas, suas cores que se movem não em direção a uma lógica da compreensão – lógica racional – mas em direção ao acaso, isto é, em direção do que não tem propriamente significação. Contra o arbitrário do signo. Contra o arbitrário que a língua das/de crianças transmutada em língua de balões dedica ao aleatório:

Et si quelques-uns de ces frères aérostats suivaient simplement, à la verticale, le petit être, là-bas, qui en avait le contrôle, d'autres titubaient, trébuchaient en riant, dragons rouges et débonnaires, et d'autres enfin semblaient errer d'un point à l'autre du cortège sinon même des deux côtés de la route. Brillaient les files de soie, s'apacifiaient ici ou là le rouge grenat, le bleu violacé ou le jaune d'une de ces toiles gonflées comme des voiles, s'entrechoquaient quelques-unes d'elles. (BONNEFOY, 2008, p.39).

Há ainda a dizer, e para concluir, que esta narrativa poética é aquela de uma lembrança – e mesmo de um sonho, de um “*fantasme*”, das “*illuminations*”: o que se apresentara a seus olhos sobre uma estrada de Califórnia é anotado pelo narrador em uma folha de papel a fim de “[...] *tout à l'heure – et demain, et dans les années à venir – de donner forme plus explicite et complète à l'explication de l'Amérique.*” (BONNEFOY, 2008, p.43).

Anos transcorreram depois desta estadia na América, em uma pequena casa no alto de uma colina, na Califórnia. Em Paris, a voz poética nos diz que ela experimenta enfim a necessidade de retomar suas notas, escritas entre surpresa excitada pela visão de um cortejo de crianças e de balões e a reflexão sobre o sentido que ele poderia lhe oferecer sobre a América – capturada em seu “*filet*”. As palavras que iam tudo explicar, eis que destas palavras “*la pensée s'était retirée*”, assim como o sentido:

Là où aurait dû reparaître la cohérence plus forte qu'ils avaient perçue et notée, rien même qui s'ébauchât, j'en venais à prendre quelques-unes des marques du crayon gris sur le papier chiffonné pour de simples traits, sans raison tracés en deçà – plutôt qu'au delà – du langage (BONNEFOY, 2008, p.44).

Teria sido um sonho, esta visão de América? um sonho diurno? Fato é que as

[...] trois pages de notes ne ressemblaient à rien tant qu'à ces mots sans haut ni bas, sans forme ni contenu, qu'en s'éveillant le matin on découvre avec déception sur la feuille où pendant la nuit on les a notés, au débouché d'un grand rêve. (BONNEFOY, 2008, p.45).

A cena anotada da América tornou-se então apenas rabiscos, traço de uma visão que se deu na “*réalité éveillée*” mas que não está mais lá; simplesmente “*marques de crayon*”... Estupefação que logo termina, pois as palavras ressurgem e com elas, novamente, as imagens⁸ francamente oníricas – “*Que fut ce rêve?* – , pergunta-se a voz narrativa (BONNEFOY, 2008, p.46) – que descrevem um novo cortejo, sempre de crianças, sempre segurando balões, mas, desta vez na “*nuit épaisse et sous de grands vents*” (BONNEFOY, 2008, p.46), embora sempre pontuada de cores, fogo, vermelho, amarelo. Nesta nova cena, uma personagem infantil – taciturna – ganha em profundidade: é ele, esta criança, com seus “*deux yeux agrandis par une pensée*”, “*ses yeux pensifs*” (BONNEFOY, 2008, p.47) que assombrará toda a obra bonnefidiana, poética e crítica:

Je ne t'oublie jamais, enfant qui veut revenir, où, tu ne sais. Je t'aperçois à travers le moindre de tous ces mots que j'écris, même quand mes phrases qui rêvent tiennent au bout de leurs fils tendus par un vent léger des sphères qui sont brillantes si ce n'est pas même très claires: que je pourrais croire brillantes de rosée, comme si le jour avait reparu sur terre. Je te sais au secret de tous les tableaux que j'aime. Je t'entends qui trébuche au fond pierreux des quelques livres que je lis, que je sache lire, visage fiévreux que je voudrais prendre dans mes mains. Et parfois je touche presque à ton front, à ton regard qui demande, mais alors ce sont tous ces signes qui se dissipent. Et avec eux le jour et la nuit, et même le monde, même le vent. (BONNEFOY, 2008, p.47-48).

A criança está lá como imagem de uma cena de escritura – e de uma cena de escritura na escritura mesma desta cena –, cujas palavras se movem e se avermelham. Será então caso de afirmar que “*L'Amérique*”, esta narrativa poética, apresenta-se como uma reflexão sobre a origem da escritura. A escritura de/sobre

⁸ “[...] vite le papier que je regardais commença à s'assombrir, les mots qui m'y refusaient leur sens se mirent à bouger, à rougeoier faiblement, et ce furent à nouveau des images, d'abord floues mais bientôt assez précises, comme si déjà je savais beaucoup de ce qui m'appelait à travers d'elles.” (BONNEFOY, 2008, p.45-46).

Yves Bonnefoy ou quando a escritura não é mais escritura, mas coisas e cores

a América dialoga assim com todas as reflexões de Bonnefoy sobre a linguagem e conferem papel primordial – e a palavra primordial é a ser compreendida aqui igualmente em sua acepção primeira, isto é, tudo o que é primeiro e original/originário – àquele antes-da-linguagem que é a língua das/de crianças, antes de toda nomação, antes de toda tagarelice⁹.

Yves Bonnefoy or when the writing (écriture) is not anymore writing (écriture) but things and colour

ABSTRACT: *In Une autre époque de l'écriture (1993), two characters – a he that an I hesitates even though he will to call master – dialogue as they wander along a path in the wood. Their subject: writing or even the language. Before arriving at a cottage by a crook, that he, whose voice is quite heard, explains to his interlocutor that letters and words had acquired other evidence able to get away "little by little" from the very idea of word". And he states: "Say that we invent painting". All the strategy of literary practice by Yves Bonnefoy is there inscribed: both in his poetry and in his work of art criticism, it is about to ask about the means by which the artist invents the "world order" and the world itself. It means that is the relation with the world – and with his presence – that dominates the scene of poetry and poetic prose – what would La longue chaîne de l'ancre be but indeed one of the most beautiful examples of contemporary poetic prose? Thus, when the world colonized by the words comes to an end. It is undeniable that, despite the dangers that the language carries (and that haunts all its faithful devotees), Yves Bonnefoy's work seeks to get rid of it by using the practice of what might be called désécriture. Désécriture dedicated to the visible. Désécriture that has the task of highlighting "all the dimensions of the object, of the world" with their odours, their noises, their smallest characters. Thus, the aim of this article is to present some ideas on the procedure related to a poetic and critical time put into movement in La vie errante suivi de Remarques sur le dessin (1993) and in La longue chaîne de l'ancre (2008), as a way to reveal a network of images full of poetic colour.*

KEYWORDS: *Writing (écriture). Désécriture. Poetic language. Presence. World.*

⁹ É o próprio Yves Bonnefoy quem o diz, em "De grands blocs rouges": "Il se demandait comment il pourrait dire ces grands blocs rouges, cette eau grise, argentée, qui glissait entre eux en silence, ce lichen sombre à diverses hauteurs du chaos des pierres. Il se demandait quels mots pourraient entrer comme son regard le faisait en cet instant même dans les anfractuosités du roc, ou prendre part à l'emmêlement des buissons sous les branches basses, devant ce bord de falaise qui dévalait sous ses pas parmi encore des ronces et des affleurements de safre taché de rouille [...] Quel perte, nommer! Quel leurre, parler! Et quelle tâche lui est laissée, à lui qui s'interroge ainsi devant la terre qu'il aime et qu'il voudrait dire, quelle tâche sans fin pour simplement ne faire qu'un avec elle! Quelle tâche que l'on conçoit dès l'enfance, et que l'on vit de rêver possible, et que l'on meurt de ne pouvoir accomplir!" (BONNEFOY, 1993a, p.43-44).

REFERÊNCIAS

BONNEFOY, Y. L'Amérique. In: _____. **La longue chaîne de l'ancre**. Paris: Mercure de France, 2008. p.35-48.

_____. De grands blocs rouges. In: _____. **La vie errante**. Suivi de Remarques sur le dessin. Paris: Mercure de France, 1993a. p.43-48.

_____. Une autre époque de l'écriture. In: _____. **La vie errante**: suivi de remarques sur le dessin. Paris: Mercure de France, 1993b. p.129-164.

_____. **L'improbable et autres essais**. Paris: Gallimard, 1992.

_____. Poésie et vérité. In: _____. **Entretiens sur la poésie**. Paris: Mercure de France, 1990. p.258-272.

_____. **Le nuage rouge**: dessin, couleur et lumière. Paris: Mercure de France, 1977.

DERRIDA, J. **Sauf le nom**. Paris: Galilée, 1993.

JOSSUA, J.-P. **Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire**: poésie moderne. Paris: Beauchesne Editeur, 1990.

MARTINEZ, P. Pour une poétique comparée de la Présence: les essais sur l'Art d'Yves Bonnefoy. **Revista de Filología Francesa**, Madrid, n.10, p.133-149, 1996.

NAULT, F. Discours de la doublure: Nietzsche et la théologie négative. **Religiologiques**, [S.l.], n.12, p.273-294, 1995.

NÉE, P. **Yves Bonnefoy**. Paris: Association pour la diffusion de la pensée française, 2005.

ROCHEFORT, E. Du vrai lieu chez Yves Bonnefoy. **Dire**, [S.l.], n.2, p.16-17, 2011.

THIBAUT, L.-J. Poésie, peinture: abstraction et approche de l'immédiat chez Yves Bonnefoy. **Études littéraires**, Québec, v.31, n.1, p.45-58, 1998.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BONNEFOY, Y. **Alechinsky, les traversées**. Montpellier: Fata Morgana, 1992a.

_____. L'événement poétique. **Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée**, [S.l.], t. 104, n.1, p.93-100, 1992b.

GOURIO, A. **Chants de pierres**. Grenoble: Editions de l'Ellug, 2005.

MERGER, F. **Les planches courbes**: Yves Bonnefoy. Paris: Bréal, 2005.

QUIGNARD, P. **Rhétorique spéculative**. Paris: Gallimard, 1995.



GEORGES GUSDORF E A AUTOBIOGRAFIA

Brigitte Monique HERVOT*

RESUMO: Partindo da premissa de que existe uma carência de reflexões teóricas acerca da autobiografia, em língua portuguesa, propomo-nos elaborar um trabalho abordando esse tema por meio da obra de Georges Gusdorf (1912-2000), um dos estudiosos franceses mais expressivos nesse campo, que, ao lado de Philippe Lejeune, Georges May e Jean Starobinsky, se destaca pela sua vasta produção teórica centralizada na questão das escritas do eu. Esse estudo visa difundir a obra do autor no Brasil, bem como proceder a uma análise crítica das questões mais pertinentes relativas ao gênero autobiográfico, tais quais as origens e os limites imprecisos do gênero, a verdade e a sinceridade, o tempo e a memória, o auto-conhecimento do sujeito e o conhecimento do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Georges Gusdorf. Autobiografia. Escritas do eu.

Sempre existiu no homem um desejo de dar testemunho de sua existência, fazendo-o sob inúmeras e diversas formas. Dentre elas, a escrita autobiográfica é, e sempre foi, uma das mais cultivadas. Contudo, pouco se tem escrito a respeito dela, sobretudo em língua portuguesa. Partindo da premissa de que existe essa carência de reflexões teóricas acerca da autobiografia, propomo-nos elaborar um trabalho abordando esse tema por meio da obra de Georges Gusdorf, um dos teóricos franceses mais expressivos nesse campo, que, ao lado de Philippe Lejeune, Georges May e Jean Starobinsky, se destaca pela sua vasta produção teórica centralizada na questão das escritas do eu.

Tratar da autobiografia passa obrigatoriamente pela discussão do conceito de identidade, e antes de adentrar essa questão no âmbito da narrativa autobiográfica, buscaremos tecer algumas considerações sobre as origens desse conceito. Segundo Maria Daraki (1983), o problema da identidade surge nos primórdios da civilização helênica em que se celebrava o culto a Dioniso. Para ela, nessa sociedade, ignoravam-se as fronteiras entre os deuses, os animais e os

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – biche@uol.com.br

homens. Por exemplo, certas práticas de então, como a de comer um animal recém abatido sem cozê-lo, comprovam a não demarcação dos limites entre o homem e o animal. Do mesmo modo, o homem buscava viver com *enthousiasmos*, o que literalmente significava “ter deus em si”, fundindo, portanto, o humano ao divino. Nesse mundo, predominava não a exclusão, mas sim a ideia de circularidade, isto é, tudo se movia dentro de um círculo em eterno recomeço, no qual a figura do eu não ocupava uma posição de destaque e nem gozava de autonomia.

Ainda na Grécia, na época arcaica que se estende do século VIII ao século V, duas correntes de pensamento vão contribuir para a origem da noção de identidade: a do homem voltado para a sociedade e a do homem voltado para o transcendental. A primeira, que vai de Homero a Aristóteles, preconiza ser o homem uma realidade captada pelo olhar social, definida a partir do exterior, visando estabelecer regiões fronteiriças entre deuses, homens e animais; a outra, que se estende dos Magos Gregos – figuras meio históricas, meio legendárias, que segundo alguns historiadores seriam os predecessores dos filósofos – até Platão, concebe o homem como um binômio: um corpo terrestre de natureza efêmera e sem valor que se contrapõe a uma alma eterna e valiosa. Mesmo que comece a esboçar uma noção do homem interior, essa corrente fixa-se mais sobre a vida transcendental ao buscar construir uma identidade modelo voltada para uma outra dimensão.

Se, até então, existia a figura do cidadão, no século IV, começa a se delinear a do indivíduo. Na filosofia, é o estoicismo que vem colaborar para tal. Os defensores desse movimento aprofundam a noção do homem interior ao destacar a existência e a pluralidade dos estados emocionais e afetivos do ser humano e ressaltam a importância desses elementos sem considerá-los inferiores, contrariando, desse modo, a teoria da supremacia da razão exemplar. Definem, pois, o homem como um ser psicológico movido e dominado pelas paixões, e por essa razão, marcado pela sua tragicidade. Ao reconhecer que o homem comum se deixa levar pelas suas paixões, os estoicos vão buscar a figura do sábio, como aquele que resiste ao apelo das emoções. Assim, mesmo demonstrando um pensamento mais liberal, ao constatar a importância das paixões, esses filósofos acabam por recair numa visão igualmente elitista do homem ao preconizar um modelo ideal, ou seja, o do sábio que se fecha para o mundo dos sentidos em sua torre de marfim. Dessa forma, o eu sensível é totalmente neutralizado, mas não eliminado, já que permanece prisioneiro no interior desse indivíduo considerado superior. Abstrair-se do corpo não significa

mais deixá-lo como propunham os platônicos, mas sim dominá-lo. Em resumo, como diz a autora, uma escalada de exclusões acompanha a elaboração grega da identidade. O eu se define primeiro pela exclusão dos outros, depois pela exclusão do corpo e, por último, pela exclusão do homem como corpo e alma.

Quanto às origens do conceito de identidade, vale dizer que Gusdorf não se detém minuciosamente nesse aspecto. Apenas avalia, fundamentado nas grandes teorias filosóficas da Antigüidade grega, que o indivíduo dessa época não tinha uma autonomia completa, pois estava subordinado a uma lei universal não voltada para os mistérios da vida interior. Desse modo, priorizava-se, segundo ele, a figura harmoniosa do homem enquanto cidadão da *polis*, o qual não podia ferir os preceitos de uma moral coletiva. Essa ideia já estava presente no artigo “*De l'autobiographie initiatique au genre littéraire*” (GUSDORF, 1975, p.968), no qual o autor afirma que o homem

[...] ne se connaît lui-même que comme un élément subordonné, une sorte de rouage dans le système rationnel et totalitaire du cosmos, régi par les astres-dieux dont le déterminisme souverain met en place chaque aspect, chaque moment de chaque individu dans le déploiement harmonieux et providentiel de l'univers.

Se Gusdorf não aprofunda em sua obra a origem do conceito de identidade, em contrapartida, volta às origens históricas das escritas do eu em vários textos. Para tanto, remonta também ao berço da civilização ocidental, referindo-se ao célebre aforismo *Conhece-te a ti mesmo* inscrita no templo de Apolo em Delfos, cujo significado, conforme esclarece, tem uma origem religiosa: dirigia-se aos peregrinos que vinham pedir proteção e graças aos deuses. Foi mais tarde que esse sentido religioso cedeu lugar a um valor filosófico, com sua apropriação por Sócrates. O autor destaca que vestígios dessa máxima podem ser observados ao longo da tradição ocidental, seja no domínio da espiritualidade pagã, seja no da cristã, a qual se inspira nas fontes da tradição helênica.

Deixando um pouco de lado o primeiro campo, debruça-se sobre os textos religiosos iniciando suas reflexões com uma rápida retrospectiva das obras dos padres fundadores da Igreja católica. Com relação à época que antecede as autobiografias no sentido moderno da palavra, Gusdorf tece comentários apenas para mostrar como o gênero vai germinar nesses primeiros séculos da era cristã. Para ele, com a passagem da civilização grega para a cultura cristã, o foco central do pensamento já não se concentra mais no *cosmos*, mas se dirige para o plano do universo religioso. Por essa razão, o homem ainda não alcança a emancipação de sua própria consciência, uma vez que permanece sob a tutela

da religião, passando a relação do homem com o mundo para a crença em Deus. Escrever sobre si é um ato de confissão em que o crente procede a um exame de consciência de seus atos diante do Criador. Essa experiência nova de espiritualidade presente no cristianismo faz emergir uma nova antropologia. Como afirma Gusdorf (1991c, p.12),

Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida pessoal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático e obligatorio.

Para ilustrar melhor essa tradição das confissões escritas pelos padres católicos, o filósofo destaca entre outros o nome de Santo Agostinho e afirma que esse é o modelo de um pensamento de investigação introspectiva cujo caráter religioso não influencia positiva ou negativamente a exploração do espaço interno. Assim, para ele, o que é importante nessas experiências confessionais, não é o seu valor religioso, mas sim seu valor de instrumento de análise psicológica, eficaz e fecundo. Acrescentaríamos que Santo Agostinho foi um dos primeiros a enfocar temas centrais para a compreensão das escritas do eu, já que introduz em sua obra vários temas tais quais: a discussão do valor ontológico da memória, a espacialidade dessa como receptáculo do eu, a noção do tríplice presente – um tempo não linear, nem compartimentado, que mescla o passado, o presente e o futuro –, e a não separação do tempo da interioridade psíquica, conceitos sobre os quais voltaremos mais adiante.

Afastando-se da Idade Média, Gusdorf dedica-se a uma época determinante para o gênero autobiográfico, a do renascimento humanista, no século XVI. Traçando o perfil dessa época da história cultural, o autor lembra que é sobre as ruínas da síntese escolástica medieval que se esboça uma nova inteligibilidade acerca do indivíduo, não mais presa ao controle dos teólogos da Igreja. Ratifica a definição dos historiadores segundo os quais o humanismo designa um estilo novo de vida e assinala como fundamental essa atitude em dar prioridade à forma humana e à relação que o homem tem consigo mesmo. Ainda que preservem as crenças na existência de Deus, pois “*la paideia renaisante demeure chrétienne.*” (GUSDORF, 1975, p.970), trata-se, para os humanistas, de celebrar a dignidade e a excelência do homem visto como um *alter deus, secundus deus*, no dizer de Gusdorf.

Essa crença em Deus já está presente na obra de Montaigne, o qual Gusdorf elege como outro nome ilustre do gênero autobiográfico. Embora a

relação com a divindade não seja a razão que mobiliza o autor dos *Ensaio*s a proceder ao autoescrutínio, como no caso das *Confissões* de Santo Agostinho, o crítico entende que “*Montaigne n'a pas tué Dieu, et ne manifeste aucune intention de le tuer.*” (GUSDORF, 1975, p.970) Admite a existência de marcas do estoicismo cristão no escritor francês, mas assinala que os traços da culpabilidade agostiniana já não estão mais presentes. Acrescenta ainda que esse distanciamento em relação às imposições teológicas aumenta a autonomia de reflexão por parte de Montaigne a respeito de si mesmo.

Mais significativo do que esse aspecto, para Gusdorf, a relevância de Montaigne reside em seu caráter inovador, pois

Son cas est unique à sa date, en ceci qu'il s'est pris lui-même dans l'usage d'une vie quotidienne sans illustration particulière comme matière de son œuvre. L'auteur du livre est le sujet du livre; il fait le tour de soi comme les navigateurs de l'époque faisaient le tour du monde, entreprise aussi hardie en son genre, aussi neuve, et nécessitant de bien moindres frais. (GUSDORF, 1991a, p.37).

Destaca ainda que os *Ensaio*s concretizam uma dupla finalidade dos autobiógrafos: ao compor um autorretrato, o escritor não procura apenas se conhecer, como também oferece ao leitor uma forma de se autoconhecer por meio da leitura. Em resumo, a importância dos escritos autobiográficos de Montaigne está no fato de ilustrarem essa tentativa nova do autor que, ao se descrever, logra revelar um retrato sutil e complexo do homem como um ser múltiplo, mutável e até inacessível. Daí a modernidade de seus *Ensaio*s que já antevem o que dirá Freud, séculos depois, acerca dessa natureza multiforme do homem e de sua impossibilidade em se atribuir uma estabilidade, uma unidade e um contorno coerente a respeito de si mesmo.

Embora ressalte o legado dos grandes nomes da literatura do eu, Gusdorf não deixa de lado outras produções de índole confessional as quais, segundo ele, também contribuem para a compreensão da história da autobiografia. Assim sendo, esclarece que a partir de uma nova orientação da consciência religiosa, desabrocha, no século XVII, uma forma literária despojada de preocupações estéticas ou de interesses mercadológicos que se restringe ao espaço da vida privada por se destinar exclusivamente a esse espaço. Trata-se de uma literatura de índole religiosa marcada pela influência das doutrinas católicas como o quietismo e o molinismo, e da doutrina luterana, o pietismo. Essas correntes permitem ao homem mergulhar na sua própria intimidade por meio da escrita, sempre tendo em vista a edificação da alma e o contato com a divindade, já

que a relação com Deus era o fundamento da identidade pessoal. Em outras palavras, a literatura do eu não pode prescindir da produção religiosa desse século que, segundo o crítico, é a fonte de muitos textos autobiográficos posteriores. Conforme esclarece, “[...] *l’histoire de l’autobiographie en Europe, et plus généralement celle de la littérature du Moi sous ses formes diverses, demeure incompréhensible en dehors de cette nouvelle orientation de la conscience religieuse affirmée dès le XVII siècle.*” (GUSDORF, 1975, p. 979).

Nesse exato ponto, discorda da maioria dos teóricos mais conceituados do gênero que considera o contexto socioeconômico – o advento da civilização industrial e a ascensão da burguesia na Europa – como causa do nascimento da autobiografia. Assim, Gusdorf defende que não é esse elemento que vai marcar a literatura do século XVIII, em especial, a de Rousseau. Se, em seu estudo sobre as origens da autobiografia, Philippe Lejeune aponta, como a maioria dos estudiosos, as *Confissões* como o marco inicial das escritas do eu, para nosso crítico, tal colocação não procede, pois Rousseau, segundo ele, sempre deu provas de querer se distanciar do mundo industrial, civilizado e moderno. Insiste em dizer que, na verdade, seria a literatura religiosa do século XVII que estaria nas origens do gênero.

Resta explicitar, independentemente dessa polêmica das origens, qual a relevância da obra de Rousseau para as escritas do eu. Mesmo que considere a importância das marcas religiosas, presentes até mesmo no título, Gusdorf não deixa de ressaltar que “*Les Confessions réalisent pour leur part, d’une manière indépendante, la désacralisation de l’espace du dedans.*” (GUSDORF, 1975, p.993). Doravante, a autobiografia entra no campo da arte literária e, assim como o romance, procura desvendar o ser humano. Dessa forma, é a partir de então que o eu assume uma posição de destaque, pois expressa a verdade do sujeito, acionando os recônditos da memória para recuperar aquilo que adormece no passado. Graças ao recolhimento, Rousseau logra satisfazer seu desejo de contemplação interior, inscrevendo seu ser nas linhas do texto que constrói, como atestam suas declarações do livro VII das *Confissões*:

[...] *l’objet propre de mes confessions est de faire connoître exactement mon intérieur dans toutes les situations de ma vie. C’est l’histoire de mon âme que j’ai promise, et pour l’écrire fidèlement je n’ai pas besoin d’autres mémoires: il me suffit, comme j’ai fait jusqu’ici, de rentrer au-dedans de moi.* (ROUSSEAU, 1959, p.278).

Uma vez discutido o conceito de identidade e o das origens do gênero, convém fazer um breve comentário acerca da origem do termo e dos limites

que caracterizam a autobiografia. Conforme Gusdorf, a aparição do termo teria se dado em 1798, em língua alemã, na obra de Frédéric Schlegel. Em contrapartida, para Georges May, o termo teria surgido sob a forma inglesa “*autobiography*”, em um artigo do poeta inglês Robert Southey em 1809. Se, a respeito da origem do termo, já se encontram dificuldades para se chegar a um consenso, mais controversa ainda é a questão do gênero. Para May a dificuldade em se definir a autobiografia como gênero deve-se ao fato de ser ela “[...] *un genre récent, peut-être le plus récent, en tout cas trop récent sans doute pour être déjà un véritable genre.*” (MAY, 1979, p.206). De fato, os críticos franceses parecem mais preocupados em elucidar as diferenças e semelhanças entre o leque de modalidades da literatura íntima, como o diário, as memórias, a biografia, o romance autobiográfico e a própria autobiografia, do que em questionar a existência desta última como gênero, como no caso do estudioso acima citado.

Georges Gusdorf, embora utilize a denominação de gênero, prefere chamar as várias formas de literatura íntima de “*escritas do eu*”, porque acredita serem elas epifanias do ser individual que não se excluem, mas que podem se complementar, e assim possibilitar a um autor – que escreve a história de sua vida – o uso de mais de uma delas. Em diversos momentos, esclarece que:

[...] *les écritures du moi ne forment pas de filières indépendantes les unes des autres; les diverses expressions de la première personne communiquent entre elles à la source, – témoignages d'une même anthropologie culturelle; la conscience de soi s'ouvre des voies afin de parvenir d'une manière ou d'une autre au jour de l'incarnation écrite.* (GUSDORF, 1991a, p.239).

Gusdorf, na qualidade de filósofo voltado para a hermenêutica das escritas do eu, faz uma crítica cáustica a certos estudiosos da literatura que, estreitamente centrados nos gêneros literários, se arrogam o direito de estabelecer “[...] *des lignes continues qu'il est interdit de dépasser sous peine de contravention.*” (GUSDORF, 1991a, p.240). Ele acrescenta que as análises que visam determinar o gênero de uma obra não são inúteis, entretanto alerta para o papel que essas análises devem desempenhar, o de tentar elucidar a significação e a intenção de uma obra e não o de rotulá-la arbitrariamente para inseri-la numa determinada convenção. Assim sendo, devem ter como postulado inicial o fato de que as escritas do eu formam um campo unitário no interior do qual não se podem estabelecer compartimentos estanques. Ainda, segundo ele, cabe ao crítico discernir aquilo que é próprio e imanente a uma obra para desvendar suas linhas de força, pois “[...] *réduire les écritures du moi à des genres littéraires,*

ce n'est pas avoir reconnu qu'elles ont une fonction spécifique au sein même de l'être humain, dont elles exposent certains affleurements, chair à vif de l'esprit incarné dans la lettre." (GUSDORF, 1991a, p.291).

É importante ressaltar, para concluir esta parte, que Gusdorf não só discorre sobre as escritas do eu, como também defende a existência do eu se contrapondo a alguns pensadores contemporâneos que negam a própria existência e a singularidade do sujeito, entre os quais Foucault, Barthes, Lacan e até mesmo Lejeune. Para esses, quando alguém escreve sobre si, não é sua individualidade que dita o texto, mas uma entidade representativa de um coletivo do qual o eu é apenas um porta-voz. Ou como diz Gusdorf (1991a, p.88),

[...] toute référence à une variété quelconque d'humanisme sera interprétée comme une illusion réactionnaire, inspirée par des préjugés traditionnalistes. Ainsi est justifié le paradoxe apparent de ces études sur la littérature du moi, d'où l'on s'ingénie à exclure toute présence du moi, réduit au statut de parasite récurrent, ou plutôt de spectre, de revenant qui hante les cimetières.

Cabe, a partir deste momento, entrar na discussão das questões fundamentais ligadas à autobiografia. Em primeiro lugar, lembramos que o gênero autobiográfico pressupõe um pacto referencial que inscreve o texto no campo da expressão da verdade. Por essa razão, examinaremos a problemática da verdade e da sinceridade, ou melhor, da intenção de verdade, concomitantemente com a questão da memória. A maior parte dos autobiógrafos expressa o propósito de dizê-la no relato da própria vida. A premissa principal de Gusdorf acerca desse tema é a de que a verdade reside não nos fatos, mas sim na vida interior do homem. Entende que a autobiografia não precisa seguir a ordem cronológica da vida externa, mas sim buscar o sentido da vida interna. Por exemplo, para ele, pouco importa se Rousseau mentiu, esqueceu ou escondeu algo, já que a verdade autêntica é a dos sentimentos que perpassa pela linguagem poética, “[...] *car il est des circonstances où la poésie est plus vraie que la vérité.*” (GUSDORF, 1991b, p.462). Assim, aquele que redige, ao manifestar a visão pessoal de seu ser íntimo, efetua uma recomposição de sua individualidade, modificando seu estatuto existencial, sem contudo escapar de certas discrepâncias ou de inconsistências que acabam por revelar mais sobre as intenções profundas da interioridade. A vida relatada é marcada por um embate constante entre o consciente e o inconsciente, embate que sempre resulta em negociações, passando pela escrita a qual Gusdorf designa de “alquimia espiritual”. Trata-se de reordenar e transformar um material bruto

que, muitas vezes, esconde por trás de evidências reais, a multiplicidade interna do sujeito. Para Gusdorf, é essa reordenação que constitui a intenção mais constante das escritas do eu. Reordenação, ou melhor, autocriação, no sentido em que o homem não recupera de modo passivo os elementos do passado que lhe permitem reconstruir seu ser íntimo, não como foi ou como é, mas como acredita ser ou ter sido. Em outras palavras, “*El carácter creador y edificante así reconocido a la autobiografía saca a la luz un sentido nuevo y más profundo de la verdad como expresión del ser íntimo.*” (GUSDORF, 1991c, p.17).

Diante de tudo isso, é fácil aceitar os argumentos do crítico quando diz que é impossível haver uma precisão rigorosa da verdade na autobiografia. Para ele, não existe uma verdade absoluta visto que a recuperação de uma vida nunca tem fim e pode ser retomada, reconsiderada e reinterpretada por meio da imaginação que inventa e preenche as lacunas deixadas pela memória. Por essa razão, a necessidade do homem de recorrer à imaginação, quer no presente ou no passado, para lançar-se além dos limites que a realidade lhe permite. Ele pondera que o recurso à imaginação não provoca um desvio do sentido verdadeiro de uma vida, mas apenas o complementa e o eleva a um grau de plenitude. Assim, como afirma o crítico francês, a literatura íntima possibilita um desdobramento da vida, cuja verdade representa para seu autor uma espécie de revanche sobre as insuficiências que são próprias da realidade. A autobiografia se constitui como “*un espace intermédiaire entre le réel et l’imaginaire*”, como uma “[...] *résurrection du passé à partir d’un prélèvement sur la masse flottante de ce moi virtuel, fait de songe et de réalité, de souvenir et d’imaginaire.*” (GUSDORF, 1991b, p.475).

Portanto, Gusdorf entende que não pode haver uma transparência autobiográfica perfeita, mas apenas várias perspectivas de uma busca que nunca chega a ser “*uma epifania total*”. Por isso também a afirmação categórica do crítico em relação à melhor abordagem das escritas do eu: “*Le seul mode de lecture qui leur soit vraiment adapté est une critique anthropologique.*” (GUSDORF, 1991a, p.143), pois como diz reiteradamente, o que importa nessas obras, não é tanto seu valor sócio-histórico nem literário, mas sim seu valor humano. Mesmo mal redigido, um documento autobiográfico pode conter um interesse maior. As considerações propriamente literárias, de ordem subalterna, perdem sua relevância diante da complexidade do ser íntimo que procura, através da escrita, encontrar a sua verdade, seja com ele mesmo, com os outros ou com Deus.

Falar de verdade implica também em discutir a questão da memória. Discorrendo mais especificamente sobre os mecanismos da memória, Gusdorf

(1951) esclarece que a partir deles se pode proceder a uma distinção entre duas modalidades: a concreta e a abstrata. A primeira dispõe de nós e ressuscita de modo inesperado um momento do passado na integridade de sua sensação inicial, ao passo que a segunda incide sobre um ponto preciso de uma determinada situação, apresentando um caráter de natureza mais pragmático, como seria, por exemplo, a lembrança do compromisso de telefonar a alguém a uma determinada hora. Em *Mémoire et personne*, Gusdorf (1951) ressalta o papel decisivo que a memória exerce nessa busca da verdade, salvaguardando os acontecimentos marcantes da existência, e, sobretudo, fazendo entrever neles os fundamentos da nossa personalidade. Por ela fornecer os traços de nossa identidade, é que Gusdorf (1951, p.256) define a memória como “[...] *une sorte de portrait de ce que nous sommes, composé avec les traits de ce que nous fûmes.*” Contudo, chama a atenção para o fato de que o legado das lembranças traz para o indivíduo um conhecimento apenas parcial de si mesmo, já que só é possível obter uma visão aproximativa da realidade objetiva inicial, como a de qualquer outro momento da vida. Perpassa por meio da lembrança não só uma imagem daquilo que o sujeito foi, mas também daquilo que poderia ter sido se os fatos tivessem sido outros. Mesmo que a memória seja incompleta, isso não impede o sujeito de reviver certas situações do passado na totalidade do momento original, quando a lembrança ressurgue de modo involuntário. Tal observação remete diretamente para a célebre passagem da “*madeleine*” em *Du côté de chez Swann* em que o narrador proustiano, ao comer esse bolinho, revive na plenitude instantes preciosos de sua infância. Proust que soube extrair das experiências passadas uma das obras mais famosas da literatura universal não foi o primeiro a seguir esse caminho, pois antes dele, Chateaubriand e Nerval, entre outros, já o haviam percorrido.

Quanto às sensações olfativas, gustativas, visuais que funcionam como veículo de revelações, Gusdorf alerta que elas, na verdade, acabam por se apagar dando lugar à realidade que trazem de volta, ou seja, uma parte de nós mesmos. Ressalta que as lembranças despertas são movidas por “[...] *une nécessité intrinsèque beaucoup plus significative de nous-mêmes qu'un simple enchaînement de sensations.*” (GUSDORF, 1951, p.118). Isso significa que se a sensação encontrou terreno fértil para fazer renascer uma imagem, é porque motivações internas que mantêm nosso ser interior interligado a nosso ser atual se dispuseram ou se mobilizaram para tal. Portanto é fundamental compreendermos que, quando vislumbramos momentos já vividos, não estamos desenterrando apenas o que fomos, mas o que continuamos a ser:

Si je trouve tant de chaleur et tant d'intensité à l'évocation de ce que je fus, c'est que je le suis encore, sous les espèces du regret ou de l'espérance ou de la fidélité. Le souvenir intervient comme un terme dans le langage de moi à moi-même, messager d'une exigence ou d'une insatisfaction ou d'une certitude. (GUSDORF, 1951, p.121).

Contudo a memória corre o risco de nem sempre poder fixar tudo. Só a escrita tem a capacidade de salvar para sempre as lembranças e assim assume uma importância significativa, a de resguardar o estado da consciência, transfigurando desse modo, a consciência em conhecimento. Os escritos permanecem e as escritas íntimas propriamente ditas devem assegurar uma comunicação de si para si. Por isso, define a memória autobiográfica como “[...] *la mémoire de l'être en son essence par-delà l'horizon limité des événements.*” (GUSDORF, 1991b, p.481). Enfim, o crítico aponta a ligação íntima e dialética que a memória estabelece entre o passado e o presente, mantendo-os sob um estado de equilíbrio e não de preponderância de um sobre o outro. Lembra que é próprio das lembranças ressurgirem desordenadamente, uma vez que essas são selecionadas pela memória segundo um critério intrinsecamente relacionado com os momentos mais relevantes da nossa existência. Tal observação leva a refletir acerca da questão do tempo, tema primordial nos textos da literatura íntima.

Gusdorf expõe que a linha da vida não se faz em uma progressão regular conforme a ordem cronológica, indo do passado para o futuro. Há uma intercomunicação entre os três tempos, podendo as experiências passadas ressurgir do presente assim como o futuro pode atuar sobre o passado, e o passado influir sobre o futuro de modo negativo ou positivo. “*De là ce paradoxe que l'expérience existentielle pour accéder à la plénitude de ce sens ne s'accomplit pas dans le présent; elle prend ses véritables proportions dans l'écoulement du temps, qui l'incorpore peu à peu au vécu global.*” (GUSDORF, 1991b, p.457). Reitera Gusdorf que a linha da vida não é reta em razão dos desvios, das idas e voltas em busca da apreensão do sentido, o qual jamais pode ser captado de uma vez por todas. Desse modo, as dimensões do tempo vivido se realizam num imbricamento dos momentos passados, presentes e futuros que se sobrepõem uns aos outros em virtude de afinidades que nada têm a ver com a lógica da cronologia temporal.

Para Gusdorf, até mesmo quando vivemos o presente, não somos capazes de vivenciá-lo, ou melhor, de compreendê-lo em sua intrínseca complexidade. Necessitamos de um certo recuo antes que um fato novo, atual, se incorpore na

perspectiva de nossa vida. Proust também discorre, em *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, a respeito dessa evidência. Para ele, é necessário um distanciamento ou um recolhimento interior a fim de que se possa sentir e perceber melhor um determinado momento, como por exemplo, o contato com o ser que se ama: “*Ce qu'on prend en présence de l'être aimé n'est qu'un cliché négatif, on le développe plus tard, une fois chez soi, quand on a retrouvé à sa disposition cette chambre noire intérieure dont l'entrée est condamnée tant qu'on voit du monde.*” (PROUST, 1987, p.707).

O crítico esclarece ainda que, na volta ao tempo dada pelo autobiógrafo, incide sempre o seu ser presente, citando como exemplo o caso de Santo Agostinho. Adulto, já consagrado bispo de Hipona, Agostinho se lembra de sua juventude não como uma época prazerosa, mas sim de concupiscência, porque, enquanto representante da Igreja, possui uma moral que condena a vivência passada. Fato que acarreta, para o indivíduo, a possibilidade de retratar positiva ou negativamente sua vida, sob a luz nova do presente. De certo modo, as imagens armazenadas na memória não reproduzem o passado tal qual ocorreu, sendo, portanto, inevitável revestir esse tempo com a roupagem do presente. Isso implica, às vezes, em uma certa deformação, pois o passado nunca pode ser restituído com a fidelidade de seus contornos originais. Portanto, por mais sincera que seja a intenção de um autobiógrafo de reproduzir os fatos de ontem, não poderá realizá-lo com total sucesso: como afirma, “*la totale sincérité nous est interdite.*” (GUSDORF, 1951, p.212).

A autobiografia deve ser assim interpretada como uma “*caixa de ressonância*” que repercute no presente, orquestrando as notas do passado e do futuro. Por essa razão, não se pode dizer que apenas o tempo transcorrido seja o mais importante. Cabe aos estudiosos das escritas do eu não se deter somente nos aspectos retrospectivos dos relatos de vida, mas também nos prospectivos, pois o tempo nos textos das escritas do eu não deve ser visto como um tempo morto, tratado ao modo de escavações arqueológicas. Aquele que narra seu passado o faz no presente, marcado pela perspectiva do momento que age sobre o modo de se lembrar. Não se trata, portanto, de uma ordem exterior, e sim de uma ordem interior que rege o tempo do autobiógrafo. Nesse sentido, o passado não é uma matéria estática que existe em si e por si, mas uma “*matéria plástica*” que é remodelada segundo a percepção e os impulsos daquele que dela se serve para contar a história de sua vida. Não se pode falar de dados concretos e objetivos a respeito dessa matéria. Gusdorf não contesta o fato de que uma determinada situação vivida não contenha referências históricas e geográficas e

traços específicos, porém, para ele, é o sujeito que interpreta esses elementos a partir de seus sentimentos e de sua subjetividade no momento no qual escreve.

Se por um lado o passado se apresenta como um horizonte indeterminado, o presente também o é; a consciência capta o momento sob influência de forças conscientes e inconscientes que impedem o sujeito de compreender e de apreender sua presença no mundo, bem como o conteúdo de sua própria essência. Tudo, para Gusdorf, se concentra na figura do sujeito cuja consciência individual abarca as dimensões do espaço e do tempo. “*Le temps universel n’est qu’une figure de pensée: il n’existe vraiment que des êtres individuels, dont chacun recrée pour son propre compte les schémas de l’histoire universelle.*” (GUSDORF, 1990, p.98).

Resta dizer para concluir a questão do tempo que, para o crítico, o homem ao contar sua vida, acaba por reproduzir uma “*mitistória*” romanceada, mais verdadeira que sua história real. Assim, a autobiografia não é uma recapitulação daquilo que se foi, mas uma recriação dos fatos sob a ótica dos três tempos conjugados entre si dentro da alma do sujeito.

Le temps de l’autobiographie n’est pas un temps géométrisé, continu et homogène. Son devenir défie la géométrie et la nécessité, il accepte la loi de l’improbable et du gratuit, les coïncidences inattendues, les démentis et les retours en arrière; il dessine des arabesques, au mépris du grand axe de la chronologie, autour du foyer ontologique de l’être personnel, selon qu’il s’en approche ou s’en écarte au fil des jours. (GUSDORF, 1991b, p. 477).

Uma última questão a ser tratada para completar a análise dos elementos essenciais com os quais Gusdorf constrói sua definição das escritas do eu é a dos gêneros que abarcam esse tipo de textos, principalmente o diário e as memórias. Em primeiro lugar, vale dizer que toma a autobiografia como objeto principal para, através de comparações, definir os dois outros gêneros afins. De antemão, declara que todos esses gêneros fazem parte de um campo mais amplo e podem coexistir numa mesma obra, não se excluindo obrigatoriamente. Sem querer entrar em detalhes, verificaremos quais são as distinções estabelecidas por ele, a começar pelo diário.

A própria concretude do objeto “*portátil*” do diário, que normalmente acompanha o autor onde quer que ele vá, revela o caráter de instantaneidade que o diferencia de uma autobiografia. O diário revela uma estrutura fragmentada, efêmera, pois não expõe a verdade de uma vida na sua totalidade nem na sua cronologia – pode começar e acabar em qualquer momento –, mas constrói uma tomada de consciência que se faz lentamente a partir da realidade trivial

do cotidiano, de ideias esparsas, intermitentes, distantes umas das outras na linha do tempo. A forma de escrever e a natureza das questões abordadas são também “*excêntricas*” já que seguem o estado de espírito idiossincrático de seu autor. Variam de acordo com seu humor e, com isso, imprimem ao texto um sabor de leveza, de displicência, característico da adolescência, idade do conflito. “*Tout ce potentiel, cet irréel du présent, ce futur éventuel s’écrit au jour le jour dans le journal, au bénéfice de l’ignorance de ce qui va suivre.*” (GUSDORF, 1991a, p.318).

Em resumo, o diário está ao alcance de todos: em algum momento da vida, o sujeito escreve sobre os acontecimentos de sua existência, sem com isso, ser necessariamente um grande escritor. Esses escritos nem sempre se tornam uma verdadeira obra no sentido literário da palavra. Constituem, muitas vezes, apenas fragmentos de uma vida nos quais seu autor se contenta em fixar alguns instantes da memória sem se comprometer profundamente com o futuro, isto é, expondo a realidade auto suficiente do indivíduo em seu estado primitivo. Assim, “[...] *le journal poursuit une recherche fragmentaire, vérité du sujet, vérité du monde, vérité des hommes et des choses.*” (GUSDORF, 1991a, p.329).

No que diz respeito às memórias, o próprio termo indica uma característica fundamental do gênero: os acontecimentos são reconstituídos a partir da lembrança, ou seja, há “[...] *une récapitulation, une mise en mémoire des événements dont l’auteur a eu personnellement connaissance.*” (GUSDORF, 1991a, p.251). Gusdorf destaca que o eu desse relato de vida prioriza não a história de sua vida íntima mas a contextualiza no ambiente no qual se insere. Desse modo, esse sujeito se define a partir de elementos como a família, o país, as ligações ideológicas, o mundo profissional, enfim, tudo aquilo que concerne mais à sua vida pública. Não se trata, para o memorialista, de se isolar a fim de encontrar sua identidade, pois não vive o conflito dessa busca. Assume plenamente seu eu íntimo dentro da sociedade onde quer ser e quer mostrar seu papel social de destaque entre os outros.

Em outras palavras, as memórias têm um caráter “*cosmocêntrico*”. Não se pode dizer que os estados de alma e as motivações íntimas do sujeito não são expressos nas memórias, mas essa subjetividade nunca consegue dominar a história objetiva dos acontecimentos dos quais tomou parte. Diante disso, é imprescindível que tal relato se submeta à cronologia dos fatos que explica e refaz a trajetória pública do indivíduo controlada pelas exigências externas, muito mais do que pelas necessidades interiores. Assim, “[...] *l’auteur des*

mémoires contribue à l'histoire de son époque plutôt qu'à la sienne propre; son histoire personnelle s'inscrit dans l'histoire générale et objective." (GUSDORF, 1991b, p.468). Contudo, o memorialista não é um historiador, apenas dá testemunho da história, ou melhor, de uma história da qual participou ativa ou passivamente. Nesse sentido, Gusdorf entende que as memórias representam uma crônica pessoal do devir histórico.

Para concluir essa questão, vale notar que, para Gusdorf, as fronteiras que separam os gêneros não são precisamente delimitadas, nem rigorosamente fixas. E tal fato não tem importância, já que o interesse maior do crítico recai sobre a manifestação da humanidade que os textos do eu expressam. Todos têm o mesmo objetivo: revelar o ser. Por essa razão, não se excluem, bem ao contrário, se complementam. Por exemplo, seria vão querer opor, a partir de categorizações teóricas, as memórias à autobiografia dada, muitas vezes, a sua coexistência. De fato, é impossível ao sujeito contar a vida de sua história pessoal sem aludir à vida pública ou ao universo no qual está inserido e, do mesmo modo, não poderia o memorialista narrar sua vida pública sem adentrar a sua intimidade.

A discussão proposta nesse artigo parece não ter fim. Poderíamos refletir muito mais ainda sobre toda a complexidade que Gusdorf aponta nas escrituras do eu. Contudo, os limites deste trabalho nos impõem finalizar aqui. Para tanto, queremos registrar um pensamento do autor que possa recuperar todas as nossas observações acerca de seus estudos sobre o eu:

J'écris, donc je suis. J'écris, donc j'ai été; j'écris, donc je serai. L'écriture consolide cette ombre que je suis, elle lui assure une consistance, une permanence, en dépit de l'écoulement du temps. Je me raconte à moi-même la légende de ma vie, ma part du monde, ma part de vérité, non pas de vérité selon le monde, mais de vérité selon moi. Parcours de songe, substitué à l'histoire de la vie. Mythistoire. (GUSDORF, 1991, p.490).

Georges Gusdorf and the autobiography

ABSTRACT: Considering the premise that there are few theoretical reflections in the Portuguese language, concerning the autobiography as a genre, we propose to present a work addressing this issue by discussing the writings of George Gusdorf (1912-2000). One of the most expressive French scholars on this field, alongside Philippe Lejeune and Jean George May, and Starobinsky, Gusdorf stands out for his vast production centered on theoretical issues concerning the writings of the self. The study presented here aims at disseminating Gusdorf writings in Brazil, as well as presenting a critical analysis of

Brigitte Monique Hervot

the most pertinent issues related to the autobiographical genre, including aspects such as its origins, the blurred boundaries of genre, truth and sincerity, the relations between time and memory, self-knowledge and knowledge of the world.

KEYWORDS: *Georges Gusdorf. Autobiography. Writings of the self.*

REFERÊNCIAS

DARAKI, M. Identité et exclusion en Grèce ancienne. In: _____. **Individualisme et autobiographie en Occident.** Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Bruxelles: Ed. de l'Université de Bruxelles, 1983. p.15-25.

GUSDORF, G. **Lignes de vie I. Les écritures du moi.** Paris: Odile Jacob, 1991a.

_____. **Lignes de vie II. L'auto-bio-graphie.** Paris: Odile Jacob, 1991b.

_____. Condiciones y limites de la autobiografía. **Suplementos Antropos,** Madrid, n.29, p.9-20, 1991c.

_____. L'autobiographie, échelle individuelle du temps. In: _____. **Leituras do tempo.** Lisboa: Universidade Internacional, 1990. p.85-108.

_____. De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire. **Revue d'Histoire Littéraire en France,** [S.l.], n.6, p.957-1002, 1975.

_____. **Mémoire et personne.** Paris: PUF, 1951.

MAY, G. **L'autobiographie.** Paris: PUF, 1979.

PROUST, M. **A l'ombre des jeunes filles en fleur.** Paris: Robert Laffont, 1987.

ROUSSEAU, J.-J. Les confessions. In: _____. **Œuvres complètes.** Edition établie par Bernard Gagnebin, Marcel Raymond et Robert Osmont. Paris: Gallimard, 1959. (Bibliothèque de la Pléiade, 1). p.325-517.



QUESTÕES MORAIS EM *LE CABINET NOIR* DE MAX JACOB

Pablo SIMPSON*

RESUMO: Este ensaio pretende apresentar o livro *Le Cabinet noir* de Max Jacob, livro de cartas ficcionais com comentários, a partir do lugar do julgamento moral: da boa conduta, dos princípios que governam os modos do agir. Tal lugar evidencia uma ambiguidade do projeto de Max Jacob: entre um certo catolicismo, de que foi praticante, e literatura de vanguarda. Por outro lado, aponta para as diversas contradições entre uma certa moral da preservação familiar ou das relações de amizade, virtudes ou atitudes cristãs e conveniências burguesas. Por fim, situa a dimensão do desejo face às indagações de René Girard no ensaio *Mensonge romantique et vérité romanesque*.

PALAVRAS-CHAVE: Max Jacob. Literatura Francesa. Vanguarda. Epistolografia. Moral.

Le Cabinet noir, “o gabinete negro” na tradução de Luiz Dantas ([20--]) desse livro de cartas de Max Jacob, é expressão que designa, como se sabe, várias coisas. Espaço do trabalho intelectual, com suas luzes possivelmente apagadas. Quarto sem janelas a que se destinavam crianças inquietas – essa a primeira acepção do dicionário Grand Robert (2012), que cita um trecho do *Jean Santeuil* de Proust. Câmara escura, aparelho ótimo ou lugar para revelar o que se fixou no filme fotográfico. É ainda um serviço que procedia na abertura de cartas por ordem governamental, prática coetânea do surgimento dos correios. Na França, foi chamada por Luís XV de *Gabinete secreto do correio*. Encarregava-se, até o período de Napoleão III, de transmitir ao governo trechos comprometedores ou que representassem ameaça à ordem religiosa e institucional. Rede de espíões, especialistas em criptografia, desbaratada somente com a popularização dos

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – simpson.pablo@gmail.com

serviços no século XIX, quando se tornou inviável selecionar correspondências para a inspeção regular.

O *Gabinete negro* de Max Jacob lida com todos esses sentidos. As mais ou menos trinta cartas ficcionais, a maioria delas acompanhada por um comentário, são espaço de criação intelectual admirável. Situam-se em tempos diversos, algumas no século XIX ou no XVIII, no reinado de Henrique IV, ou no século IX. Multiplicação de escritas que o autor tece habilmente: da mãe para a filha, dando-lhe conselhos de como vestir-se ou segurar o marido, do pai para o filho, cortando-lhe a mesada depois de descobrir que compartilham da mesma prostituta, da empregada quase analfabeta à sua patroa, explicando-lhe porque foi embora sem se despedir. Escritas diferentes, mesmo diante da codificação francesa para cartas habituais. Com inflexões, estilos, lógicas distintas. Virtuosas em sua capacidade expressiva, deixando cada personagem assumir a sua linguagem, os seus trejeitos, em cartas por vezes com resposta, evidenciando o embate de estilos e de estratégias. A mais espetacular, a bula de um papa do século IX, mimetizaria os textos eclesiásticos da época, com comentários eruditos quanto aos termos empregados. Na “Carta do poeta moderno”, há o pastiche dos textos de vanguarda. Noutros instantes, Max Jacob serve-se da técnica da colagem, para que os conselhos de moda da mãe para a filha pareçam os mais apropriados. É momento de humor leve e habilidade do escritor, restituído pela tradução cuidadosa. Cito um trecho:

Saí às compras em Paris, então, e trouxe duas dúzias de toucas leves para você. Achei Paris tão escura e tão vulgar! Pouquíssima elegância até no teatro. Em suma, a cintura continua sempre indefinida e as saias mais estreitas em baixo que no alto, com tendência à meia anquinha e a tufar, principalmente os vestidos de noite.¹

Um outro sentido, o da travessura infantil e sua punição, percorre já a primeira troca de cartas: do pai que interrompe a mesada do filho, inconformado que Louise, sua amante, mulher difícil de agradar, esteja saindo com ele:

Com respeito à conclusão do curso secundário, se sua mãe insistir, vocês resolvam sozinhos; o meu filho, em suma, já está em idade de ganhar a vida. Quanto a mim, não me interessa dar dinheiro a meu filho para que ele se divirta com as mulheres que conheceu junto comigo e que, mais ou menos, são minhas. (JACOB, 1968, p.14).

¹ Remeto à edição original de *Le Cabinet noir* de Max Jacob (1968, p.31), embora sirva-me da tradução do Prof. Luiz Dantas (inédita). Todas as traduções são minhas, com exceção daquelas de *Le Cabinet Noir*, da edição inédita de Luiz Dantas. Este ensaio foi escrito originalmente para o *Colóquio Luiz Dantas*, IEL-UNICAMP, 2009.

É interessante lembrar que a manifestação de um universo infantil faz parte do projeto literário de Max Jacob, como chamaria atenção a sua crítica. Está na alternância entre pseudoingenuidade e sentido construtivo. Para um poeta convertido ao catolicismo depois da aparição do Cristo na parede de seu quarto, mesmo a representação religiosa retomará uma preocupação com a juventude ou com o jogo. Lembro do poema “Verdadeira juventude” publicado em *Laboratório Central* ou de um outro, intitulado “A bola” do livro *Últimos poemas*. Para dizer que a religião em Max Jacob está na maior parte do tempo distante da busca angustiada de um poeta como Pierre Reverdy, com quem conviveu no período de seu retiro na abadia de Saint-Benoît-sur-Loire. Universo infantil, ainda, que traduz um motivo frequente das cartas do *Gabinete negro*: o ensinamento moral. Há uma carta intitulada “Resposta do abade de X... a um rapaz desanimado”, por exemplo, que chega mesmo a propor a conversão do rapaz, que apenas pretende passar nos exames. Para desespero da família, sugere que “qualquer hora roubada aos estudos pela oração é benéfica”, e que o catolicismo tem uma grande vantagem: a possibilidade de cometer o pecado, confessar-se e obter o perdão. Num dos trechos, o abade convocaria Nietzsche e o cinema na tentativa de persuadir o menino:

As revoluções do século XIX sacudiram tudo; a tradição sobreviveu por muito tempo, embora sendo destruída a cada geração, reduzida a tal ponto a nada que não se sabe mais onde está o bem, onde está o mal. O cinema exhibe bandidos para que aplaudamos; a guerra glorificou a força e a esperteza. Os jovens, inclinados a verificar a exatidão de tudo o que papai e mamãe ensinaram, leem em Nietzsche que o homem superior possui todos os direitos. Perguntam a si mesmos se não seriam “um homem superior”. Se eu for um homem superior, o que devo fazer para fazer bem? E se não for? Devo então me tornar um grande bandido como X... no cinema? (JACOB, 1968, p.196-197).

O terceiro sentido do *Cabinet noir*, relacionado com a fotografia, ou com uma certa arte do retrato – e, de certo modo, com a escuridão que revela – norteou o universo de um livro hoje esquecido de Max Jacob, intitulado *Cinematoma*. Na citação anterior, está nesse lugar do cinema como oferta de modelos morais ou imorais. Evidentemente, percorre a produção artística do poeta, que viveu a partir dos anos 1930 da venda de aquarelas e desenhos. Encontra-se, do mesmo modo, num certo olhar ágil que a experiência do cinema vai proporcionando à literatura de vanguarda. Lembro que a segunda aparição do Cristo se deu, conforme relata o poeta, na sala de um cinema.

Pablo Simpson

Vous allez donc alors au Cinématographe
Me dit un confesseur, la mine confondue.
– Eh! mon Père! Le Seigneur n’y est-il pas venu?

Você vai então a um Cinematógrafo,
Me disse um confessor, com ar confuso.
– Meu Padre! Mas não foi lá que o Senhor apareceu? (JACOB, 1964, p.66).

Em *Gabinete negro*, chama a atenção o que há de encenado em muitas das cartas, das personagens que dizem uma coisa para dar a entender outra; também para o fragmento que cada uma delas restitui sobre uma situação, como se fossem fotografias às quais responderia o movimento mais amplo de contextualização oferecido pelo comentário. Fotografias que se revelam ao leitor, fixadas na câmara escura.

O cinema aparece, além disso, numa carta de um figurante que escreve a um amigo tentando bancar o galá. Nela conta a discussão filmada entre uma estrela húngara e um fotógrafo, que acha que a jovem não tem naturalidade. Isso para indicar uma oposição tão presente na reflexão de Max Jacob, entre invenção literária e uma certa sinceridade, a um só tempo espontânea e obtida através do artifício, que seria o estatuto da verdadeira arte.

A fotografia, por sua vez, é assunto de uma “Carta sem comentários”. Trata-se de uma resposta da mãe ao retrato enviado pelo filho, sentado no banco de trás de um automóvel. Aos poucos, vamos descobrindo que se trata possivelmente de sua prisão. O rapaz é um ladrão fugitivo. A ele a mãe pede que reze, de vez em quando, para Deus, que protege os bons e os malvados.

Por fim, há o quarto sentido, mais abrangente, da repressão institucional. Dos mecanismos de controle e proibição, como se Max Jacob pressentisse o destino trágico que o faria vítima da violência de Estado no momento da ocupação alemã: obrigado a trazer na roupa, apesar de convertido ao catolicismo, a estrela de Davi; deportado posteriormente a um campo de concentração, onde morreria. Não que haja violência dessa ordem nas cartas. Mas o comentário é esse lugar da busca de indícios, interpretação de fisionomias, julgamento de ações. Na “Carta do poeta moderno”, o diálogo da mãe com o tio Adolphe, trazido nessa espécie de posfácio que assume ares de trama romanesca, fala da necessidade de “fiscalizar” Maurice, para evitar o seu possível desvio moral – aqui da ordem da moral burguesa – isto é, o poeta, filho da família Fayot, importante no ramo das máquinas lixiviadoras, quer esposar uma “mulher da

vida”. Encena-se um diálogo epistolar – já bastante amplo, capaz de apontar para o contexto do remetente ou do destinatário – para, em seguida, oferecer uma outra instância, interposta entre a correspondência e o leitor, no intuito de julgá-lo, interpretá-lo.

É uma primeira leitura, como revelaria o comentário da carta da princesa Arianovitch: leitura de um curioso que sente “o odor das virtudes”. Leitura daquele que quer descobrir e explicitar as motivações profundas. Nesse sentido, uma frase resume o interesse geral desse lugar no *Gabinete negro*: “Muitos conhecem perfeitamente a maquinaria administrativa, em compensação mal o coração humano.” (JACOB, 1968, p.124). Cabe ao comentarista investigar esse coração ou, como afirmaria o narrador de um outro livro de Max Jacob, intitulado *O homem de carne e o homem reflexo*: de fazer um pouco “a moral velada” “*Ne croyez pas qu’il y ait jamais rien eu d’indécent dans ma vie, c’est pourquoi je me permets de faire un peu de morale voilée à mes contemporains.*” (JACOB, 1994, p.11). É na tensão, portanto, entre a leitura que faz do acontecimento e aquela que poderíamos fazer dele que, me parece, encontra-se um dos centros de interesse desse conjunto de cartas – escritas, aliás, por um notável epistológrafo, como nos permite entrever a sua correspondência com Jean Cocteau, Marcel Jouhandeau, dentre várias outros.

Gostaria de desdobrar apenas algumas considerações que dizem respeito a esse lugar do julgamento moral: da boa conduta, dos princípios que governam os modos do agir, dos comportamentos e valores que as personagens vão assumindo. A primeira delas, de ordem mais geral, é o fato de as cartas encenarem a possibilidade de transmissão de um ensinamento, ainda que dos mais simples. É a mãe que pede ao filho criminoso que pare de roubar. É a operária que, ao escrever para o filho do patrão, “raiozinho de sol da sua vida”, afirma: “Minha tia Jeanne diz que o sofrimento faz a gente pensar melhor; então, é seguro e certo que estou pensando bastante melhor neste momento, porque estou com o coração que é um sofrimento só, seu Fernand.” (JACOB, 1968, p.68).

São como pequenos instantes de sabedoria, que se espalham aqui e ali. Um outro trecho, que não resisto em citar, encontra-se no comentário feito à carta da viúva Gagelin: “Bem sei que, ao inocular o amor pelo luxo em nossas crianças, podemos levá-las ao desânimo, e as meninas em particular, ao adultério, ao divórcio, à aversão e ao abandono dos filhos.” (JACOB, 1968, p.40).

O embaraço da leitura desses comentários – daí a segunda consideração – é que não sabemos de que lugar eles vêm. A primeira hipótese, do Max Jacob convertido e afim à prática de uma literatura edificante, até pode parecer razoável em alguns momentos, como no comentário da primeira carta sobre o pai que corta a mesada do filho, quando constata: “Vejam o que faz das famílias o divórcio e a vida sem Deus” (JACOB, 1968, p.16). Mas na carta da viúva Gagelin, o comentarista é certamente irônico. Num dos momentos, afirma:

O que esperam da conversa de uma mãe com a própria filha? Virtude, religião, educação? Mas isto todos conhecem, fica subentendido! Pois então, não acham muito mais belo que ela comunique às crianças o gosto chic; e arme a filha com alguns dos meios de defesa que as mulheres possuem contra os homens; através dos cuidados encantadores de seus dotes? A acusação de leviandade, já aliás levantada, cai por terra. (JACOB, 1968, p.38)

O lugar dos comentários, portanto, evidencia essa ambiguidade do projeto de Max Jacob: entre um certo catolicismo, de que foi praticante, e literatura de vanguarda. Em primeiro lugar, porque não se trata claramente da sobreposição autor/comentarista. Há máscaras por todo lado, como em sua poesia. Uma delas, aliás, apropriada para compreender esse distanciamento: do *clown* farsesco ou do louco, como num dos títulos previstos para *Les Pénitents en maillots roses*, “O *clown* no altar”, conforme observação de André Blanchet (JACOB, 1964, p.65). Se temos a impressão de um diálogo, em virtude dos comentários, com uma tradição séria que remonta à exegese religiosa ou às interpretações bíblicas de Paul Claudel, como na última carta sobre a bula papal do século IX, e que permite vislumbrar em cada personagem a sua “situação espiritual”, como afirmaria André Blanchet (JACOB, 1964, p.19), tal diálogo é frequentemente rebaixado. Dedicase a assuntos aparentemente fúteis. Amplia os episódios romanescos com detalhes que não constam apenas das cartas. Confronta motivações menores e razões gerais. Ainda que possamos deparar com uma exaltação religiosa, portanto, num comentário como o da carta de um sargento que dá ensinamentos sobre o casamento – “Francamente, reconheço que estou encantado ao ler esta carta”, “Ninguém se surpreenderá se os jovens retornarem a Deus, ao Deus dos humildes, ao Deus que é a única perfeição [...]” (JACOB, 1968, p.106) – há a incorporação de uma dimensão do cotidiano que é, a um só tempo, irônica e moral. Daí a conciliação que o comentarista encontra, por vezes, num catolicismo de valores humildes: na crítica, por exemplo, ao figurante que quer ser galã de cinema.

Por outro lado, o artifício coaduna-se com o que Montaigne chamaria de uma predisposição à perfídia, não só porque estamos, através do autor, em contato com uma correspondência que talvez se preferisse particular – somos também nós *voyeurs* dessas pequenas desgraças – mas porque, em vários momentos, conjuga-se julgamento maledicente e condenação religiosa – “só o diabo é capaz de tirar algum proveito desses costumes todos”, afirmaria.

Mas o julgamento moral é ambíguo também por um outro motivo. Há nele uma alternância difícil, sem resultar em contradição para o texto – como observou Luiz Dantas numa tradução que fez de um poema de Jacob (DANTAS, 1998, p.13) – entre o que se poderia caracterizar através dos “códigos domésticos”, determinando as boas relações entre marido e mulher, pais e filhos, senhores e empregados e um outro código, também doméstico mas de caráter burguês. É conhecida a cruzada antiburguesa de Max Jacob, tão semelhante à de Mário de Andrade – sobretudo no “catálogo das espécies burguesas” que é o livro *Burgueses da França e outros lugares* (JACOB, 1932). O que um código e outro poderiam trazer como resposta à felicidade pessoal ou harmonia comunitária parece, assim, mudar a cada momento das cartas. A presença de personagens como Dominique Milionário ou o interesse por heranças, roubos domésticos, dotes, automóveis são alguns desses indícios. Num trecho, o comentador pergunta: “falemos de homens que sabem como se organizar na Sociedade para fazer fortuna; eles são admirados e merecem, não é verdade?” Noutros momentos, propõe:

Apreciar o luxo é símbolo de grandeza de alma. Julgar as pessoas pelo mais ou menos luxo que ostentam, é julgar a própria capacidade que têm de ganhar dinheiro, e ganhar dinheiro, no fundo, é o que conta na vida, não? De mais a mais, com que outros meios poderíamos avaliar as pessoas? (JACOB, 1968, p.40).

Alternam-se, desse modo, com relação à moral da preservação familiar ou das relações de amizade, virtudes ou atitudes cristãs – jamais com um caráter prescritivo – e conveniências burguesas. Um *post-scriptum* de uma carta de mulher, datada do século XIX, produz esse movimento. Sentindo-se abandonada por seu amor, escreve-lhe:

Ao rezar em meu genuflexorio achei forças para t’o perdoar. Aquelle movel é legado de minha santa avôzinha, e as inspirações que proveem de sua pobre alma. Está tudo acabado, Marcel! tanto o odio quanto o amor. Porem, para evitar calumnias da sociedade nao trate com negligencia os meus saraus de quarta-feira. Em minha

physionomia serena, tu lerás sòmente sinais de dignidade fria e desdenhosa caridade.
(JACOB, 1968, p.209).

Noutras cartas, aquilo que o comentarista chamaria de “espírito de sacrifício” deve ser saudado mesmo quando “impelido pela ambição”. Para ele, “o exercício do sacrifício nunca é inútil. O homem deve saber sofrer” (JACOB, 1968, p.39).

Finalmente, parece haver também uma contrariedade entre moral natural e moral revelada. Aqui se poderia abrir um parêntese para lembrar da violência que René Girard identificou na tradição romanesca: nas brigas entre irmãos, nas disputas amorosas, no desejo triangular. As cartas reunidas não são cartões postais ou relatos de viagem. Motivam-se por querelas de trabalho, desejos de nomeações públicas, pequenas fofocas, vaidades, infidelidades. Ao desejo mimético, oferecido pelo mediador “infernai”, como se sabe, René Girard (1961, p.231) opôs a possibilidade de escolher um outro modelo, divino – encontra-se, aliás, desde a epígrafe de *Mentira romântica e verdade romanesca*, onde cita Max Scherer: “O homem possui um deus ou um ídolo”. Evidentemente, Max Jacob está a par das ilusões de um desejo autônomo, espontâneo. A estrutura do romanesco é desvendada pelos comentários. É possível mesmo percorrer o humor que o autor extrai dessas paixões escravizadoras, por assim dizer, embora nem sempre fruto de uma mediação evidente – talvez porque o espaço restrito das cartas não permita desenvolvê-las ou porque não desconsidera o instinto sexual, que reconheceria como sem mediação. Trata-se, de todo modo, como observou René Girard (1961), de uma sacralização pervertida ou transcendência desviada. Daí a miséria da juventude sem deus, como diria o poeta em “Verdadeira juventude”, citando Pascal (GIRARD, 1961, p.244). Ou como está no “teorema do autor” do livro *Burgueses da França*: “o burguês francês perde suas virtudes na proporção em que adquire paixões” (JACOB, 1932, p.31).

O interessante, entretanto, é que não parece haver em *Gabinete negro* o lugar resguardado do desejo metafísico, expresso através de uma linguagem purificadora. Não há uma moral artística no desnudamento que René Girard identificou como um caminho da reconciliação entre indivíduo e mundo, homem e sagrado – sobretudo em Proust: “A memória afetiva é o Julgamento final da existência proustiana [...] A memória é a salvação do escritor e do homem Marcel Proust.” (GIRARD, 1961, p.98). Não apenas pela inexistência de um ideal ascético em *Gabinete negro*, incapaz de pregar – senão através da voz de um outro, em meio a tantos mais – o

controle dos desejos. Mas porque esse lugar possível da “má consciência” é delegado ao comentário, que também é irônico. Apesar de próximo da sátira de costumes, da ideia do castigo obtido através do riso – e o abade do texto lembra da virtude católica de algumas personagens de Molière – há um lugar do divertimento que não se opõe a essa consciência. Para o comentarista: “Ora, gostar de se divertir não é, como se poderia acreditar, sinal de falta de reflexão ou de consciência, mas muito pelo contrário, símbolo de uma grande profundidade.” (JACOB, 1968, p.41).

Divertimento que o comentarista faz notar dez vezes nas duas cartas da viúva Gagelin, irônico ainda uma vez. E que nos leva a prosseguir na leitura de cada uma dessas cartas, à espera de momentos como o do episódio relatado por um médico a um amigo de profissão:

Quero também falar sobre os sentimentos do doente com relação ao seu médico em geral, e os presentes em particular. O uso de presentes – Deus seja louvado! – está começando a desaparecer: o bronze artístico, o tinteiro monumental, o vaso de porcelana de Sèvres. Na morte de seu avô Adolphe, presentecemos o doutor Ballu, que você conheceu, com dois vasos de Sèvres, confesso que bastante feios, embora de muito valor, ao que parece. O doutor Ballu que fora atenciosíssimo, você pode se lembrar, subitamente tornou-se fechado e frio. Sua mãe soube pela empregada da sra. Aimée que ele estava esperando aquele relógio de estilo Império que, durante tantos anos, permaneceu na vitrine da relojoaria do sr. Lecomte. Coitado do doutor Ballu! Conheci um confrade em Paris que colocava todos os presentes em sua sala de visitas, na esperança de que alguém lhe roubasse ao menos um bronze. Pobre infeliz, isto nunca aconteceu! Muito ao contrário, os pacientes baseavam-se no que viam em sua casa para lhe dar presentes no mesmo gosto. (JACOB, 1968, p.96-97).

Moral questions in Max Jacob's Le cabinet noir

ABSTRACT: *This essay aims at presenting the book *Le Cabinet noir* of Max Jacob, a book of fictional letters with comments, taking into consideration the moral judgment: right conduct, principles that govern modes of action. This strategy demonstrates the ambiguity of Max Jacob's project: divided into a certain Catholicism, which he practiced, and avant-garde literature. On the other hand, this study points to the various contradictions such as a certain morality towards the family preservation or friendship, virtues or Christian attitudes and bourgeois conveniences. Finally, it establishes the dimension of desire in face of René Girard's questionings in the essay *Mensonge romantique et vérité romanesque*.*

KEYWORDS: *Max Jacob. French Literature. Avant-garde. Epistolography. Moral.*

REFERÊNCIAS

DANTAS, L. Falsas novas! Fossas novas!. **Modelo 19, revista de tradução**, Araraquara, Ano 3, n.6, p.13-15, 1998.

_____. **O Gabinete negro**. Tradução de Le Cabinet noir de Max Jacob. [S.l.: s.n, 20-]. Mimeografado, inédito.

GIRARD, R. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Hachette, 1961.

JACOB, M. **L'homme de chair et l'homme reflet**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Le Cabinet noir**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **La défense de Tartufe**: extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti. Nouv. éd. introd. et notes par André Blanchet. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **Bourgeois de France et d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 1932.

LE GRAND ROBERT. Disponível em: <<http://lerobert.demarque.com/en/us/dictionnaire-en-ligne/>>. Acesso em: 20 set. 2012.



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

Flávia Nascimento FALLEIROS*

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

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

Preâmbulo

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

Julien Gracq (1946, p.279).

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

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

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

O *locus* da paisagem na obra gracquiana

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

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

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

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

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

A coletânea *Liberté grande*

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

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

Parênteses sobre o poema em prosa

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

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

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

“Paisagem”

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

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

não traz problemas maiores, na medida em que o original praticamente não lança mão de rimas e outras homofonias⁴ (a tradução esbarra, porém, em outras dificuldades que não serão comentadas aqui); e há, nesse poema, uma anarquia na acumulação de imagens, que resulta de um procedimento abundantemente utilizado pelo poeta: a comparação, a analogia (como se verá mais adiante).

O poema⁵ contém um parágrafo único, apresentado em bloco (preenche uma única página). Ele é discretamente dividido apenas por cinco pontos, o que resulta em seis períodos. No interior destes organizam-se frases complexas, nas quais outros recursos de pontuação (vírgulas, travessões) são utilizados com parcimônia. O tamanho dos períodos é variável, mas há predomínio dos longos (quatro entre seis). Apesar da extensão diversa dos períodos, o texto é, à primeira vista, uniforme. Ele tem uma forma condensada e parece resistir às tentativas de divisão, o que é reforçado pela sobriedade do substantivo que o intitula: “Paisagem”, como se se tratasse da paisagem **pura**, essencial. Essa impressão de leitura pode ser problematizada quando se passa a observar a organização interna do poema, a começar por seus dois períodos extremos, o primeiro e o último.

O primeiro diz: “Vítima dessa singular ociosidade que se combina na queda do dia com os finais de jantar solitários, eu ganhara, naquela noite, a grande mesa de orientação⁶ do cemitério do Oeste.” Nesse período, que contém elementos narrativos, são introduzidos temas que remetem à finitude, à morte, o que se vê com as expressões “queda do dia”, “finais de jantar”, “cemitério”; com o adjetivo “solitários” e o substantivo “ociosidade”, concordantes com o clima geral soturno. O núcleo do campo semântico aqui está na ideia de finitude. O último período do poema, por sua vez, diz:

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

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

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

⁵ Confira o Anexo A.

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

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

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

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

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

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

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

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

Tem-se, nesses dois exemplos, conjuntos longos de uma ou mais frases que utilizam significantes conectados a uma rede semanticamente coerente. Esse tipo de metáfora é também chamada por alguns de “alegorismo” – *allégoriein* (“falar de outro modo, dizer uma coisa para significar outra”). Mas o alegorismo não deve ser confundido com a alegoria, também formada por uma sucessão de metáforas. Fontanier (1765-1844), gramático e retórico francês, cujas obras foram reabilitadas pelas reedições feitas por Roland Barthes e Gérard Genette, nos anos 60⁷, estabelece uma diferença entre alegoria, relato de sentido duplo (um próprio, outro figurado), e alegorismo, que não comporta leitura dupla. Os desenvolvimentos metafóricos de Gracq não podem de fato dar lugar a uma leitura dupla; não se trata, para ele, de lançar mão de uma sequência de metáforas para contar algo que diga outra coisa, tal como faz Baudelaire no célebre soneto “A uma passante”, no qual a passagem da majestosa desconhecida, com sua perna de estátua paradoxalmente em marcha, é uma alegoria da própria modernidade baudelaireana.⁸ Em Gracq, o que ocorre é de outra natureza;

⁷ Confira Fontanier (1968).

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

o poeta lança mão do pensamento analógico (fundamentalmente metáforas e comparações) para **dizer** a paisagem em sua essência: a paisagem **pura**. Ele é nesse sentido fiel aos preceitos estabelecidos por André Breton no *Primeiro Manifesto* do surrealismo (1924), segundo os quais uma imagem poética teria tanto mais força quanto mais resultasse da aproximação de realidades díspares e distanciadas⁹. É de fato o que ocorre com as analogias propostas em imagens como: “sortilégio lançado à bela cabeleira trêmula do planeta por uma górgona dos pastos”; ou nessa fortíssima imagem da imobilidade propiciada pela comparação da paisagem a “uma clareira canadense desertada pelos desbravadores na hora da sopa fumegante da noite”. Mas a que rede semanticamente coerente estão conectados os significantes dos encadeamentos metafóricos no coração da paisagem gracquiana? No trecho que vem sendo chamado de *intermezzo*, parecem dominar os motivos da imobilidade, precisamente: os “alinhamentos de túmulos”, o “entorpecimento” desse canto de paisagem, as “crostas de pedra” comparadas ao Báltico petrificado sob bancos de gelo, o sortilégio paralisador da “górgona dos pastos” que transforma em pedra “a cabeleira trêmula do planeta”, os carrapichos imóveis de pedra, os tocos de granito, os troncos cerrados, todo o bricabraque deixado para trás em amontoado de ruínas (ecoando, nas imagens do amontoado de coisas, o universo baudelaireano, a melancolia¹⁰). O *intermezzo* – a paisagem – também se opõe assim às duas extremidades do poema, em que os elementos narrativos figuram certa mobilidade no mundo (“eu ganhara”, “um clarim tocava”, “uma vendedorzinha suburbana perseguiu”...). Uma tensão entre mobilidade e fixidez perpassa o poema.

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

⁹ Ideias de Pierre Reverdy, que Breton inclui no *Manifesto*.

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

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

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

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

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

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

ANEXO A – Poema “Paisagem”

Liberté grande 297

l / li r

PAYSAGE

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

PAISAGEM

Liberté grande (1946), Julien Gracq*

Vítima dessa singular ociosidade que se combina na queda do dia com os finais de jantar solitários, eu ganhara, naquela noite, a grande mesa de orientação¹¹ do cemitério do Oeste. Só podem rivalizar com os sulcos claros das planícies de cereais, com as avenidas desiguais cavadas na emoção passageira de um Mediterrâneo, esses alinhamentos sérios de túmulos transpondo as ondulações das colinas que se permitem, nos subúrbios de usinas, entorpecer por vezes um canto da paisagem sob suas crostas de pedra como um Báltico sob as banquisas. Era como um sortilégio lançado à bela cabeleira trêmula do planeta por uma górgona dos pastos, os imóveis carrapichos de pedra, os tocos de granito, os troncos cerrados ao meio do corpo, o campo de galhos caídos das capelas funerárias mobiliando com seu bricabraque demente uma clareira canadense desertada pelos desbravadores na hora da sopa fumegante da noite. Lá e acolá um machado esquecido, o grande aparato das pás perto de uma cova há pouco remexida não faziam apenas aumentar a ilusão. Moitas de espinheiros entrelaçando-se a pérfidos arames farpados, era também de repente toda a música dos bombardeios, quando a paisagem arejada, tornada mais leve por um sopro traquinas, permite por um minuto uma brincadeira mais livre às regras da lei da gravidade – enfim não era proibido, sem dúvida, vasculhar o imprevisível dessas curiosas lixeiras, era até mesmo espantosa a ausência travessa ao redor das latas de lixo do *poodle* matinal. Em algum lugar, um clarim tocava por trás de uma colina um cheiro de mofo desencantado de caserna, um desses *descrescendo* solenes de metal que concordam tão bem com o crescimento descuidado da relva entre as pedras, dos malmequeres entre os túmulos, e uma pequena vendedorazinha suburbana perseguia, nos cantos das estelas, as primeiras violetas.



* Tradução: Flávia Nascimento Falleiros.

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

ASCENSÃO E QUEDA DO SEGUNDO IMPÉRIO DA FRANÇA (1852-1870), EM A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, DE EÇA DE QUEIROZ

Denise ROCHA*

RESUMO: Nos anos de sua formação político-intelectual-literária, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) posiciona-se em manifestos, cartas e em artigos jornalísticos contra Napoleão III, considerado um amordaçador de opositoristas e um megalomaniaco na política externa, que levou a França à derrota contra a Prússia, em Sedan (1870). No romance *A tragédia da rua das flores*, escrito nos anos 1877 e 1878, Eça delineia sua protagonista portuguesa, Genoveva de Molineux, como uma *cocotte* internacional, a qual teve perdas afetivas e financeiras por causa da guerra franco-prussiana. Apesar da queda da monarquia francesa, a dama mantém-se fiel ao Imperador e apresenta-se, em Lisboa, com um ramo de violetas, flores-símbolo dos bonapartistas. Injuriada, ela relata ao seu amante, Vitor, anedotas correntes sobre Napoleão III. Em uma concorrida *soirée* musical na residência de Genoveva, na Rua de São Bento, são travados debates conflituosos entre os adeptos e os inimigos do Segundo Império sobre o escritor Victor Hugo e o político Leon Gambetta, personagens históricos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura portuguesa. Eça de Queiroz. *A tragédia da rua das flores*. História. França.

Introdução

Estudante de Direito em Coimbra e amante dos ideais democráticos, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900), influenciado pelo escritor Victor Hugo, começa a desprezar Napoleão III: Imperador cesarista, ele vai se envolver em

* UNILAB – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira – Instituto de Humanidades e Letras. Redenção – CE – Brasil. 62.790-000 – rocha.denise57@gmail.com

conflitos internacionais político-militares, como os confrontos bélicos com a Criméia (1854-1856) e com a Itália (1859); a aventura militar no México (1864-1867); e a guerra com a Prússia que iria levar a França à bancarrota na batalha de Sedan (1870) e que lhe custaria o trono.

A administração de Napoleão III (Luís Bonaparte) e o de sua esposa, a espanhola Eugénie de Montijo, que atuou duas vezes como regente (1859 e 1870), bem como as querelas entre bonapartistas e republicanos e a morte de envolvidos na guerra franco-prussiana, de forma direta e indireta, entre outros aspectos, foram temas ecianos abordados em algumas narrativas: *O mistério da estrada de Sintra*, *Os Maias* e *O crime do Padre Amaro*.

No romance *A tragédia da rua das flores*, Eça de Queiroz (1980) apresenta o lado frívolo, artístico e musical da cidade de Lisboa, ou seja, uma faceta da paisagem ficcional e histórica lusa, que estava entrelaçada com alguns momentos do aclamado-odiado governo de Napoleão III.

Rica e versátil, Genoveva, prostituta itinerante, com experiências na Espanha, Inglaterra e França, teve prejuízos sentimentais e monetários por causa da guerra franco-prussiana, do ano de 1870. Apesar disso, continuou a ser imperialista devota: pelo uso de ramos de violetas bonapartistas e pela ojeriza ao hino *A marselhesa*.

Um dos convidados de um sarau musical na casa da graciosa anfitriã, recém-chegada de Paris, defende, com voz inflamada, o legado de Victor Hugo. Ele poderia ser um alter-ego de Eça de Queiroz: Simpatizante apaixonado pela obra e engajamento político de Hugo, José Maria por ocasião do falecimento do consagrado escritor francês, escreveu uma carta (7-6-1885) a Mariano Pina, diretor d' *A Ilustração*, na qual confessa: “Eu, como você sabe, sou um *Hugólatra*: tenho a paixão do mestre.” (HUGÓLATRA, 1993 p.497).

Napoleão III na visão de Eça de Queiroz

O Imperador da França, Napoleão III (1808-1873), teve uma carreira política “gloriosa” (1852-1870) até a guerra franco-prussiana, que causou a queda da monarquia (1870) e o seu exílio na Inglaterra, onde faleceu. Homônimo de seu pai, Luis Bonaparte, que era rei da Holanda e irmão de Napoleão I, o jovem teve seu casamento arranjado pelo seu tio-imperador com Hortense de Beauharnais, sua enteada. Genro de Josephine, primeira esposa de

Napoleão I, Luís foi nomeado deputado da Segunda República, e três meses mais tarde, foi eleito Presidente¹.

No ano de 1852, Luis Bonaparte [Filho] foi sagrado Imperador, acontecimento que cristalizava uma continuidade dinástica, iniciada pelo seu tio, o corso Napoleão I que levava a França ao caos. A ascensão de Luís – de deputado e presidente republicano a uma espécie de César- provocou a ira do jornalista e político Henri Rochefort,² do político Léon Gambetta³ e do escritor Victor Hugo [Gambetta e Hugo são temas de discussões acaloradas em *A tragédia da rua das flores*].

Após o golpe de estado de 2 de dezembro de 1851, Hugo partiu em exílio para Bruxelas, onde redigiu no ano de 1852: *Napoleón Le petit*, e *L' Histoire d'un crime*. A primeira obra, que expressava ácidos ataques ao antigo imperador, Napoleão Bonaparte, e ao recém-coroadado, Luis Bonaparte- Napoleão III, tinha como objetivo acordar a França: “[...] falar com o soldado que tem uma gravura do Imperador na sua choupana e que vota em qualquer coisa por causa disso. Esse povo é bom e honesto. Compreenderá. Sim, camponês, eles são dois, o grande e o pequeno, o ilustre e o infame, Napoleão e Napoleão.” (HUGO, 1996, p.64). Em Jersey, Hugo escreveu cerca de 6000 versos satíricos contra Napoleão III, publicados, em *Les châtiments* (1853). Somente depois da queda da França e do Imperador bonapartista, na batalha de Sedan, em 1870, o consagrado escritor pode retornar a sua terra natal, depois de viver aproximadamente 20 anos no exílio.

Leitor e admirador de Victor Hugo (1802-1885), o jovem estudante José Maria Eça de Queirós absorveu suas ideias anti-bonapartistas. Herdeiro de tradições liberais, aos 26 anos de idade e universitário do segundo ano do curso

¹ No dia 10 de dezembro de 1848, Luís Bonaparte foi eleito presidente da República Francesa por sufrágio universal, mas articulou um golpe contra o Parlamento. Uma tentativa de contra-golpe, organizada por grupos de republicanos, foi brutalmente combatida pelo exército. Apoiado pela burguesia, Luís Napoleão conclamou um plebiscito, no qual saiu consagrado (95%). Por isso, instituiu a monarquia e tornou-se Imperador da França, com o título de Napoleão III (Segundo Império, 1852-1870).

A situação caótica na França, nos anos 1848 a 1851, que culminou com o golpe organizado por Luis Bonaparte e asseclas, incentivou Karl Marx a escrever *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*, nos anos 1851 e 1852, que fez referências à atitude imitativa do sobrinho em relação ao tio-imperador que o alçou ao poder devido a um golpe de estado (MARSON, 2005, p.138).

² Henri Rochefort (1831-1913) foi o fundador do jornal *La Lanterne*, semanário político de oposição a Napoleão III. Exilado em Bruxelas, acolhido por Victor Hugo, ele regressou à França, em 1870, depois da queda da monarquia, e foi eleito deputado por Paris. Rochefort aparece em *Os Maias*.

³ Leon Gambetta (1838-1882), Deputado de Paris, foi eleito, como um dos membros do Governo de Defesa Nacional, por ocasião da proclamação da República Francesa, no dia 4 de setembro de 1870. Nos anos 1881 e 1882 ele foi Primeiro Ministro.

de Direito, Eça assinou o *Manifesto dos estudantes da Universidade de Coimbra à opinião ilustrada do país* (1862-1863), de autoria de Antero de Quental, entre outros.

Em *O Distrito de Évora*, jornal bissemanário de oposição ao governo de Joaquim António de Aguiar, Eça, que atuava como organizador e redator-geral, analisa alguns aspectos da política interna e externa de Napoleão III, nas edições de fevereiro a julho de 1867: a lei da censura da imprensa na França; a formação da oposição no Parlamento; o descontentamento do exército e da burguesia, que havia elevado Luís Bonaparte ao poder monárquico; e o fracasso da aventura militar no México, encerrada com o fuzilamento de Maximilian (1867).

Eça escreve, na edição de 7 de fevereiro, de *O Distrito de Évora* (número 9), a respeito da força estratégica do bem organizado, equipado e disciplinado exército de Berlim no conflito com a Boêmia, e seu eco na paisagem política francesa: “[...] as vitórias da Prússia tinham deslumbrado a França; o exército estava descontente. [...] Mas o imperador quis serenar o descontentamento militar: decretaram-se armamentos, fizeram-se reorganizações, moveram-se tropas.” (QUEIROZ, 2000, p.126).

Tal mostra do imenso poderio estrategista-técnico-militar do alemão von Moltke sobre a Áustria não intimidou o Imperador francês, que declarou guerra a Berlim, no dia 19 de julho de 1870⁴. A invasão da fronteira da França, com três exércitos prussianos, no total de 400.000 homens, já demonstrava a capacidade de vitória germânica, ao deparar com os mal equipados franceses e sua deficiente coordenação estratégica, sob o comando do Imperador, de Bazainre e Mac-Mahon [No romance *A Tragédia da rua das flores*, a protagonista eciana, Genoveva, teve de fugir para Bruxelas sem levar quase nada].

Depois das vitórias alemãs, na região da Alsácia, Eça escreveu de Leiria, em agosto de 1870, ao amigo Eduardo Coelho, fundador do *Diário de Notícias*: “Escrevo do meu exílio administrativo [...]. Penso na guerra: eis a minha ocupação. Todas as manhãs aplaudo as derrotas do segundo império; todas as tardes lamento as humilhações da França.” (QUEIROZ, 2000, p.913).

⁴ A coroa da Espanha, vaga desde 1868, foi oferecida a Leopold Von Hohenzollern-Sigmaringen, primo de Wilhelm I, rei da Prússia. Napoleão III não aceitou a proposta, por temer a expansão prussiana, e foi ouvido. Não satisfeito, exigiu que o rei da Prússia desse garantias, de que jamais um membro de sua família ascendesse ao trono espanhol. O pedido, que foi negado por Berlim, feriu o orgulho da França que declarou guerra.

No final de agosto de 1870, após as batalhas de Borny, Rezonville e **Saint Privat**, o reduzido exército francês se vê cercado em Metz; e o cerco prussiano fecha o vale de Sedan, onde se encontra Napoleão III [Na **Batalha de Saint Privat** falece o visconde de La Rechantaye, o jovem amante de Genoveva].

Enfermo e derrotado, o Imperador capitulou, sem impor condições, para evitar um massacre entre seus soldados. No dia 4 de setembro de 1870 é proclamada a República na França; e na Sala de Espelhos do Palácio de **Versailles** foi fundado o Império da Alemanha unificada, com Wilhelm I⁵ [O senador monarquista Mr. de Molineux, companheiro de Genoveva, morreu de apoplexia, no dia da ida do Senado a Versailles, para prestar juramento ao governo republicano].

A Guerra Franco-Prussiana e seus desdobramentos foram assuntos escolhidos por Eça de Queirós para a área cronística e ficcional, com destaque para aquelas publicadas em *Uma Campanha Alegre* (Setembro de 1871) e em *As Farpas* (Outubro de 1871), como por exemplo, nas críticas à entrada da ex-imperatriz francesa, Eugénia de Montijo, a “loura e altiva inquilina das *Tulherias*”, em Lisboa, rumo à Espanha, e seus privilégios alfandegários (QUEIROZ, 2000, v.3, p.743).

Como tentativa de construção literária de verossimilhança histórica, Eça apresentou a questão da França do Segundo Império nas seguintes narrativas: em *O mistério da estrada de Sintra* (clima de revanche na França, depois da derrota na batalha de Sadowa); em *Os Maias* (Saudações de militares e da nobreza a Napoleão III e exigências para o ataque a Berlim (Prússia), e a morte do amante de Maria Eduarda na batalha de Saint Privat, anterior à queda, em Sedan); e em *O crime do Padre Amaro* (Conversas sobre possível abdicação de Napoleão III e a nomeação da imperatriz como regente), etc.

O envio da declaração de guerra a Berlim, a fuga de pessoas de Paris para Bruxelas, bem como a batalha de Saint-Privat e a capitulação francesa, em Sedan, e suas consequências, atingiram a biografia da personagem ficcional Genoveva, protagonista de *A tragédia da rua das flores*, em sua ascensão e derrocada pessoal na França.

⁵ A guerra entre a França e a Prússia, iniciada, de fato, no final do mês de julho, com a penetração das tropas prussianas, em território francês, seguida do primeiro confronto, no dia 2 de agosto, em Sarrebruck, foi encerrada no dia 2 de setembro. Em menos de 6 semanas, a França de Napoleão III foi derrubada e ele perdeu o poder.

A França do segundo império: reflexos em *A tragédia da rua das flores*

O romance *A tragédia da rua das flores* foi concluído no ano de 1878, considerado o “ano magno” de Eça de Queiroz por João Medina (MEDINA, 1972), pois, nessa época, o escritor publicou *O primo Basílio*, terminou a revisão de *O crime do Padre Amaro*, e a escrita de *A capital* e de *A Batalha do Caia*. No entanto, o romance do amor interdito entre um casal, que levou ao suicídio a amante, Genoveva (Joaquina da Ega), ao saber que era mãe biológica do amante Vitor, não foi revisto por Eça, apesar dos planos de publicação, comunicados por cartas ao seu editor Ernesto Chardron e a Ramalho Ortigão. No ano de 1925, a Editora Lello & Irmão anunciou a publicação dessa narrativa e de outras inéditas, mas a família de Eça recuou, e o romance sobre o incesto involuntário somente foi publicado no ano de 1980, depois que o manuscrito passou a ser propriedade do Estado e ir para o Arquivo da Biblioteca Nacional de Lisboa (ROCHA, 2012). A edição utilizada para o presente estudo é aquela publicada por Moraes Editores, de Lisboa, que tem a fixação do texto e as notas feitos por João Medina e A. Campos Matos.

Joaquina dos Melros, moradora da Guarda, fascinou dois irmãos: Timóteo e Pedro, com o qual se casou. Abandonou o marido e um filho de dois meses para seguir um espanhol. Seguiu para Inglaterra, onde iniciou a existência de meretriz rica e culta, mas fugiu com um amante para a França, onde foi rejeitada e conseguiu amasiar-se com um senador do Império, M. de Molineux. Assumiu uma nova identidade, como Madame Genoveva de Molineux, originária da Ilha da Madeira. Perdeu bens afetivos e financeiros com a guerra franco-prussiana, mas conheceu o brasileiro Gomes e retornou a Lisboa. Não viajou para o Brasil, conforme planejado, e apareceu esplêndida em um camarote, no Teatro da Trindade, para assistir à ópera *Barba Azul*, onde conheceu Dâmaso Mavião, seu futuro amante, e o jovem advogado Vitor, que era seu filho biológico, que não foi reconhecido por ela, apesar das semelhanças faciais. Com atitudes francesas, sua presença evocou a Paris de Napoleão III, no Segundo Império, destacada na organização da exposição de 1867, e que tinha passado por transformações urbanísticas. Era:

[...] a época dos grandes *magazins*; dos cafés-concerto; dos fardamentos emplumados e coloridos; dos desfiles militares aparatosos, a propósito de tudo e de nada, para mostrar a força triunfante do regime dos postais-ilustrados; das vistas estereoscópicas;

do progresso da fotografia [...] do jogo do *whist* e dos divertimentos de palavras e dos *calembours* [...] da moda de crinoline – vestido em forma de campânula sustentado por vasta armação metálica, completada por extensas capas de seda [...] (MATOS, 1993, p.645).

A paisagem arquitetônica e cultural de Paris interessava ao jovem advogado Vitor, principalmente, pelos “[...] seus políticos, os seus artistas, os seus poetas, as suas cortesãs – que o interessavam. Como saboreava os mais pequenos pormenores sobre Dumas Filho, sobre Gustavo Doré, sobre os bailes de máscaras d’Arsène Houssaye! Era como [um] mundo novo em que penetrava.” (QUEIROZ, 1980, p.224). Embevecido pelo amor de Geneveva, que viveu anos na capital parisiense, Vitor gostava de ouvir sua amante contar sobre suas experiências, bem como as fofocas a respeito do Imperador Napoleão III, que mostravam ser ele um homem infantilizado, perigoso, devasso e de personalidade bipolar:

As anedotas sobre Napoleão III encantavam-no: o Imperador, encerrando-se horas e horas, com um empregado da polícia secreta por gosto da intriga, e amor mórbido da mexerique! O Imperador, fechando-se alta noite no seu gabinete, e enquanto se pensava que ele meditava sobre os destinos da França, o augusto personagem recortava com habilidade figurinhas coloridas que colocava com um pincel, sobre um papel, formando grupos de fantasia:ou as noites em que se encerrava, com três, quatro mulheres, e se deixava ir a excessos que o deixavam embrutecido, idiota e taciturno, semanas e semanas, ora desejando a excitação duma guerra, ora a paz dum convento! (QUEIROZ, 1980, p. 224).

**Figura 1 – As violetas bonapartistas,
símbolo da monarquia de Napoleão III.**



Fonte: DECARLO EVENTOS (2013).

Monarquista assumida na Paris republicana pós-1870 e em Lisboa, a bela anfitriã Genoveva, na comemoração de seu aniversário, decorou a mesa quadrada festiva, de forma ideológica: “E cada um dos convidados ao desdobrar o guardanapo adamascado achou nas pregas um raminho de violetas”. D. João da Maia, um dos membros da nobreza decadente de Portugal, comentou com suas duas vizinhas na mesa: “Vêem-se bem as opiniões bonapartistas da casa [...]” Joana comenta: “- É a minha flor predilecta [...]. nenhum flor tão poética...” (QUEIROZ, 1980, p.137).

O jovem Vitor, que começava a visitar Genoveva, depois do rompimento dela com o seu amante Dâmaso, confessa à *cocotte* que a adorava. Emocionada, pela confissão de amor do jovem, em uma época de início de envelhecimento pessoal, ela colocou suas mãos na boca do sensual rapaz:

– Nada dessas grandes palavras. Parece mal. – E com uma cortesia, sorrindo-se: mas quer dizer, venha pedir a minha mão à mamã. – Riu muito, – e correndo, entrou no quarto, voltou com um raminho de violetas.

– Vá, bom rapaz, disse ela: metendo-lho na casa da sobrecasaca: e disse rindo: cuida dele como dum vaso, e ainda se queixa. – *Les voilà!* As violetas bonapartistas. (QUEIROZ, 1980, p.189).

O ato visual de Genoveva de prestar homenagens a Napoleão III, em exílio na Inglaterra, refletia sua alienação em relação à sua política desastrosa, que provocou a derrocada da França e o desmoronamento afetivo e financeiro da amante de M. Molineux, senador da França. O casal vivia, conforme Joaquim Meirinho, em “um lindo palacete que tinha na Rua de Lord Byron” (QUEIROZ, 1980, p.230).

Meretriz itinerante, ela abandonara seu antigo companheiro, em Londres, por seguir o seu coração, que a abandonou em Paris. Depois de muitos pedidos e promessas a Nossa Senhora da Alegria, Genoveva conseguiu encontrar um amante rico, um senador, que era velho, calvo, desdentado, repugnante e guloso:

[...] mas era riquíssimo, cínico, de uma libertinagem vil: servira todos os regimes, com amor: Luís XVIII, Carlos X, Luís Filipe, a República, o Império; tinha um amor pela autoridade, – que o fazia cair de braços, defronte de quem chegava a instalar-se no Poder, com a língua logo pendente, pronta a lambar – segundo o que o recém-chegado trazia na bota – sangue ou lama. (QUEIROZ, 1980, p. 94).

“Lacaio” de reis e ministros republicanos, M. de Molineux nutria profundos interesses pela monarquia: “O Império inspirava-lhe um amor desmedido: tinha

aperfeiçoado as duas coisas que o faziam viver – a cozinha e o deboche; e amava-os por todas as graças que [deles]⁶ recebia: amava as instituições, o imperador, o filho do imperador, o cão do imperador [...]” (QUEIROZ, 1980, p.93).

Amparada pelo poder político e financeiro do velho senador, Genoveva, que passara a se chamar Madame de Molineux, tratou de cuidar dos seus sentimentos com um alto funcionário da área de relações internacionais: “[...] um empregado do Ministério dos Estrangeiros, o visconde de La Rechantaye – só para por na sua vida um interesse romanesco: [...] era imperialista; nunca deixava de trazer o ramo de violetas de uniforme [...]” (QUEIROZ, 1980, p. 94).

A riqueza, os privilégios e a possibilidade de manter um jovem amante, paralelo ao oficial, eram estados usufruídos por Genoveva, durante doze anos, mas tudo mudou com os planos de Napoleão III frente à Prússia. No dia da votação para o confronto bélico com os germanos, o senador, seu companheiro, ofereceu um jantar, no qual ela trajou uma *toilette* de seda cor de creme com enfeite de violetas. Na ocasião festiva, soube, que o seu outro amante, o visconde de La Rechantaye, fora incumbido de acompanhar o Secretário dos Estrangeiros, para levar a declaração de guerra a Berlim. Era a hora de sua consagração como estrangeira e mulher:

E lembrando-se então donde partira, duma pequena vila de Portugal, obsoleta e esquecida, vinha-lhe um orgulho de se achar ali, naquele dia histórico, tendo à sua mesa diplomatas, dois capitães dignos, que se iam bater, e dois senadores, que de manhã proclamaram votar a guerra [...] (QUEIROZ, 1980, p.94).

A portuguesa da Guarda, fugitiva do marido e do filho, que tinha tido amantes remediados e ricos, na Espanha e na Inglaterra, aperfeiçoado seus conhecimentos de inglês e de francês, bem como seus dotes musicais – canto e piano –, era testemunha auditiva e visual de um momento histórico do Segundo Império da França: a declaração de guerra à Prússia. Ouviu dos convidados ilustres da política e do exército, declarações sobre a postura inconsequente do Imperador e a certeza absoluta do sucesso dele nos campos de batalha: “[...] todos confiavam na vitória: e repetiam-se, com sorrisos de deleite, as palavras do Imperador; – É a minha guerrazinha. – Era a guerrazinha de S. M. – E havia uns sorrisos extáticos e devotos. [...]” (QUEIROZ, 1980, p.94). Mas a nociva

⁶ A edição de *A Tragédia da rua das flores*, publicada por Moraes Editores, de Lisboa, em 1980, tem a fixação do texto e as notas, feitos por João Medina e A. Campos Matos. Eles acrescentaram palavras em forma de parênteses, em casos nos quais Eça de Queiroz deixou incompletos.

declaração bélica de Napoleão III ao rei Wilhelm I, da Prússia, em julho de 1870, e a derrota da França, no mês seguinte, em Sedan, acabou com sua vida e a dos franceses:

Mas, e bem depressa, foi necessário fazer as malas para fugir para Bruxelas! Ali passara o Inverno tristemente no hotel: soube [d]a morte do visconde na batalha de St. Privat – e quando entraram, depois da cerimônia – no dia em que o Senado ia a *Versailles* para se prostrar aos pés da República, uma apoplexia atirou, – mudo, para cima da papele[ira], com a boca ao lado, o velho infame [...] (QUEIROZ, 1980, p.95 e 96).

A queda do Segundo Império provocou a “viuvez” dupla da bela e elegante Geneveva: a morte violenta do jovem amante, o visconde La Rechantaye, na batalha de Saint Privat, e a morte súbita do idoso senador no dia da rendição da França monárquica, em Versailles. Depois de 12 anos de concubinato luxuoso com M. Molineux, Geneveva entrou em colapso econômico, pois ele não tinha feito testamento: a viúva alegre ficou sem propriedades, sem mobílias, sem jóias e sem treze mil francos de renda: “Pobre! Viveu um ano muito retirada, muito obscura, com uma economia escassa: – e a miséria vinha talvez voltar – quando N.a S.a da Alegria lhe mandou o Gomes Brasileiro [...]” (QUEIROZ, 1980, p.96). Ele chegou em Lisboa, com planos de imigração para o Brasil, que não foram realizados por ela. No mesmo dia da partida de Gomes, Geneveva surgiu triunfante na apresentação da ópera *Barba Azul*, no Teatro da Trindade, conquistou um novo provedor, Dâmaso, e Vitor, com o qual iniciará um fogo amor que se revelará incestuoso e fatal.

Embates ideológicos na *soirée* musical de Madame de Molineux

Anfitriã elegante, refinada e bem articulada, Geneveva, na residência da Rua de São Bento, mantida pelo novo amante Dâmaso, fez uma espécie de *debut* na sociedade lisboeta. Em animado sarau são reunidas personalidades políticas, sociais, literárias e musicais: o advogado e poeta lírico Vitor; o poeta fabulista Couto, membro da Academia Real das Ciências; o poeta Roma; o jornalista Pascoal Pimenta; o deputado Carvalhosa; o maestro Fonseca; o cantor de ópera Sarrotini; Pia de Tolomeu e o nobre João Meirinho.

Nesse ambiente eclético foram travados debates conflituosos entre um adepto e um inimigo do Segundo Império sobre o escritor Victor Hugo e o político Léon Gambetta que são personagens históricos. O eloquente

deputado Carvalhosa, contemporâneo do advogado Vitor, em Coimbra, comentou, em tom de declamação: “No segundo império, os senadores eram uma coleção caturra de velhos debochados...”, mas foi interrompido pelo jornalista Pascoal Pimenta. A discussão entre eles, de um lado, com postura monarquista, e de outro, com atitude republicana, teve uma escalada rumo à gritaria:

– Peço perdão [...] Havia grandes ilustrações: – Saint- Beuve, Merimée...

– Que levaram a França ao abismo, gritou logo o Carvalhosa. Pelo amor de Deus não me fale no Império, meu caro amigo. O Império é a corrupção, é a lei calcada aos pés, é a liberdade agrilhoada, é a orgia nas Tulherias... (QUEIROZ, 1980, p.123).

O tempestuoso Carvalhosa, que vociferava contra a monarquia, afirmava aos demais ouvintes: “[...] meus amigos, os desastres do Império foram providenciais”, mas é retrucado, de novo, pelo jornalista, com um risinho e vozinha: “Então Carvalhosa, apumando-se, atacou a questão religiosa: Deus, segundo ele, estava em tudo: tanto no mais alto feitio da história, como no grão de palha que a formiga... Lá diz V. Hugo.” (QUEIROZ, 1980, p.123). A discussão apaixonada prosseguia:

Mas o jornalista declarou: V. Hugo um asno, o Asno V. Hugo – [dizendo] com um [ar] de desdém – que V. Hugo estava velho, já não sabia o que dizia. – Carvalhosa perdeu o domínio de si mesmo: defendeu V. Hugo, com gestos furiosos, estampidos de voz; chamou-lhe o profeta do século XIX, o inspirado d’*Hauteville House*. (QUEIROZ, 1980, p.124).

O embate sobre Victor Hugo – defendido por Carvalhosa, e ofendido por Pimenta-, conseguiu a adesão do poeta Roma que enalteceu o legado do escritor francês:

– Isso, isso, disse o poeta, alteando-se e recuando.

O jornalista, friamente, coçando-se na prega entre o colete e as calças – sorria. O[s] últimos livros de V. Hugo fazem rir. Carvalhosa berrava: Ri-se, ri-se do Génio, ri-se da Inspiração, ri-se da Poesia, ri-se do Sublime. (QUEIROZ, 1980, p.124).

Atônito e melindrado pelo tom de deboche do jornalista Pimenta a respeito da genialidade de Hugo, Carvalhosa resolveu se reunir com outros convidados e discutir sobre os rumos da França na situação de república, depois da queda da monarquia, em 1870. Ele se dirigiu à anfitriã Genoveva, que tinha vivido 12 anos, em Paris, na época do esplendor do Segundo Império:

- E como vai a política, em Paris? Disse.
- Bem, disse Madame de Molineux embaraçada, constrangida.
- Os republicanos têm sido admiráveis. O último discurso de Gambetta era bom. Que eu não me entusiasmo: faltam-lhes as imagem, o brilho, a eloquência, as flores. Mas enfim, começa uma nova aurora... (QUEIROZ, 1980, p.130).

Nesse discurso, o deputado expressou sua esperança no governo republicano de Leon Gambetta. Em conversa com o barítono Sarrotini, o transgressor Carvalhosa afirmou que “- O papado com efeito é a chaga da Itália. O papado é a treva.” (QUEIROZ, 1980, p.136). Após entender a tirada virulenta contra o Papa, o cantor italiano republicano declarou-se carbonário e entoou a Marselhesa – “*Allons enfants de la Patrie!*”-:

- Um entusiasmo romanesco apossara-se do poeta Roma que gritava com a sua voz fina:
- A Marselhesa, a Marselhesa!
- Mas Madame de Molineux interveio. A Marselhesa, não: Fez-se um silêncio:
- A *Marselhesa*, não. É uma cantiga que detesto. Lembra-me o povo. Outra coisa, outra coisa.
- Parecia muito assustada; como se ouvisse uma fuzilaria insurrecta. (QUEIROZ, 1980, p.130).

Genoveva aproximou-se do velho poeta Couto, e explica-lhe: “Foi por sua consideração também que não quis que cantassem A Marselhesa, nada mais desagradável aos olhos de um conservador [...]” (QUEIROZ, 1980, p.137). Para ela, alpinista social monarquista, a canção lhe lembrava as insurreições populares.

Posteriormente, durante a comemoração de 40 anos de Genoveva, a questão do governo de Napoleão III surgiu em conversas entre João Meirinho e Vítor sobre a condição da anfitriã estrangeira na própria pátria, Lisboa. Meirinho expressou compreensão para a situação dela, antes magnânima, na residência de Mr. de Molineux, e declarou a decadência da França sem o Império:

[...] mas aqui, em Lisboa, estava deslocada! Era necessário vê-la em Paris. Tem espírito, tem finura. E recebe muito bem. E veste-se... E entende de carruagens! [...]. Eu conheci-a muito. E Mr. de Molineux, um velho divertido ... que ceias !... Ah, já vai tudo!...Paris sem um Império não vale nada... E – oscilou a cabeça com melancolia, como se visse, estendidas no pátio, a[s] ruínas da França. (QUEIROZ, 1980, p.224).

Conclusão

A imagem do Segundo Império de Napoleão III (1852-1870), delineada em Portugal, foi transmitida por ecos de notícias veiculadas pela imprensa, por boataria, ou por obras literárias ou de denúncia, como no caso de *Napoléon Le petit* e *L'histoire d'un crime* (1852), de autoria de Victor Hugo.

Nos anos (1861-1866) de estudo de Direito na universidade de Coimbra, Eça de Queiroz e seus contemporâneos se inflamaram na defesa dos ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade”, se empenharam na luta de repúdio à política interna e externa do Imperador Bonaparte, e se tornaram admiradores ardentes das atitudes e dos escritos de Victor Hugo.

A França de Napoleão III, cristalizada no romance *A tragédia da rua das flores*, surge por rumores jornalísticos ou literários ou pelas experiências vividas na França por João Meirinho, e por madame Genoveva de Molineux. Ela foi testemunha de um fato histórico: a comemoração particular, em forma de jantar em sua residência, da declaração de guerra francesa à Prússia. Um de seus amantes, o visconde de La Rechantaye, tombou na batalha de Saint Privat, e o outro, Mr. de Molineux, caiu, apoplético, no dia de rendição do Senado da França monárquica, em Versailles.

O legado de Victor Hugo, perseguido por Napoleão III, foi defendido, ardentemente, pelo deputado Carvalhosa. Republicano fanático, ele vociferou contra os senadores franceses, os chamou de “velhos debochados” e classificou o Segundo Império, como local de “corrupção”, mas elogiou o último discurso do republicano Gambetta, empossado em 1870, como membro do Governo de Defesa Nacional. Mr. de Molineux, o amante senador de Genoveva, foi descrito como um político adulator que compactuava com qualquer tipo de governante, monarquista ou republicano.

Apesar da queda da monarquia francesa e da falência financeira de Genoveva em consequência da guerra franco-prussiana (1870), a altiva madame mantinha uma fidelidade orgulhosa ao exilado Napoleão III, portava um ramo de violetas bonapartistas e odiava a *Marselhesa* que lhe recordava a plebe. Os relatos dela ao seu jovem amante Vitor, a respeito de boatos franceses sobre o antigo Imperador, refletiam a ironia queiroziana em relação a Luis Bonaparte. O sobrinho do glorioso Napoleão Bonaparte apareceu, como um homem irresponsável com o destino dos súditos e da nação e indiferente ao futuro dos dissidentes. Apoiador da instalação de um estado policial, em

desrespeito ao regime democrático do estado de Direito, Napoleão III se reunia com um membro da polícia secreta e se envolvia com fofquinhas. Dedicava-se, ainda, a jogos infantis, como recortes de figurinhas de papel, envolvia-se em orgias sexuais grupais e vivia em quadro de variação de humor, enquanto que a nação estava mergulhada em caos. Napoleão III declarou a sua “guerrazinha” contra o exército altamente equipado, organizado, disciplinado, com canhões Krupp, da Prússia.

Lastimável é a imagem de Napoleão III e dos senadores do Segundo Império, criada pelo jovem José Maria Eça de Queiroz, aos 32 e 33 anos, durante a escrita de *A tragédia da rua das flores* (1877 e 1878). O ímpeto juvenil virulento, que estava presente nele em relação a Luis Bonaparte, arrefeceu com o passar dos anos. No ano de 1896, na evocação aos tempos de Coimbra, Eça confessa: “[...] O pobre Napoleão III foi para essa nossa Coimbra um Nero, um Anticristo.” (*In Memoriam* de Antero apud MATOS, 1993, p. 652).

Ascension and fall of the Second Empire in France (1852-1870) in A tragédia da rua das flores by Eça de Queiroz

ABSTRACT: *In the years of his political-intellectual-literary background development, José Maria Eça de Queiroz (1845-1900) took position in manifestoes, letters, and newspaper articles, against Napoleon III, viewed as a gagger of opposition members and a megalomaniac as far as his foreign policy was concerned, who led France to a defeat against Prussia, in Sedan (1870). In the novel A tragédia da Rua das Flores (The Tragedy of the Street of Flowers), written between 1877 and 1878, Eça portrays his Portuguese protagonist, Genoveva de Molineux, as an international cocotte, who suffered affective and financial losses due to the Franco - Prussian war. In spite of the fall of the French monarchy, the prostitute remains faithful to the Emperor, and presents herself in Lisbon with a branch of violet, flower which symbolized the Bonaparte's supporters. Offended, she reports to her lover, Vitor, current jokes told about Napoleon III. In a crowded musical soirée in Genoveva's residence, at Rua de São Bento, heated debates take place between supporters and enemies of the Second Empire, about the writer Victor Hugo and the journalist Gambetta, both historical characters.*

KEYWORDS: *Portuguese literature. Eça de Queiroz. A tragédia da Rua das Flores. History. France.*

REFERÊNCIAS

DECARLO EVENTOS. **As violetas bonapartistas**. Disponível em: <<http://djantoniopaulo.blogspot.com.br/2012/10/o-que-significa-cada-flor-do-buque-de.html>>. Acesso em: 4 mai. 2013.

HUGO, V. **Napoleão, o pequeno**. Tradução de Márcia M. de Aguiar. São Paulo: Ensaio, 1996.

HUGÓLATRA. In: MATOS, A. C. (Org.). **Dicionário de Eça de Queirós**. Organização e coordenação de A. Campos Matos. 2 ed. rev. e aum. Lisboa: Caminho, 1993. p. 497-498.

MARSON, I. A. História e revolução- O dezoito Brumário de Luís Bonaparte, de Karl Marx, e Napoleão, o pequeno, de Victor Hugo: um contraponto. **Projeto História**, São Paulo, n. 30, p. 137-150, jun. 2005.

MATOS, A. C. Napoleão III e a França do Segundo Império. In: _____. (Org.). **Dicionário de Eça de Queirós**. Organização e coordenação de A. Campos Matos. 2.ed. rev. e aum. Lisboa: Caminho, 1993. p.645-658.

MEDINA, J. **Eça de Queiroz e o seu tempo**. Lisboa: Livros Horizonte, 1972.

QUEIROZ, E. de. **Obra completa**. Organização geral, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. (Correspondência, v.3-4).

_____. **A tragédia da rua das flores**. Lisboa: Moraes Editores, 1980.

ROCHA, D. Gênese, censura e publicação póstuma: a tragédia da rua das flores, de Eça de Queirós. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA E CULTURA, 4., São Cristovão. **Anais eletrônicos...** São Cristóvão: GELIC/UFS, 2012. v.4.



TEXTOS LITERÁRIOS E CURSOS DE LÍNGUA ESTRANGEIRA

Ana Luiza Ramazzina GHIRARDI*

RESUMO: O presente artigo reflete sobre as novas possibilidades de ferramentas para o ensino de língua estrangeira e seu impacto sobre o uso de recursos já existentes, em particular, o texto literário. A partir dessa perspectiva, apresenta-se o texto literário e seus múltiplos sentidos como ferramenta de grande importância para um curso de língua estrangeira. Em seguida, propõe-se uma entre muitas possibilidades para a utilização desse tipo de texto a partir de um trabalho prévio que tem como pretensão seduzir e formar o professor habituado a manejar apenas a língua estrangeira.

PALAVRAS-CHAVE: Ensino de línguas. Texto literário. Formação docente. Língua estrangeira.

Informatização: contribuição ou confinamento?

No momento em que a globalização aparece no centro de todos os debates, faz-se necessário lançar um olhar sobre alguns efeitos práticos que ela causou no ensino de língua estrangeira¹ e as infindáveis possibilidades que essa mesma globalização oferece para os professores. Com a evolução de novas ferramentas disponíveis para o aprendizado de uma língua estrangeira, assistimos a uma verdadeira inundação, uma vertiginosa expansão da palheta de recursos informatizados que começaram a ocupar o lugar de antigos recursos.

Desse modo, podemos dizer que a informatização trouxe aos cursos de língua estrangeira uma contribuição notável que propiciou aos professores um leque de possibilidades para preparar seus cursos com a mesma rapidez que

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Sociais. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – alrghirardi@unifesp.br

¹ Vamos nos deter, aqui, no estudo de língua estrangeira, o que não significa que as mesmas reflexões não possam ser aplicadas à língua materna.

caracteriza as novas *mídias* – e dentre elas, talvez, a Internet seja o exemplo paradigmático. Entretanto, é preciso estarmos atentos para o fato de que, ao mesmo tempo em que permite acrescentar possibilidades, a informatização, nos cursos de língua estrangeira tem, de outra parte, banido ferramentas que, igualmente, podem trazer contribuições de grande valor. Essa ambiguidade, que com certeza se manifesta também em outros campos, tem efeitos particulares nas aulas de língua estrangeira. Tendo à disposição uma quantidade quase inimaginável de fontes, o professor corre o risco de lançar mão irrefletidamente de algumas delas e, sem se dar conta, usar uma ferramenta informatizada e deixar no esquecimento possibilidades de trabalho disponíveis desde sempre, mesmo que essa possibilidade considerada mais tradicional ofereça aos seus alunos resultados mais interessantes.

Uma dentre várias opções que estamos arriscados a ver desaparecer em sala de aula é o texto literário. A substituição dessa ferramenta em detrimento de novas possibilidades provocou um apagamento quase total do texto literário em aulas de língua estrangeira. De fato, com o passar dos anos, esse tipo de texto conheceu uma espécie de decadência e se tornou alvo de várias críticas mais ou menos abertas. A proporção de sua presença nos métodos de língua estrangeira mais utilizados em escolas de idiomas ou mesmo em escolas de ensino fundamental e médio, sobretudo para alunos de nível iniciante, é claramente bem reduzida – poderíamos dizer quase inexistente. Quando o texto literário encontra algum espaço nesses manuais, ele aparece, com frequência, ou em formato adaptado para facilitar a leitura ou ao final de cada unidade como atividade complementar que pode ou não ser utilizada pelo professor. Decorrente disso, a possibilidade do uso do texto literário começou a conhecer então uma espécie de esquecimento, uma redução de seu lugar no aprendizado de língua estrangeira e ficou confinado aos cursos de letras ou de literatura especificamente.

Língua e literatura: é possível um diálogo?

Vale lembrar que a separação tradicional entre *língua* e *literatura*, em que se tem estruturado parcela significativa dos cursos de língua estrangeira, arrisca, exatamente por seu caráter rotineiro, fazer esquecer que não estamos falando de dois fenômenos, mas de dois aspectos de um mesmo fenômeno. E isso não apenas pela razão evidente que a segunda (literatura) é manifestação específica que supõe a primeira (língua), mas porque as fronteiras entre os dois enfoques

é de tal natureza que impede que sejam entendidos como territórios estanques. Vale lembrar as palavras de Adam em sua introdução a *Langue et Littérature*:

*La littérature n'est certes qu'une pratique discursive parmi d'autres, mais une pratique particulièrement intéressante. Entre l'analyse du discours dit «ordinaire» et celle du discours littéraire, il me paraît indispensable d'instaurer un mouvement de va-et-vient, l'étude de l'un donnant souvent à connaître quelque chose du fonctionnement de l'autre. [...]*²
(ADAM, 1991, p.5).

De fato, o ensino de uma língua estrangeira não é o ensino de um código fechado, mecanicamente organizado segundo regras absolutas, mas sim a apresentação de modos específicos de construir e expressar visões de mundo, de elaborar conjuntos diversos de representações e ideias.

A língua é, assim, em todas as suas manifestações, o lugar da construção e da negociação de *sentidos*. Devemos então nos questionar se é por não estarem atentos a essa dimensão fundamental da linguagem que muitos alunos associam aulas de *língua* a aulas de *gramática*, produzindo uma redução que diz muito sobre os modos de entender a linguagem não literária.

É importante então considerarmos o fato de que, sem despertar a atenção e a sensibilidade dos alunos para a tensão de negociações de sentido que atravessa toda a estrutura da língua, desde seus aspectos mais formais (morfologia, sintaxe) até suas matizes mais contextuais (semântica), não é possível capacitá-los a apropriar-se da língua como veículo de leitura de mundo, de trocas coletivas e de expressão pessoal.

É nesse sentido que o ensino de uma língua estrangeira usando como suporte um texto literário contribui decisivamente para a compreensão da complexidade fascinante das manifestações linguísticas. Constituindo-se como gênero específico, com sua gama de expectativas de produção, recepção e funcionamento, o gênero literário permite, por sua especificidade, levar o aluno a entender, com maior clareza, a existência de outros modos de produzir, receber e funcionar da língua. Maingueneau nos lembra que:

[...] En réfléchissant en termes d'énonciation, on a en effet accès à des phénomènes linguistiques d'une grande finesse (modalités, discours rapporté, polyphonie, temporalité, détermination nominale, méta-énonciation...), où se mêlent étroitement la référence au

² "A literatura é apenas uma prática discursiva entre outras, mas uma prática particularmente interessante. Entre a análise do discurso dito "comum" e a do discurso literário, parece-me indispensável instaurar um movimento de vai e vem, o estudo de um propiciando frequentemente o conhecimento de alguma coisa do funcionamento do outro." (ADAM, 1991, p.5, tradução nossa).

*monde et l'inscription des partenaires de l'énonciation dans le discours. Or, la littérature joue énormément de ces détails linguistiques, qu'un commentaire littéraire traditionnel n'a pas les moyens d'analyser. En outre, une réflexion sur l'énonciation permet de passer sans solution de continuité du texte comme agencement de marques linguistiques, au discours littéraire comme activité régulée par des institutions de parole.*³ (MAINGUENEAU, 2007, p.6, grifo do autor).

Em outras palavras, ao compreender a especificidade do uso da linguagem no gênero literário, somos chamados a perceber as possibilidades de *um* tipo de funcionamento da linguagem que permite entender a lógica de construção de outros usos da linguagem. E esta constatação leva a um segundo aspecto da complementaridade entre língua e literatura.

A compreensão do literário como gênero passa pela compreensão de usos específicos de recursos e matizes que estão presentes na língua. A partir dessa análise, o aluno pode compreender, de maneira viva, a ausência de barreiras efetivas entre os dois campos. Ao perceber, por exemplo, os efeitos do sentido que decorrem do uso dessa ou daquela estrutura, desse ou daquele tempo, voz ou aspecto verbal, o aluno tem melhores condições de perceber a *língua* não como neutra e estática, mas sim como um sistema complexo de modos de significar e representar.

Diante desse cenário, devemos refletir, mais do que nunca, sobre a importância do texto literário em aula de língua estrangeira e nos questionarmos sobre a permanência desse tipo de texto como ferramenta privilegiada para o ensino de língua estrangeira.

O declínio e a restauração do uso do texto literário

Há menos de uma década, o texto literário ocupava um lugar inestimável no ensino das línguas e representava um pivô em sua aprendizagem. Representava um trunfo para trabalhar grandes autores e explorar sua linguagem, uma via que se abria de comunicação entre a cultura de diferentes séculos para incorporar aos conhecimentos do aluno diferentes formas de pensamento. Era frequente

³ “[...] Refletindo em termos de enunciação, temos, com efeito, acesso a fenômenos linguísticos de grande perspicácia (modalidades, discurso indireto, polifonia, temporalidade, determinação nominal, meta-enunciação...), no qual se confundem estreitamente a referência ao mundo e a inscrição de parceiros da enunciação no discurso. Ora, a literatura trabalha muito esses detalhes linguísticos, aqueles que um comentário literário tradicional não tem meios de analisar. Além disso, uma reflexão sobre a enunciação permite passar sem solução de continuidade do *texto* como agenciamento de marcas linguísticas, ao *discurso* literário como atividade regulada por instituições de palavra.” (MAINGUENEAU, 2007, p.6, tradução nossa, grifo do autor).

vermos esses textos estampados em muitos métodos de ensino de língua estrangeira amplamente utilizados.

Com a evolução de novos meios disponíveis para o ensino de uma língua, seja ela estrangeira ou materna, vimos, conforme já se apontou acima, um apagamento gradual do texto literário em detrimento dessas novas possibilidades. Ao longo dos anos, a possibilidade do uso do texto literário foi conhecendo um certo esquecimento no ensino de língua e foi ficando confinado apenas aos cursos de literatura.

Pouco a pouco, entretanto, esse papel começou a diminuir em vista do aumento da utilização de outro tipo de material, os textos ditos autênticos (os *reals materials* da tradição anglófona). Repentinamente, parecia que os textos literários tinham perdido o frescor, o caráter mais imediato dos outros gêneros – textos de jornais, revistas, avisos, canções pops, e-mail, etc. e deveriam ceder lugar a esses gêneros que aparentemente se mostravam mais próximos da realidade do aluno.

Obviamente não estamos, aqui, defendendo a ideia de desprezar a gama atual de possibilidades para o ensino de uma língua estrangeira, mas sim propor que o texto literário seja considerado também como uma alternativa ainda relevante, que pode representar um suporte de extrema importância para consolidar uma língua estrangeira, desvendando sua multiplicidade, sua polissemia. O texto literário pode se revelar instrumento ideal para construir uma rede de léxico, por exemplo, ou para ampliar o contato do aluno com a cultura estudada. É um texto que provoca a criatividade de seu leitor e coloca o aluno em contato com um documento autêntico que privilegia a sua autonomia. Não importa o gênero a ser utilizado, os textos literários se prestam a oferecer caminhos e pistas que oferecem ao aluno uma aprendizagem da língua estrangeira que vai além de pontos gramaticais ou lexicais, por exemplo.

Em vista dessa transformação e à parte tudo isso, parece urgente nos questionarmos mais uma vez: “O que nos incitaria a utilizar o texto literário em uma aula de língua estrangeira? Será que ele ainda mereceria um lugar em aulas de língua estrangeira?”

Nossa resposta para as duas questões é sim. Esse gênero de texto continua crucial não apenas porque a riqueza de suas configurações linguísticas pode quebrar a monotonia imposta pela sequência contínua de um curso ou de um método, mas porque ele pode também acelerar a autonomia do aluno e

fazê-lo trabalhar diferentes competências (compreensão e produção escritas, produção oral).

O que nos cabe fazer é desmitificar ideias pré-concebidas sobre esse gênero de texto em aulas de língua estrangeira – p.ex.: de que é um gênero *difícil* ou seja *obscuro, tradicional, ultrapassado*, etc. – e despertar o gosto pelo texto literário, em um primeiro momento, no professor e, a partir de seu desejo, chegar ao aluno para, assim, tornar esse tipo de texto uma peça chave nesse grande quebra-cabeça que é a aprendizagem.

A primeira etapa está, então, na problematização da atitude do professor face ao texto literário. O texto não pode ser encarado como um objeto fechado, pronto, de sentido único e impermeável a questionamento. É o olhar do professor, e depois, conseqüentemente, o de seu aluno, que vai ajudar, em última análise, a construir o sentido do texto. O professor deve ser convidado a experimentar, pela prática, um texto que, em sua experiência pregressa, estava associado aos cursos de literatura. Com ele, em um primeiro momento, o professor toma consciência da importância do “eu criador”, ele recria a disponibilidade da reutilização de sua própria originalidade como resposta frente a um texto já visto e estudado. O professor de língua estrangeira descobre um mundo ao qual ele talvez acredite não pertencer, o texto literário (de um escritor reconhecido ou não), e assim encontrará caminhos para novas perspectivas, ampliando seu modo de olhá-lo e de utilizá-lo em sala de aula.

É por essa razão que devemos buscar possibilidades para trabalhar o texto literário em curso de língua estrangeira. Se conseguirmos redescobri-lo e fazer sua riqueza ser redescoberta como ferramenta pedagógica, mesmo para aqueles que começam seu aprendizado em língua estrangeira, ele se mostrará um suporte de extrema importância para consolidar a língua no momento em que esse texto fizer notar sua multiplicidade e desvelar sua polissemia.

Albert e Souchon nos lembram a importância da escolha de um texto:

*Le choix d'un texte littéraire ne dépend pas tant du niveau d'apprentissage des étudiants que des activités que l'on prévoit de proposer autour de ce texte. Un même texte peut être utilisé au niveau élémentaire et au niveau avancé, ce qui ne veut pas dire que n'importe quel texte puisse être proposé au niveau élémentaire. Le choix d'un texte dépend des objectifs que l'on fixe par rapport à la problématique de la communication littéraire, et non par rapport au 'contenu' (notionnel, fonctionnel, culturel) de telle unité didactique.*⁴ (ALBERT; SOUCHON, 2000, p.56).

⁴ “[...] a escolha de um texto literário não depende tanto do nível de aprendizagem dos estudantes quanto das atividades que são previstas para serem propostas em volta desse texto. Um mesmo texto

Nunca é demais lembrar, entretanto, que a escolha da ferramenta utilizada pelo professor depende daquilo que ele tem como objetivo para sua aula. Um texto literário pode se mostrar uma ferramenta ideal tanto para construir uma rede de léxico além das fronteiras da linguagem cotidiana como para ampliar o contato do aluno com a cultura alvo em dimensões não abordadas por outros gêneros. O texto literário é um gênero que representa um documento autêntico que estimula a imaginação, provoca a criatividade e dá a palavra a seu leitor ao mesmo tempo que o convida, de um modo original e único, a ampliar sua capacidade de criar e de encontrar sentidos *em e a* partir da linguagem.

Dizer *texto literário* é dizer, claro, um grande número de gêneros ou, se preferirmos, de, sub gêneros. Com qual deles, então, trabalhar? Todos os gêneros: romance (livro de leitura), romance (fragmento), conto, teatro (um ato, uma cena), poesia, etc.

A polissemia que está no cerne da experiência literária se mostra sempre presente, os desafios e o prazer de construir e reconstruir diferentes sentidos de um mesmo objeto se encontra seja na poesia, seja na prosa, seja no drama. O mais importante é escolher bem e criar estratégias eficazes para despertar no professor o verdadeiro gosto pelo texto literário para que ele possa multiplicá-lo em sua aula.

Formando professores multiplicadores

Para podermos convencer professores a trabalhar um texto literário, temos que lhes indicar possibilidades para esse novo tipo de atividade. Então, vamos refletir, aqui, como explorar um exemplo de atividade de formação para ajudar o professor a utilizar esse tipo de texto para suas aulas.

O primeiro passo é levar o professor a refletir sobre o que ele pensa de literatura e sobre as implicações dessa visão. Então, antes de convidá-lo a entrar no texto literário propriamente dito, um trabalho de preparação prévia para essa experiência deve ser feito; é preciso que o professor seja convencido do que ele, sua aula e seus alunos podem ganhar consideravelmente com o uso de um texto literário; é preciso criar uma atmosfera para introduzir a literatura, independentemente do gênero de texto que iremos trabalhar.

pode ser utilizado em nível elementar e em nível avançado, o que não quer dizer que qualquer texto possa ser proposto em nível elementar. A escolha de um texto depende dos objetivos que fixamos em relação à problemática de comunicação literária, e não em relação ao 'conteúdo' (nacional, funcional, cultural) de tal unidade didática." (ALBERT; SOUCHON, 2000, p.56, tradução nossa).

Lançamos, então, uma atividade, conduzida sob forma de *brainstorming*, através de uma primeira pergunta a ser feita ao professor é: “Quando você escuta literatura..., dê ao menos duas palavras que lhe vêm à mente.” É importante que haja uma dinâmica nessa atividade para que o professor se veja obrigado a responder rapidamente e da maneira mais espontânea possível.

Passado esse primeiro momento, em que se deve criar uma atmosfera propícia para a discussão a partir das ideias dos professores, vale criar um espaço para lembrar da situação dessa ferramenta de trabalho nos cursos de língua estrangeira atuais. É preciso fazer um pequeno sobrevoo sobre a situação dos textos literários no ensino de língua estrangeira, como já foi discutido no início desse texto.

A próxima etapa é acender, reacender ou renovar a paixão pelo texto literário junto aos professores, e torná-los multiplicadores dessa ideia. Para convencê-los, devemos, primeiramente, estar convencidos e, em seguida, reunir vários argumentos nos quais acreditamos para esse tipo de trabalho. Cabe aqui elencar uma lista de motivos e lembrar a esses professores, entre outras coisas, o porquê do uso do texto literário: consolidar a língua, estimular a imaginação e o desejo de falar, evidenciar a multiplicidade do texto, desvelar a polissemia, ajudar a construir uma rede de vocabulário, trabalhar as diferentes competências (compreensão e produção escrita, produção oral), aumentar o contato do aluno com a cultura alvo, provocar a criatividade, etc.

Vamos, então, ilustrar essa proposta de formação com um exemplo prático: proponho abaixo a possibilidade de uma atividade em sala de aula a partir de um tipo de texto literário, uma poesia.

É importante mostrar ao professor que essa escolha tem uma razão: a poesia é uma unidade de sentido mais curta que um romance, um conto ou uma peça de teatro; ela permite a construção de várias leituras; o aluno tem ainda o lado material da língua: sons, ritmos, carga semântica de algumas categorias gramaticais, diferentes ligações lógicas (conectores, articuladores), etc.

Sugiro, então, começarmos pelo trabalho de pré-leitura que pode se apresentar de várias maneiras. Para que os professores entendam melhor tanto a atividade como o porquê dessa atividade, discuto com eles as ideias de Cuq:

Pour restituer un minimum l'authenticité du choix d'un livre à lire et surtout pour créer des conditions favorables à la réception d'un texte, il est quelques fois très judicieux, avant la lecture, de l'interroger en analysant son titre, en observant sa présentation iconique, sa physionomie typographique pour en repérer sa structure, son type de discours, le genre auquel

*il appartient ; confronter ces informations recueillies à la couverture, à la quatrième de couverture, à la préface, à des jugements de critiques puisés dans la presse, à des données sociohistoriques, bref à tout l'appareil paratextuel et/ou à un cadre contextuel qui donnent à voir ou qui éveillent l'imaginaire, suggère déjà tout un programme. Lorsque ces éléments ne paraissent pas pertinents, l'étape de la prélecture peut reposer sur des activités ludiques à partir d'un mot thème ou sur des mots pivots qui permettent d'anticiper le contenu du texte ou faciliter la lecture. Ces activités, conduites sous la forme d'un remue-méninges, consistent donc à pré-dire le texte et créent un horizon d'attente propice à une meilleure réception du texte: la lecture invalidera le scénario dressé par la formulation d'hypothèses par l'apprenant et par le groupe classe et établira une interaction intime entre l'objet texte et le lecteur.*⁵ (CUQ, 2005, p.421, grifo nosso).

Assim, fica claro para o professor que a pré-leitura aparece como atividade importante para esse início de trabalho pois tem a função de despertar um modo de ler, de pensar, de se colocar frente à experiência desse novo tipo de texto, o literário.

Em seguida, os professores são solicitados a elaborar algumas estratégias de pré-leitura para uma aula em que uma poesia foi escolhida como suporte para o estudo da língua. Após escutá-los e discutir suas sugestões e as implicações que carregam, uma possibilidade de sugestão de pré-leitura é sugerida, por exemplo, a partir do nome da poesia escolhida podemos fazer hipóteses sobre o tema, os personagens, a história, as ações, os lugares, a época, etc. Como Cuq nos indicou, cabe à negociação de sentidos em torno do texto literário invalidar ou não as hipóteses formuladas pelo grupo.

Essa etapa tem ainda como finalidade, como já foi observado, levar o professor a explorar seus conhecimentos anteriores e tomar consciência da quantidade de formas que utilizamos para organizar nossa visão de mundo. Em geral, ele se sente motivado a pensar nessas questões já que elas lhe oferecem a possibilidade não apenas de descobrir o que já conhece ou desconhece mas,

⁵ "Para restituir o mínimo da autenticidade da escolha de um livro de leitura e sobretudo para criar condições favoráveis à recepção de um texto, é, algumas vezes, muito sensato, antes da leitura, interrogar analisando seu título, observando sua apresentação icônica, sua fisionomia tipográfica para disso determinar sua estrutura, seu tipo de discurso, o gênero ao qual pertence:confrontar essas informações encontradas com a capa, a quarta capa, o prefácio, os julgamentos vistos na imprensa, os dados sócio-históricos, logo, a todo um aparelho paratextual e/ou a um quadro contextual que deixam ver ou que despertam o imaginário, já sugere todo um programa. **Quando os elementos não parecem pertinentes, a etapa de pré-leitura pode consistir em atividades lúdicas a partir de uma palavra tema ou palavras pivôs que permitem antecipar o conteúdo do texto ou facilitar a leitura.** Essas atividades, conduzidas sob forma de *brainstorming*, consistem então em pré dizer o texto **criando um horizonte de expectativa propício a uma melhor recepção do texto:** a leitura invalidará o roteiro criado pela formulação de hipóteses pelo aluno e pelo grupo classe e estabelecerá uma interação íntima entre o objeto texto e o leitor." (CUQ, 2005, p.421, tradução nossa, grifo nosso).

acima de tudo, porque elas lhe permitem refletir sobre seu percurso de formação de uma percepção de mundo que inclui e exclui temas diversos. É, talvez, por isso que sempre é possível criar uma discussão muito rica sobre o tema proposto.

Após essa etapa, o professor terá efetuado uma trajetória em que muitos elementos foram acrescentados ao seu conhecimento e, mais importante, ele terá pensado de um modo crítico sua visão de mundo e suas estratégias para construí-la. Ele está pronto, provavelmente, para percorrer o texto literário com uma curiosidade diferente daquela que tinha anteriormente.

O próximo passo é a leitura da poesia individualmente. Para que essa leitura se faça de forma mais fácil é possível utilizar como material de apoio um quadro a ser completado (p. ex: personagem, lugar, tempo, ação, etc.) que ajudará a elucidar o sentido da poesia. Após a leitura e o preenchimento desse quadro, uma nova discussão em grupo é lançada sobre as hipóteses formuladas, confirmadas ou não, e o sentido da poesia em questão.

Até este momento de trabalho, as possibilidades de ensino de duas competências já foram trabalhadas, a compreensão escrita (através do texto propriamente dito) e a expressão oral (cabe aqui lembrar, que a discussão apenas será feita em língua materna se o grupo for composto de iniciantes, nesse caso o debate proposto poderá contar com várias palavras e frases na língua estrangeira em questão).

Seguimos, então, com uma tarefa que fechará o ciclo do trabalho com esse texto literário: a composição de um poema. Nessa etapa, o professor recebe indicações pontuais da tarefa a ser realizada para que, mesmo com alunos iniciantes, o trabalho seja bem efetuado. Chegamos, nesse ponto, na produção escrita. Não esperamos de modo algum, escritores talentosos e com grande inspiração (o que pode acontecer); o objetivo desse trabalho é fazer o professor perceber que é possível levar o aluno a manejar a língua de modo a descobrir a partir de elementos já conhecidos um novo modo de escrever.

Para finalizar o trabalho, apresento ao professor algumas possibilidades de poesia do mesmo autor como sugestão e estímulo para que ele possa utilizar em seus cursos de língua estrangeira. Essas poesias ficam a título de indicação porque o próprio professor pode se lançar em outros autores e textos.

Após esse percurso, o professor/leitor foi conquistado pelo texto que descobriu de outra maneira e o incorpora a partir de sua noção de mundo; esse percurso permite ao professor ter uma nova experiência do literário e suas várias facetas e o ajuda a repensar os recursos disponíveis para sua aula.

É inegável que as novas mídias abriram possibilidades formidáveis para os professores e as aulas de língua estrangeira. Elas nos permitiram o acesso a fontes e documentos fantásticos para criar estratégias de ensino-aprendizagem e isso se repete a cada nova descoberta. Contudo, isso não deve nos fazer esquecer a importância do texto literário como uma ferramenta sem igual para mostrar ao professor aspectos e dimensões novas, fascinantes da língua e lhe abrir um universo novo em que ele poderá desvelar novos modos de pensar. É através desse professor, convencido pelo fascínio do texto literário, que essa ferramenta conseguirá sobreviver e encontrar em salas de aula o seu devido lugar.

Essa percepção do professor e, em consequência do aluno, da complementaridade visceral entre língua e literatura, deve estar no centro das reflexões sobre o ensino de língua estrangeira. Uma abordagem que evidencie o contínuo entre esses dois modos de ver e pensar a linguagem possibilita ao professor uma perspectiva mais ampla da compreensão e apropriação dos diferentes aspectos da linguagem.

Literary texts and courses in foreign language

ABSTRACT: *This article reflects on the new possibilities of tools for teaching a foreign language and on their impact on the use of existing resources, in particular, the literary text. From this perspective, the literary text and its multiple meanings are presented as tools of great importance for a foreign language course. Then, we propose one of the many possibilities for the use of this type of text considering a previous work, whose intention is to seduce and educate the teacher who is used to work only with the linguistic aspect of a foreign language.*

KEYWORDS: *Teaching languages. Literary text. Teacher training. Foreign language.*

REFERÊNCIAS

ADAM, J.-M. **Langue et littérature**. Paris: Hachette, 1991.

ALBERT, M. -C.; SOUCHON, M. **Les textes littéraires en classe de langue**. Paris: Hachette, 2000.

CUQ, J. -P. **Cour de didactique du français langue étrangère et seconde**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Linguistique pour le texte littéraire**. Paris: Armand Colin, 2007.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A tragédia da rua das flores, p. 133
Antonin Artaud, p. 39
Auteur, p. 71
Autobiografia, p. 95
Blaise Cendrars, p. 31
Blog, p. 71
Brasil, p. 31
Désécriture, p. 81
Eça de Queiroz, p. 133
Ecriture, p. 71
Ensino de línguas, p. 149
Epistolografia, p. 111
Escritas do eu, p. 95
Escritura, p. 81
Euclides da Cunha, p. 31
Forma poética do mundo, p. 121
Formação docente, p. 149
França, p. 133
Georges Bataille, p. 39
Georges Gusdorf, p. 95
Henry Michaux, p. 61
História, p. 133
Inabilidade das formas, p. 39
Infantilidade da linguagem, p. 39
Jean-Jacques Rousseau, p. 15
Jorge Luis Borges, p. 61
Julien Gracq, p. 121
Língua estrangeira, p. 149
Linguagem poética, p. 81
Literatura comparada, p. 61
Literatura Francesa, p. 111
Literatura portuguesa, p. 133
Literatura, p. 39
Maurice Blanchot, p. 61
Max Jacob, p. 111
Memória, p. 15
Modernismo, p. 31
Moral, p. 111
Mundo, p. 81
Paulo Prado, p. 31
Position-sujet, p. 71
Presença, p. 81
Psicanálise, p. 15
Romantismo francês, p. 15
Sigmund Freud, p. 15
Texto literário, p. 149
Vanguarda, p. 111
Visibilidade icônica, p. 121

SUBJECT INDEX

- A tragédia da Rua das Flores, p. 133
Antonin Artaud, p. 39
Authorship, p. 71
Autobiography, p. 95
Avant-garde, p. 111
Awkwardness of forms, p. 39
Blaise Cendrars, p. 31
Blog, p. 71
Brazil, p. 31
Childishness of language, p. 39
Comparative literature, p. 61
Désécriture, p. 81
Eça de Queiroz, p. 133
Epistolography, p. 111
Euclides da Cunha, p. 31
Foreign language, p. 149
France, p. 133
French Literature, p. 111
French Romanticism, p. 15
Georges Bataille, p. 39
Georges Gusdorf, p. 95
Henry Michaux, p. 61
History, p. 133
Iconic visibility, p. 121
Jean-Jacques Rousseau, p. 15
Jorge Luis Borges, p. 61
Julien Gracq, p. 121
Literary text, p. 149
Literature, p. 39
Maurice Blanchot, p. 61
Max Jacob, p. 111
Memory, p. 15
Modernism, p. 31
Moral, p. 111
Paulo Prado, p. 31
Poetic form of the world, p. 121
Poetic language, p. 81
Portuguese literature, p. 133
Presence, p. 81
Psychoanalysis, p. 15
Sigmund Freud, p. 15
Subject-position, p. 71
Teacher training, p. 149
Teaching languages, p. 149
World, p. 81
Writing (écriture), p. 81
Writing, p. 71
Writings of the self, p. 95

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- CARMINATTI, N. P., p. 15
COSTA, L. de A., p. 81
FALLEIROS, F. N., p. 121
FONTES FILHO, O., p. 39
GALLI, F. C. S., p. 71
GHIRARDI, A. L. R., p. 149
HERVOT, B. M., p. 95
PACHECO, K., p. 61
ROCHA, D., p. 133
SIMPSON, P., p. 111
WIMMER, N., p. 31

