

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(2), 2013 – ISSN 1414-025X

Tema: Marcel Proust e Albert Camus

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 173

De l'amour à Un amour de Swann

From On love to Swann in love

Carla Cavalcanti..... 179

Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50

A misread Proust but is it still alive? Note on the critical reception of Proust's novel in the 40s and 50s

Alexandre Bebiano Almeida..... 191

Marcel Proust aproxima-se dos irmãos Goncourt

Proust shares the Goncourt brothers' approach

Regina Salgado Campos e Guilherme Ignácio da Silva 201

Carlos Magno e Rolando: Heróis do discurso maravilhoso em *A Canção de Rolando*

Charles the Great and Roland: Heroes and the marvellous in the Song of roland

Maria do Carmo Faustino Borges 227

Infância e juventude para uma autobiografia do século XIX: F.-R. de Chateaubriand

Childhood and youth to a Nineteenth century autobiography: F.-R. Chateaubriand

Beatriz Cerisara Gil..... 247

Thèmes et approches dans la production critique de Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne* et *Mon coeur mis à nu*

Themes and approaches in Baudelaire's critical writings: The painter of modern life and My heart naked

Márcia Marques Marinho Castro 263

Ptyx: a palavra em ação

Ptyx: the word in action

Fabiana Angélica Nascimento 275

Guy de Maupassant, cronista de costumes e da vida literária

Guy de Maupassant, chronicler of manners and of literary life

Angela das Neves 285

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

The works of the multipurposes poet-translator Armand Robin: marks of a fleeing existence

Maria Emília Pereira Chanut 301

Uma leitura de “O desenho no tapete” de Henry James e *A Viagem de Inverno* de Georges Perec

A reading of “The figure in the carpet” by Henry James and The winter journey by Georges Perec

Renata Lopes Araujo 329

Tradução

Tradução da conferência “*L’artiste et son temps*”, de Albert Camus

Lídia Rogatto 339

Índice de Assuntos 335

Subject Index 357

Índice de Autores/Authors Index 359

APRESENTAÇÃO

No mesmo ano e mês – novembro de 1913 – em que Marcel Proust conseguiu, afinal, publicar *Du côté de chez Swann*, Albert Camus nasceu em Mondovi, na Argélia. Neste volume, três artigos e uma tradução dedicam-se a lembrar esses centenários e os escritos desses dois autores que estão entre os maiores do século XX.

O artigo de Carla Cavalcanti aproxima o ensaio de Stendhal (1783-1842), “*De l’Amour*”, de 1822, e o primeiro romance de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (1871-1922), e intitula-se “*De l’amour à un amour de chez Swann*”. Nele, a concepção de amor dos dois escritores é analisada tomando como ponto de partida a janela iluminada de Odette que, lembra a articulista, tem seu germe na nona parte do romance inicial, inacabado, de Proust, *Jean Santeuil*, o qual retoma, justamente, o título de Stendhal, “*De l’amour*”. Proust observa aí que, embora materialista, Stendhal acredita que se encontra na vida interior, na alma, e não no ser amado, a origem do sentimento amoroso. É conhecida a filosofia amorosa proustiana, baseada na angústia e no sofrimento pela impossibilidade de se possuir o ser amado. Para Carla Cavalcanti, assim, as concepções do amor dos dois romancistas convergem, embora com algumas diferenças essenciais. É a análise dessas diferenças que ela desenvolve em seu texto, buscando mostrar que de *Jean Santeuil à Recherche* o diálogo inicial é abandonado, o que torna o intertexto stendhaliano menos explícito.

Outro artigo dedicado a Proust o aproxima, dessa vez, de Jean-Paul Sartre e do contexto brasileiro: “Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50”, de Alexandre Bebian. Ele lembra que muito cedo Proust teve ampla recepção no Brasil e cita escritores de projeção nessas duas décadas – Augusto Meyer, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Gilberto Freire – que não esconderam sua admiração pelo autor francês. Mas o interesse do articulista é o exame das leituras que dele fizeram também, na mesma época, Jean-Paul Sartre, na França, e Antonio Candido, no Brasil. Sartre nunca escreveu diretamente sobre Proust, mas o cita com frequência em seus ensaios, estudos e entrevistas, de maneira que se pode

considerar ambígua. De um lado, considera-o representante de uma literatura da subjetividade a serviço dos privilégios de uma classe. Mas, por outro, ao discutir o realismo socialista com os marxistas do Leste, Sartre o menciona como um dos grandes escritores do Ocidente, que ele próprio toma como modelo para suas narrativas e investigações filosóficas. Quanto a Antonio Candido, Bebiano revela que, em atividade crítica e de pesquisa, ele escreveu ao menos nove textos em que abordou direta ou indiretamente Proust. Inicialmente, no entanto, como crítico de jornal, em nota de rodapé de 1943, Candido fez severo julgamento de valor do autor, por ocasião dos vinte anos de sua morte. Mas, em quatro resenhas publicadas no final do decênio de 50, mostra atitude mais compreensiva e teórica sobre o estilo de Proust. Tanto no caso de Sartre, quanto no de Antonio Candido, o articulista examina as razões que permitiriam compreender sua atitude.

No último texto sobre esse autor, “Marcel Proust aproxima-se dos irmãos Goncourt”, Regina Salgado Campos e Guilherme Ignácio da Silva situam a relação da obra dos Goncourt com a de Proust. Para isso, apresentam uma nova tradução, comentada, do pastiche do *Diário* dos Goncourt que aparece no último volume de *A la recherche du temps perdu*. Os articulistas observam que essa relação se dá, de um lado, na coleta de imagens para reler os impasses da história individual e a própria história da França; de outro, na retomada e na encenação de uma das teses centrais do projeto contra Sainte-Beuve – a da desproporção entre o ser social e o ser criador.

Para lembrar Albert Camus (1913-1960), sem dúvida a tradução da conferência que fez em Estocolmo, por ocasião do recebimento do Prêmio Nobel, em 10 de dezembro de 1957, é um texto que representa bem uma síntese do pensamento do autor. Lídia Rogatto propôs uma tradução que permitirá aos leitores entrar em contato ou retomar a reflexão que o laureado fez sobre o trabalho, a vocação e, sobretudo, o necessário engajamento do artista em meio a sua geração em todos os momentos em que é chamado a participar nos grandes acontecimentos, como as Grandes Guerras mundiais que afetaram particularmente o autor franco-argelino.

O volume traz, também, uma série de artigos sobre épocas, textos e autores vários, que serão apresentados em uma sequência que obedece apenas à cronologia de seu aparecimento na história literária.

Em “Carlos Magno e Rolando: Heróis do discurso maravilhoso em *A canção de Rolando*”, Maria do Carmo Faustino Borges aborda esse texto que

pertence ao acervo da literatura popular-oral e é a primeira obra francesa da Idade Média. Trata-se, como se sabe, de uma canção de gesta, poema épico, de autor desconhecido, que faz parte das histórias de invasão dos Mouros, da Alta Idade Média e da resistência dos cristãos. A adaptação e a difusão das canções de gesta, segundo os historiadores, eram feitas principalmente pelos trovadores do século XI, os quais, em suas peregrinações, transmitiam ao público as tradições locais que iam recolhendo, tornando-se desse modo responsáveis por fazer da literatura oral um mecanismo de transmissão da memória. A canção narra a lenda do herói Rolando, sobrinho e principal cavaleiro de Carlos Magno, e sua participação na batalha de Roncesvales. Ele é o modelo do cavaleiro cristão medieval e, lembra a articulista, foi criado possivelmente pela arte do poeta a partir do herói mítico da História, que foi Carlos Magno. E o maravilhoso estava profundamente integrado na busca de identidade do cavaleiro idealizado.

Da Idade Média saltamos para os tempos modernos, mais precisamente, no Romantismo. Em “Infância e juventude para uma autobiografia do século XIX: François René de Chateaubriand”, a articulista Beatriz Cerisara Gil segue o percurso do autor memorialista na construção de sua escrita autobiográfica, em *Mémoires d'outre-tombe*, na qual ela procura articular formação e trajetória pessoal com o quadro histórico para expor a construção de uma consciência memorialística moderna. Gil assinala, já em 1802, um capítulo de *Le Génie du Christianisme* – “Du vague des passions”-, no qual Chateaubriand (1768-1848), em meio às incertezas de uma época revolucionária, captou o que designou como *mal du siècle*, para definir os contornos do homem de seu tempo: um vazio de espírito que teria sua origem na especificidade dos laços sociais e políticos da vida moderna. A escrita das *Mémoires* levou cerca de quarenta anos e, em sua etapa final, o autor decidiu nela incluir o período de sua infância e juventude, e inserir nesse quadro estrito da autobiografia uma perspectiva mais ampla da realidade histórica.

O artigo seguinte trata de alguns “*Thèmes et approches dans la production critique de Baudelaire: Le Peintre de la vie moderne et Mon coeur mis à nu*”, e sua autora, Márcia Marques Marinho, toma esse poeta para ilustrar uma tendência na literatura europeia do século XIX que é a de autores que exerceram atividade crítica. Ao fazê-lo, buscavam projeção, e ganharam pontos teóricos e estéticos que permitem aos leitores não apenas ler e estudar sua produção poética e ficcional, mas também, às vezes, a literatura de maneira geral. Este artigo passa rapidamente por aquelas discussões estéticas que tornaram conhecidas as posições de Charles Baudelaire (1821-1867). Um desses temas é a mimesis que,

no poeta das *Fleurs du mal*, se relaciona com assuntos como a beleza, a natureza, o artificial e o papel do artista. O outro ponto de interesse do poeta é o que se refere ao dândi que, ao olhar baudelaireano, é um homem original, de grandeza e superioridade de espírito que constituem sua religião, é o homem revoltado contra a banalidade, o utilitarismo e cuja filosofia de vida não se submete às leis da civilização. Outros centros de interesse de discussão que lembram ao leitor a posição do crítico são a natureza e o artificial: para Baudelaire, enquanto a primeira obriga o homem a satisfazer seus mais baixos instintos, o esforço e a disciplina, trabalho artificial, vão torná-lo virtuoso. Por isso, a verdadeira beleza e o refinamento do espírito se atingem graças ao trabalho e ao artifício, o que, deve-se lembrar aqui, se opõe à teoria do bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau e do século XVIII. Nesse mesmo sentido, para Baudelaire, a mulher é o ser mais integrado à natureza, o que a opõe, por exemplo, ao dândi. Enfim, a articulista observa que, para o poeta, o processo criador e as relações amorosas apresentam analogias: a complexidade das operações linguísticas impõe-se ao escritor e o faz sofrer da mesma maneira que, no caso do amor, um dos amantes se entrega ao outro que se tornará, assim, seu carrasco. Ao contrário do que pretende Victor Hugo no poema “*La fonction du poète*”, o poeta da modernidade quer se afastar dos homens para melhor observar o fluxo da vida, centro de seu prazer. Para isso, precisa também elevar-se acima deles para realizar sua tarefa, que é a de atingir um certo grau de refinamento estético que o aproxima da perfeição divina e o distancia do mundo físico. Curioso, deseja observar os agrupamentos humanos, a partir de *L’Homme des foules*, de E. Allan Poe, para ver, nos grandes centros que estão nascendo na Europa, o novo, com bom senso e sangue frio.

O artigo que vem a seguir, “Ptyx: a palavra em ação”, faz uma leitura dirigida do célebre “Soneto em ix” (*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), detendo-se na palavra *ptyx* para buscar relacionar os significados e as interpretações atribuídos a ela, sem questioná-los, pelas inúmeras leituras que foram feitas do poema no último século, desde sua publicação. A autora, Fabiana Angélica Nascimento, apresenta seu próprio entendimento da palavra, à guisa de conclusão, vendo-a como palavra em ação, o que nos impele a uma reflexão mais profunda e atenta sobre a poesia mallarmeana.

Situando também o século XIX, o texto sobre “Guy de Maupassant, cronista de costumes e da vida literária”, de Ângela Neves, apresenta um Maupassant (1850-1893) jornalista, cronista que em seus escritos deu

contribuição importante, a qual estendeu-se por quinze anos (1876-1891) e resultou em mais de duzentos textos, sobre assuntos variados, entre eles a própria literatura, sempre exprimindo sua opinião pessoal sobre fatos e livros (cronista de costumes e cronista literário). No entanto, como observou um de seus críticos, preferiu refletir sobre os aspectos mais gerais da profissão de escritor, dentro da qual era a favor da originalidade e da liberdade do artista contra os preceitos de escola e da crítica de ocasião. Desenvolve, em algumas crônicas de arte, sua concepção sobre a pintura, ao observar as obras dos impressionistas seus contemporâneos. Observação importante, que faz em suas reflexões sobre as artes, o cronista leva-nos a uma melhor compreensão de sua formação como artista e suas escolhas como escritor, uma vez que estabelece relações intrínsecas entre os procedimentos da criação pictórica com os obstáculos da produção literária. Seus conceitos literários, esboçados em muitas crônicas, mostram a tentativa de teorizar sobre poesia, em que, como Baudelaire, defende o tema livre. Trata do fantástico em Turgueniev, Hoffmann e Poe, da epistolografia, que considerava em declínio, e da biografia, que utilizava para conhecer o autor, mas que mostram um caráter subjetivo que acaba por revelar mais do próprio Maupassant e de seus interesses pessoais. Como Baudelaire, repudiava o papel do escritor mentor dos povos, definido por Hugo, ou da arte pela arte. Para ele, o verdadeiro artista deveria sentir prazer em criar, motivado pelo amor à arte e pela busca da perfeição, o que justifica, sem dúvida, a sua oposição ferrenha à literatura de tendências. Finalmente, o estilo desses textos híbridos em formas e temas situa-se entre a ficção e a não ficção, entre a dissertação e o relato cotidiano, revelando um lado da criação maupassantiana que já se torna mais conhecida do público.

Também neste volume encontra-se um texto que contém a vida literária e pessoal de um poeta-tradutor, pouco conhecido pelo público da literatura francesa, mas que produziu, em pouco tempo, uma obra que abre caminho para novas perspectivas dentro das questões de criação poética e de tradução. Trata-se de “A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga”, no qual Maria Emília Pereira Chanut apresenta a vida literária e pessoal desse poeta bretão (1912-1961), cuja produção em poesia e em prosa está relacionada em grande parte com sua atividade tradutória. Tendo renunciado à Bretanha, foi sempre um inadaptado, mas mantinha relações com os grandes autores franceses de sua época, sobre os quais publicava seus escritos críticos em revistas como *Europe*, *Cahiers du Sud*, *Esprit*, entre outras. Seus primeiros poemas aparecem em 1935, e no ano seguinte dá a conhecer a parte inicial

(“Hommes sans destin”) do seu único romance, *Le temps qu’il fait* (1942). Suas produções literárias foram bastante diversificadas, marcadas todas por sua atividade de tradutor, e de maneira a fazer Antoine Berman mencioná-lo, ao lado de São Jerônimo, como exceções únicas de existências cujas biografias seriam relevantes na pesquisa para saber quem é o tradutor. Segundo Chanut, o trabalho de tradutor de Robin é nitidamente sobremarcado pelo momento histórico em que ocorreu, considerando os próprios momentos históricos dos poetas que traduziu, e o teor semântico de suas poesias, geralmente atreladas à problemática existencial. Logo após o aparecimento de seu romance *Le temps qu’il fait*, Maurice Blanchot dedicou-lhe um artigo (1943), intitulado “Roman et poésie”, considerando-o um grande poema, no qual a prosa busca o verso, e onde há uma aliança constante entre formas diversas de expressão. Observa ainda Blanchot que em Robin há uma vontade consciente de unir uma certa forma popular com a técnica refinada de uma arte preciosa, o que é raro na França. Esse romance revela muitos aspectos de Robin e de sua vida, que a articulista aborda do ponto de vista psicanalítico, ao analisar principalmente suas relações com os pais, o que se dá pela questão linguística. Finalmente, Chanut lembra que é a tentativa de fugir de si mesmo que o desvia para o outro, fazendo-o habitar perpetuamente o espaço da tradução, que lhe permite traduzir-se no outro.

Finalmente, o volume fecha-se com “Uma leitura de *O desenho no tapete* de Henry James e *Viagem de inverno* de Georges Perec, de Renata Lopes Araújo, a qual se detém na análise da enigmática novela de James (1843-1916), para apontar nela os procedimentos que reconhece no texto de Perec (1936-1982), escrito anos mais tarde. Araújo busca mostrar que há em ambos verdadeiras poéticas de leitura, problemas que obrigarão o leitor a mudar sua perspectiva habitual no momento de ler, para ter participação ativa naquilo que lê. Neste texto, a articulista busca, e alcança, ilustrar como, em Perec, a literatura surge na releitura e reescritura de textos, em sua recontextualização, e na criação de algo novo. Afinal, todo escritor está cercado por muitos outros e faz parte, com eles, de um conjunto inconcluso cujos espaços vazios devem ser ocupados pela obra futura.



DE L'AMOUR À UN AMOUR DE SWANN

Carla CAVALCANTI*

RÉSUMÉ: Le 14 novembre 2013 on célèbre le centenaire de publication de *Du côté de chez Swann*, premier volume ouvrant l'œuvre la plus importante de Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*. Cet article essaie d'analyser la présence de la théorie stendhalienne de l'amour dans ce premier roman, en passant notamment par l'œuvre inachevée *Jean Santeuil* de Proust, considérée ici comme une espèce d'avant-texte de la *Recherche*.

MOTS-CLÉS: *Du côté de chez Swann*. Proust. *De l'amour*. Stendhal. Amour.

Il va de soi que *Du côté de chez Swann* et surtout "Un amour de Swann" est le roman de l'amour ou du moins de l'amour tel le concevait Marcel Proust.

Toutes les situations d'amour, jalousie et méfiance qui entourent le couple Swann-Odette serviront comme une espèce de prélude à presque tous les rapports amoureux de la *Recherche*, notamment celui du protagoniste et d'Albertine.

Ce thème sera accompagné de scènes qui sont de vrais *leitmotivs* de la situation amoureuse-jalouse, comme celle de la "fenêtre éclairée" d'Odette, qui sera reprise dans *La prisonnière* lorsque le narrateur-héros aperçoit de la rue la fenêtre éclairée d'Albertine, signe à la fois de possession de l'aimée et de prison de l'amant. Néanmoins, cette scène fondatrice de *Du côté de chez Swann* avait été élaborée bien avant la composition de la *Recherche*.

C'est dans le roman inachevé *Jean Santeuil*, dont les manuscrits ont été étudiés et édités tout d'abord par Bernard de Fallois en 1954 et ensuite par Pierre Clarac et Yvez Sandres en 1971¹ que l'on trouve, dans la 9^e partie, dans un chapitre intitulé "De l'amour" l'épisode de la fenêtre éclairée et le germe de toute la théorie amoureuse de l'amour et de la jalousie qui sera développée dans la *Recherche*.

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-070 – juliecamus@yahoo.com.br

¹ Édition utilisée dans le présent article.

Si l'on peut attribuer la cristallisation de l'aimée et les questions amoureuses qui opèrent dans la *Recherche* à un dialogue indirecte avec Stendhal, cette correspondance devient évidente dans ce chapitre de *Jean Santeuil* pour lequel Proust emploie le titre de l'œuvre stendhalienne. Outre ce donné assez expressif, le texte commence par une citation explicite de la conception amoureuse chez Stendhal :

Stendhal qui est si matérialiste, pour qui les choses en dehors de nos dispositions, même de nos dispositions physiques, semblent avoir une importance réelle pour nous [...] a toujours mis au-dessus de tout l'amour, qui pour lui semble faire un avec la vie intérieure. Ce qui fait qu'on aime la solitude, qu'on y a mille pensées, que la nature nous devient compréhensible et éloquante, pour lui c'est l'amour. Il semble n'avoir connu la poésie que sous la forme de l'amour (PROUST, 1971, p.121).

Dans cet extrait, le narrateur de *Jean Santeuil* affirme que Stendhal, en étant un matérialiste, considère importantes les choses qui sont au dehors de notre vie intérieure, malgré cela, il attribue l'origine de l'amour à cette vie, ce qu'en d'autres termes signifie que le sentiment amoureux ne part que de ce qui est dans notre âme et non d'un objet extérieur, dans ce cas l'être aimé.

Or, Proust élabore une philosophie de l'amour ancrée sur l'angoisse et le chagrin. Le sentiment amoureux vient d'un manque, d'une absence ou de l'impossibilité de posséder l'être aimé: “[...] a angústia da ausência é a totalidade do amor. Já nas primeiras páginas de *La Recherche* o tema se acha caracterizado.” (GRIMALDI, 1994, p.25). Outre l'angoisse du petit enfant, l'exemple par excellence de cette conception est la soirée où Swann ne trouvant pas Odette chez les Verdurin, tombe en désespoir, la cherche par toute la ville de Paris et se rend compte de son amour. Ce sont ces états d'âme qui sélectionnent l'être aimé en dépit de ses qualités qui comptent très peu dans la naissance de l'amour.

Il nous semble que les conceptions amoureuses de Stendhal et Proust convergent, malgré quelques différences essentielles. Pour Stendhal, ce n'est pas l'angoisse le moteur de l'amour, mais l'espoir: “Il suffit d'un très petit degré d'espérance pour causer la naissance de l'amour” (STENDHAL, 1927, p.38). Cependant, des éléments comme la jalousie, la cristallisation et l'idéalisation de la femme aimée sont des points communs entre les deux écrivains.

Dans son traité de catégories des genres amoureux intitulé *De l'amour*, Stendhal expose avec une belle image le phénomène de la cristallisation:

Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'un mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif (STENDHAL, 1927, p. 33).

Ce rameau si fin comme la patte d'un oiseau qui au bout de quelques mois se voit orné par les cristaux de sel ne correspondrait pas, dans l'œuvre proustienne, à la beauté si peu importante d'Odette ou à la fine silhouette d'Albertine à la plage de Balbec?

Il ne faut pas oublier que lorsqu'Odette de Crécy a été présentée à Swann, sa beauté ne lui était seulement indifférente, mais ne lui insufflait aucun désir:

[...] quand un jour au théâtre il fut présenté à Odette de Crécy, [...] elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférente, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique (PROUST, 1987, p. 192-193).

Même après les constantes visitations de la cocotte, Swann ne cessait pas de sentir une certaine déception devant le visage d'Odette excessivement expressif et fané malgré sa jeunesse: “[...] et sans doute chacune d'elle [les visitations] renouvelait pour lui la déception qu'il éprouvait à se retrouver devant ce visage.” (PROUST, 1987, p.194). Néanmoins, ce genre de beauté qui était si inintéressant à Swann est levé au statut artistique lorsqu'il compare Odette à un personnage de Botticelli peint dans une fresque de la Chapelle Sixtine. La première Odette, ce “rameau primitif” a été cristallisé et paré non par le sel des mines de Salzbourg, mais par la peinture italienne.

Après cette association entre la femme réelle et la peinture, le corps d'Odette qui n'avait rien inspiré à Swann, devient l'original charnel de Zéphora, la fille de Jéthro, et ce n'est qu'à ce moment-là que Swann trouve une justification aux heures passées à son côté. Ces premiers défauts sont, finalement, surmontés par les qualités et l'importance de la peinture, ce qui fait que Swann actualise sa façon de regarder ce visage désagréable autrefois:

Il n'estima plus le visage d'Odette selon la plus ou moins bonne qualité de ses joues et d'après la douceur purement carnée qu'il supposait devoir leur trouver en les touchant avec ses lèvres si jamais il osait l'embrasser, mais comme un écheveau de lignes subtiles et belles que ses regards dévidèrent, poursuivant la courbe de leur enroulement, rejoignant la cadence de la nuque à l'effusion des cheveux et à la flexion des paupières,

comme en un portrait d'elle en lequel son type devenait intelligible et clair (PROUST, 1987, p. 220).

Selon Stendhal, le propre à la cristallisation “[...] c’est l’opération de l’esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l’objet aimé a de nouvelles perfections.” (STENDHAL, 1927, p. 63). Mais cette découverte, ce n’est que la collection de plaisirs, de désirs et satisfactions que l’amant formera par rapport à l’aimée. Ainsi, Stendhal déclare que “[...] la cristallisation formée dans la tête de chaque homme doit porter la *couleur* des plaisirs de cet homme.” (STENDHAL, 1927, p. 63). Rien de plus corroboratif en ce qui concerne l’amour dans l’œuvre proustienne lorsque le narrateur dit: “[...] étant amoureux d’une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme; que par conséquent l’important n’est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l’état.” (PROUST, 1988, p.189).

La couleur des plaisirs et des satisfactions de Swann est fortement liée à son attachement et adoration de l’art, tandis que pour le héros, le mystère des jeunes filles en fleur est complètement associé au paysage marin:

Mais quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus inconsciemment encore, elles, c’était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d’un défilé devant la mer. C’était la mer que j’espérais retrouver, si j’allais dans quelques villes où elles seraient. L’amour le plus exclusif pour une personne est toujours l’amour d’autre chose (PROUST, 1988, p. 189).

À partir de ces considérations faites par rapport à la cristallisation stendhalienne et pourquoi ne pas dire proustienne, on vérifie une expressive proximité entre les points de vue de deux écrivains. Mais ce que l’on voit assez sporadiquement dans la *Recherche*, une philosophie amoureuse qui surgit combinée aux épisodes romanesques, on le trouve d’une manière profondément condensée dans ce chapitre de *Jean Santeuil*.

Proust cherche le mélange entre le développement des lois de l’amour avec l’épisode fictif qui sera raconté, l’amour de Jean par Mme. S.. Cet événement demeura, cependant restreint à ce premier chapitre de la 9^e partie, en n’ayant pas de connection avec d’autres sections du roman. On peut dire que cela est l’une de principales caractéristiques de ce roman inachevé et l’une de grandes différences avec la *Recherche*.

Écrire sa grande œuvre romanesque était, d’une certaine façon, élaborer des répétitions et des *leitmotiv* qui garantiraient une unité des fragments développés

dans les cahiers et manuscrits. L'une des causes possibles de l'abandon du roman *Jean Santeuil* pourrait être ce manque de lien profond entre les épisodes.

D'un caractère fortement autobiographique, *Jean Santeuil* inaugure le genre romanesque dans la carrière littéraire de Proust, en évocant, néanmoins, des questions et des doutes dans le jeune écrivain, comme l'on peut constater dans une lettre à Marie Nordlinger :

Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever. Et il y a des moments où je me demande si je ne ressemble pas au mari de Dorothee Brook dans Middlemarch et si je n'amasse pas des ruines (PROUST, 1976, p.377).

L'abandon de *Jean Santeuil*, pire encore, la conscience de son probable inachèvement et de son prévu échec était l'une des inquiétudes de Proust qui mettait en doute parfois sa condition de romancier. Dès l'ouverture de *Jean Santeuil*, on a: "Puis-je appeler ce livre un roman? C'est moins peut-être et bien plus, l'essence même de ma vie recueillie sans y rien mêler, dans ces heures de déchirure où elle découle. Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté [...]"² (PROUST, 1971, p. 31), affirmation qui va à l'encontre du discours de l'écrivain à propos de la composition du *Recherche*.

Cette "récolte" juxtaposera de nombreux épisodes distincts, la plupart écrits dans des feuilles volantes qui seraient à monter. Cela serait, comme on a mentionné, l'un des "échecs" de ce premier projet de roman proustien, comme observe Jean-Yves Tadié (1987, p.XIX):

On note qu'il s'agit toujours de scènes autobiographiques, non encore soumises au point de vue des personnages, à l'intrigue, à l'imaginaire d'une fiction. C'est l'une des raisons d'un grand abandon, celui de cette masse de pages: raconter sa vie, ses impressions, Proust, entre vingt-cinq et trente ans, le pouvait ; non leur donner une structure d'ensemble, un principe organisateur.

Toutefois, s'il possède des épisodes fortement autobiographiques, son aspect romanesque est incontestable. Encore selon Tadié (1987, p.XVI):

Ce roman marque à la fois une étape importante de la carrière littéraire de son auteur, et un échec aux conséquences durables. L'étape, c'est le passage de la forme brève, portraits, caractères à la manière de La Bruyère, poèmes en prose, nouvelles, au genre

² Il est important de mettre en relief que cette introduction, aussi bien que les divisions des chapitres et quelques titres des sections ont été établis par l'éditeur. Les épisodes, malgré leur forte tendance de roman de formation, n'ont pas été écrits et organisés chronologiquement par Proust.

romanesque, à un manuscrit de longueur considérable : sept cent quatre-vingts pages imprimées.

Saraydar, qui a réalisé une lecture plus minutieuse des états des manuscrits de *Jean Santeuil* et en parlant sur l'intervalle entre l'abandon de *Jean Santeuil* et les traductions ruskiniennes affirme qu' "[...] une connaissance même superficielle des manuscrits de *Jean Santeuil* et des cahiers montre que ces années en apparence stériles avaient porté bien de fruits." (SARAYDAR, 1983, p.21) ceux-ci étant évidemment l'entrée définitive dans l'activité romanesque.

Mais l'entrée dans cet univers apportait aussi un autre problème à l'écrivain, car "Proust est en effet à la croisée de deux voies, de deux genres, tiraillé entre deux 'côtés', dont il ne sait pas encore qu'ils peuvent se rejoindre [...]: le côté de l'Essai (de la critique) et le côté du Roman." (BARTHES, 1984, p. 334).

Cette indécision des genres est finalement acceptée par Proust que dans la *Recherche* utilise sans restriction et avec très peu de transition ces deux façons de dire le monde: le commentaire et la fabulation, et dans tout le processus scriptural de Proust, ces deux types d'expression ont coexisté et se sont mêlés. *Jean Santeuil* n'échappe pas à cette règle, notamment dans l'épisode traité dans le présent article, dans lequel Proust initie son argumentation en citant Stendhal et en cherchant à insérer des moments romanesques dans le but très clair d'illustrer cette philosophie amoureuse.

Il y a des passages où le narrateur semble mentionner des lois ou des maximes du sentiment amoureux pour confirmer que celui-ci n'est que la projection de nous mêmes: "n individu, si remarquable fût-il – et dans l'amour il n'a généralement rien de remarquable – n'a aucun droit à limiter ainsi notre vie intérieure [...]" (PROUST, 1971, p.121) ou encore "[i]l n'y a aucun rapport réel et profond entre tel profil, momentanément charmant pour nous, et notre vie intérieure." (PROUST, 1971, p. 121-122).

Tout ce texte est construit, systématiquement, par des explications ou commentaires concernant l'amour, et également alterné par la probable passion de Jean pour Mme. S.. Le protagoniste n'est pas du tout sûr de ses sentiments, tel le héros de la *Recherche* ou Swann lui-même qui mettent en question leur sentiment amoureux par Albertine ou Odette:

Et comme tout en nous a été adulteré par la vie, sensibilité, sincérité, mémoire même, et jusqu'au sentiment bien net de notre personnalité et de la réalité de nos sentiments, nous ne savons même plus parfois si nous sommes amoureux ou non (PROUST, 1971, p. 125).

Le personnage de Jean ressemble au protagoniste de la *Recherche*, surtout par son origine non aristocratique et par les expériences privilégiées vécues. Néanmoins, plusieurs caractéristiques de Jean le rapprochent à Swann, particulièrement par sa mobilité sociale – la fréquentation de plusieurs types de salon – et par le rapport qu'il établira avec Mme. S.. Cela est encore plus évident dans les épisodes romanesques composés par Proust et qui ont été intégralement réutilisés dans la composition de l'histoire de Swann et Odette.

Dans un texte de contenu fortement théorique, Proust n'élabore que deux événements narratifs, comme celui de la fenêtre éclairée. Le rapport de Jean avec Mme. S. est, cependant, moins complexe que celui du couple Swann-Odette. Mme. S. est une jeune veuve de réputation exemplaire que Jean ne pouvait pas posséder physiquement.

Il s'était bientôt rendu compte qu'il ne pourrait coucher avec cette jeune veuve indépendante (elle le recevait tous les soirs de dix heures à deux heures du matin ; il ne la désirait d'ailleurs que très peu) mais honnête, qu'il ne pourrait même l'embrasser (PROUST, 1971, p. 123).

L'admiration de Jean par la jeune femme, les attentions qu'elle lui donnait et une certaine intimité établie entre les deux sont les éléments qui caractérisent l'amour quasi platonique et sans aucun intérêt physique. Le simple soupçon de Jean par rapport aux sentiments réciproques de Madame S. suffisait pour déchaîner l'amour du protagoniste, pour "[...] entretenir en lui cet amour dénué en quelque sorte de l'objet de l'amour qui régnait en lui, comme bien des passions que nous n'éprouvons plus qu'en idée, par la connaissance que nous avons prise de l'impossibilité de leur réalisation." (PROUST, 1971, p. 123).

Quoique Stendhal définie l'action d'aimer comme "[...] avoir du plaisir à voir, à toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible, un objet aimable et qui nous aime [...]" (STENDHAL, 1927, p. 32), Proust, tout en dialoguant vivement avec *De l'amour*, démontre qu'en amour, il n'est pas nécessaire de réciprocité, ni d'espoir de posséder l'être aimé.

Jean jouit beaucoup plus de son sentiment que des qualités de Madame S.: "Mais cette absence d'espérance précise dans la personne retournant ses pensées sur la satisfaction qu'il y a à aimer, il jouissait plus de son amour que de son amante." (PROUST, 1971, p. 123).

C'est moyennant cette sensation amoureuse que Jean sentait un plaisir plus vif que celui éprouvé jusqu'alors dans la mondanité, et pour cela, se rappelait

de Stendhal et de l'importance que celui-ci donnait à l'amour: " [...] par là lui rappelaient Stendhal, lui faisant considérer l'amour comme une façon infiniment plus agréable de goûter la vie et de trouver du charme à la solitude." (PROUST, 1971, p. 123-124).

Pourtant, même si Jean ne possédait pas Madame S. et n'avait avec elle qu'une forte amitié, il n'échappe pas aux moments de doute. Au lendemain d'une soirée où Madame S. est restée en sa compagnie jusque tard de la nuit et extrêmement fatiguée, elle lui demande de partir à minuit: "Il lui dit au revoir, non sans avoir regardé dans l'autre chambre, et partit." (PROUST, 1971, p. 129).

Cette méfiance abrupte n'a pas, néanmoins de mobiles dans le récit. Il n'y a rien dans le texte qui indique un passé mystérieux de Madame S., ni aucune donnée qui révèle la nature jalouse de Jean. Différemment de Swann et du protagoniste de la *Recherche*, Jean "[...] ne cherchait pas à se demander ce qu'elle avait été avant lui, ce qu'elle serait après." (PROUST, 1971, p. 126). Mais, après avoir quitté la maison de Madame S., Jean:

Rentré chez lui il eut envie de ressortir, il prit un fiacre qu'il lâcha non loin de chez elle et entra dans la rue. Et tout de suite il aperçut entre les volets fermés des deux petites fenêtres la lumière dorée qui emplissait la chambre (PROUST, 1971, p.129).

Sans une raison apparente pour justifier l'attitude du personnage, ce qui rend le texte un peu incohérence, Proust commence à construire l'épisode de la fenêtre éclairée qui sera intégralement repris dans *Du côté de chez Swann*.

On constate que *Jean Santeuil* est le premier embryon, la première ébauche du jaloux encore inconsistant. Son amour est platonique, quoique agréable, et ses moments de chagrin et angoisse rarissime, qui apparaissent sous une intensité très inférieure à ceux vécus par les personnages de la *Recherche*. Mais, même en jouissant d'un certain plaisir provoqué par son sentiment amoureux, Jean a des moments de doutes et méfiances, ce que le met dans la lignée des jaloux.

Maintenant, depuis plus de deux heures qu'il avait quittée, c'était la preuve détestable qu'elle avait avec elle ce quelqu'un pour qui elle l'avait fait partir. Il aurait bien voulu savoir qui c'était. Sans faire un bruit il se baissa, colla ses yeux contre l'auvent pour voir par la fente, mais les volets obliques ne laissaient rien voir. [...] Il entendait le bruit d'une conversation. [...] Sans doute il souffrait, il détestait cette lumière qu'il voyait et où se mouvait le couple ennemi [...]. Mais du moins il venait de remporter sur eux comme une sorte d'avantage, il les tenait là et s'il frappait pour se faire ouvrir la fenêtre,

ce serait tout de même lui qui serait en ce moment-là le vainqueur (PROUST, 1971, p. 129-130).

Les mêmes composants de douleur – la perception de la lumière dorée, l'ombre de deux corps se mouvant et le bruit d'une conversation – et de satisfaction – la certitude de surprendre les fautifs et la supériorité qu'il ressent à leur égard – vus chez Swann avaient été déjà créés dans cet épisode de *Jean Santeuil*.

L'avidité de montrer son intelligence supplante, comme dans *Du côté de chez Swann* la honte de frapper à la fenêtre en étalant sa jalousie: "Il était un peu honteux de frapper, de montrer qu'il était revenu, mais d'un autre côté il ne pouvait pas résister au désir qu'ils sachent qu'il était là, qu'il avait tout su." (PROUST, 1971, p. 130).

Jean éprouve le même plaisir que ressentira postérieurement Swann en croyant découvrir la vérité et en montrant sa prise de conscience: "Il éprouvait une sorte de plaisir à sentir ces faits qu'il allait toucher et qui se manifestaient à lui derrière ces volets éclairés." (PROUST, 1971, p.130). Ou comme on voit encore :

Son cœur battait, il frappa. Il entendit venir à la fenêtre, commencer à ouvrir et alors, satisfait qu'elle sût qu'il n'avait pas été trompé, qu'elle était prise, pour n'avoir pas l'air d'y tenir, avant même qu'elle eût ouvert, il dit : "Ne vous dérangez pas, n'ouvrez pas, je voulais seulement voir, étant repassé par ici et ayant vu la lumière, si vous n'étiez pas souffrante ". Le volet s'ouvrit tout à fait, un vieux monsieur parut et un autre qui était auprès de lui. Un instant il resta déconcerté. [...] Il comprit – et du reste la chambre inconnue par les volets maintenant ouverts s'offrait à ses yeux – qu'il s'était trompé de fenêtre, que la fenêtre éclairée n'était pas celle de son amie [...]. (PROUST, 1971, p. 131-132).

Malgré les différences, il est incontestable que cet épisode a servi de base à la construction de la scène dans "Un amour de Swann" avec deux autres épisodes dont on parlera désormais.

Après la scène de la fenêtre, il y a dans une même séquence chronologique présentée dans le premier volume de la *Recherche*, l'épisode de la visitation vespérale de Jean à Madame S., qui ne lui a pas ouvert la porte en alléguant qu'elle dormait et celui de la tentative de lecture d'une lettre écrite par la jeune veuve, adressée à un autre homme et dont l'envoi Jean est chargé.

Proust, fortement imprégné par le traité de Stendhal et voulant lui-même créer son propre traité de l'amour, élabore, dans un premier moment, un texte

d'inclination un peu moraliste, avec peu d'espace pour la création romanesque. Le manque relatif de cohérence de l'amour et de la jalousie chez Jean pourrait avoir été causé par une quête de la pensée stendhalienne, en la conjuguant au récit d'expériences qui menaient à d'autres chemins de la théorie amoureuse.

En tout cas, il est impossible de ne pas mettre en relief les ressemblances entre la pensée de Stendhal et la philosophie de l'amour développée par Proust, notamment dans la *Recherche*, et l'extrait stendhalien suivant pourrait alluder certainement à l'histoire de Swann et Odette: "Un homme rencontre une femme et est choqué de sa laideur ; bientôt, si elle n'a pas de prétentions, sa physionomie lui fait oublier les défauts de ses traits, il la trouve aimable et conçoit qu'on puisse l'aimer." (STENDHAL, 1927, p. 80).

L'absence de métaphores plus riches dans *Jean Santeuil* pourrait révéler aussi un intérêt plus grand aux maximes et aphorismes au lieu du contenu fictionnel. En revanche, en écrivant la *Recherche*, Proust manipule et crée des épisodes essentiellement romanesques, en utilisant, pour autant, des procédures littéraires telles l'intrigue, les images, les métaphores, en diluant, par conséquent, l'importance de Stendhal dans son texte, quoique elle y subsiste.

L'épisode de la fenêtre éclairée, et toute la section intitulée "De l'amour" dans *Jean Santeuil* expose peu de densité psychologique des personnages, en laissant les ficelles lâches, sans articulations, ce que, selon Mireille Lipiansky, rend le texte proustien "[...] plus moraliste que romancier: ses personnages, aussi bien Jean que ses amoureuses, manquent d'épaisseur et de vie." (LIPIANSKY, 1974, p.172), ce qui n'enlève pas aux scènes supracitées leur condition de *leitmotiv* des jaloux.

En somme, l'intertexte stendhalien est perceptible dans l'œuvre de Proust, soit dans *Jean Santeuil*, soit dans la *Recherche*, notamment en ce qui concerne le phénomène de la cristallisation, mais il est clair que plus il avance dans sa quête de roman, plus il abandonne les allusions explicites au texte de Stendhal, ce qui nous montre que Proust a créé, avec *Du côté de chez Swann* ses propres lois amoureuses, et cela peut expliquer pourquoi dans *Jean Santeuil*, encore trop imbibé de la théorie stendhalienne, Proust n'a pas réussi à approfondir les rapports amoureux entre le protagoniste et Madame S., vu que l'angoisse et le chagrin ne sont pas prioritaires chez Stendhal et seront, par contre, les éléments de base de la théorie proustienne de l'amour.

Ce n'est qu'en enrichissant le contenu romanesque que Proust arrive à construire sa propre conception amoureuse, et cela nous montre que quoique

l'écriture de la *Recherche* se veut philosophique, voire psychologique, c'est l'élément romanesque qui est à un degré de plus.

From On love to Swann in love

ABSTRACT: *On November 14, 2013, the 100th anniversary of the publication of Swann's Way will be celebrated. This first volume was to become the most prominent work by Marcel Proust, In Search of Lost Time. This essay aims at analyzing the presence of Stendhal's love theory in this first novel, examining on the way Proust's unfinished work, Jean Santeuil, considered here as a kind of pre-text of In Search of Lost Time.*

KEYWORDS: *Swann's way. Proust. On Love. Stendhal. Love.*

RÉFÉRENCES

BARTHES, R. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

GRIMALDI, N. **O ciúme:** estudo sobre o imaginário proustiano. Tradução de Antonio de Padua Danesi. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

LIPIANSKY, M. **La naissance du monde proustien dans Jean Santeuil**. Paris: Librairie Nizet, 1974.

PROUST, M. **Jean Santeuil**. Précédé de Les plaisirs et les jours. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yvez Sandre. Paris: Gallimard, 1971. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

_____. **Correspondance**. Texte établie par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970-1993.

_____. **A la recherche du temps perdu**. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadiés et al. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

SARAYDAR, A. C. Un premier état d'un amour de Swann. **Bulletin d'Informations Proustiennes**, Paris, n.14, p. 21-28, 1983.

STENDHAL. **De l'amour**. Révision du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le divan, 1927.

TADIÉ, J.-Y. Introduction. In: _____. **A la recherche du temps perdu**. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadiés et al. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Collection Bibliothèque de la Pléiade). p. IV-CVII.



UM PROUST MAL LIDO, MAS VIVO?

NOTA SOBRE A RECEPÇÃO DO ROMANCE PROUSTIANO NOS DECÊNIOS DE 40 E 50

Alexandre Bebiano ALMEIDA*

RESUMO: O Brasil conheceu uma ampla e precoce recepção do romance de Marcel Proust; escritores importantes como Augusto Meyer, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Gilberto Freyre não esconderam sua admiração pelo autor francês. Isso dito, de que maneira estudar essa recepção? Se não se deseja um simples catálogo de nomes, é necessário escolher textos, leitores, contextos. A particularidade deste estudo, para além de sua visão comparatista, é o exame das leituras de dois importantes críticos e leitores de Proust. Tencionamos comentar neste artigo os textos a respeito do romance proustiano que, nos decênios de 40 e 50, escreveram Jean-Paul Sartre, de um lado, e Antonio Candido, de outro.

PALAVRAS-CHAVE: Proust. Recepção crítica. Sartre. Candido. Literatura comparada.

Introdução

O Brasil conheceu uma ampla e precoce recepção do romance de Marcel Proust¹; escritores importantes como Augusto Meyer, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade e Gilberto Freyre não esconderam sua admiração pelo autor francês, e o público amador não permaneceu indiferente: em 1947 é fundado no Rio de Janeiro o “Proust Clube do Brasil”, que mantém importantes relações com a “Société des Amis de Marcel Proust et de Combray”, responsável por uma importante revista sobre o romancista².

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508900 – bebiano.alexandre@gmail.com

¹ Para a recepção de Proust no Brasil, é possível conferir os seguintes trabalhos: Galvão (2002); Oliveira (1997); Silva (2013).

² O volume número 1, editado em 1950, do *Bulletin de lasociétés des amis de Marcel Proust* anuncia a

Isso dito, de que maneira estudar essa recepção? Se não desejamos um simples catálogo de nomes, é necessário escolher textos, leitores, contextos. A particularidade deste estudo, para além de sua visão comparatista, é o exame das leituras propostas por dois importantes críticos da literatura: comentaremos os textos a respeito do romance de Proust que, nos decênios de 40 e 50, escreveram Jean-Paul Sartre, do lado francês, e Antonio Candido, do lado brasileiro.

Sartre – “a vida está para além da vida interior”

Se Proust é visto hoje na França como um dos maiores escritores do século XX, cabe lembrar que ele não desfrutou desse posto eminente desde sempre. De acordo com Antoine Compagnon, a glória unânime do romancista, sua canonização na literatura francesa, veio somente com a renovação da crítica nos anos 60³. As leituras que surgem nesse momento se batem contra aquelas que foram propostas antes, principalmente nas duas décadas anteriores. E eis aí a nossa pergunta: de que maneira a obra de Proust foi lida nos anos 40 e 50? Como a questão é de ordem geral, é razoável delimitá-la⁴. Apesar disso, esperamos conseguir demonstrar, pelas leituras de Jean-Paul Sartre e de Antonio Candido, que o romance proustiano era visto, nessas décadas de 40 e 50, mais como uma obra contravertida, um tema de debates no espaço público, do que como uma obra clássica, cujos méritos devem ser reconhecidos por todos.

Que lugar o romance proustiano ocupa na crítica de Jean-Paul Sartre? Este não escreveu jamais um ensaio para analisar a obra diretamente. Isso dito, o nome de Proust aparece com frequência em seus ensaios e estudos – e, mes-

fundação do “Proust clube do Brasil” no dia 3 de junho de 1947, na cidade do Rio de Janeiro, contando com “54 membros associados e titulares”, sob a presidência do senhor Octacilio Alecrim, professor da Universidade Federal de Pernambuco. A nota da fundação do clube brasileiro teria sido comunicada ao boletim pelo senhor Roberto Assumpção de Araujo (1950), secretário da Embaixada do Brasil em Paris e membro, a um só tempo, da sociedade francesa e do clube brasileiro.

³ A julgar por Compagnon, as palavras de ordem nascidas com o estruturalismo e com a nova crítica tiveram um papel importante na canonização da obra proustiana durante o decênio de 60. É o que diz o estudioso: “A circularidade do romance proustiano foi identificada à metalinguagem e à autoreferencialidade, postas à moda pelo estruturalismo e pela nova crítica. Eis aí o clichê, a um só tempo, popular e erudito, que tornou o autor de *Em Busca do tempo perdido* o nosso mais eminente contemporâneo. Proust se tornou a coqueluche das vanguardas dos anos 60, ao mesmo tempo em que decolavam as vendas de seu romance em livro de bolso.” (COMPAGNON, 1994, p.7, tradução nossa).

⁴ Para a recepção de Proust na França, além do artigo de Antoine Compagnon já citado, é possível ver também: Fravallo-Tane (2008).

Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50

mo, em suas entrevistas⁵. Em linhas gerais, pode-se dizer que Sartre manteve sempre uma relação ambígua diante do projeto artístico proustiano. No entanto, é bem conhecida a face negativa, o Sartre polêmico que redige em 1945 a “Apresentação de ‘*Les Temps Modernes*’” e que não tem papas na língua para denunciar Proust como ideólogo: “Não acreditamos mais na psicologia intelectualista de Proust, e a temos mesmo por nefasta” (SARTRE, 1962, p.20, tradução nossa).

Como Sartre caracteriza a psicologia proustiana? A julgar pelo crítico, Proust enxerga os seres humanos como “ervilhas no interior de uma lata de conservas” (SARTRE, 1962, p.19, tradução nossa): uma vez que todos os humanos são feitos de uma mesma natureza e não mantêm nenhum tipo de relação entre si, o romancista supõe que, analisando a si, a seus próprios sentimentos, está prestando um serviço a todos (como se a interioridade de um rico burguês da sociedade francesa da virada do século fosse a mesma condição dos demais). Assim é que Sartre considera o romancista como um dos mais fortes representantes de uma literatura da subjetividade a serviço dos privilégios de uma classe:

[...]; burguês, Proust apresenta esse sentimento de um burguês rico e ocioso por uma mulher sustentada [o amor de Swann por Odette] como o protótipo do amor: isso ocorre porque Proust acredita na existência de paixões universais cujo mecanismo não varia sensivelmente quando se modificam os gêneros sexuais, a condição social, a nação ou a época dos indivíduos que as sentem (SARTRE, 1962, p.20, tradução nossa).

De acordo com essa perspectiva, o romance proustiano acaba por excluir a percepção de realidades coletivas e, até mesmo, a noção de liberdade. À semelhança dos romances de Faulkner, o romance de Proust proporia uma metafísica do tempo em que as personagens seriam reduzidas à “pura intuição do instante” (SARTRE, 2005a, p.98)⁶. Assim, a noção de futuro ou de história seria “decapitada” e o ser humano, condenado a uma condição absurda⁷.

Contrapondo-se a esse Sartre polêmico (e devastador), há contudo um Sartre menos conhecido, o Sartre que considera Proust um dos grandes escritores da

⁵ Para a influência da obra proustiana na formação de Sartre, apoiamo-nos em: Young-Rae Ji (2006).

⁶ A primeira edição de *Situations I* é de 1947. É de notar que o estudo sobre o romance de Faulkner foi originalmente publicado em dois números da *Nouvelle Revue Française*, em junho e julho de 1939.

⁷ “Proust e Faulkner simplesmente decapitaram o tempo, suprimiram seu porvir, quer dizer, a dimensão dos atos e da liberdade. Os heróis de Proust nunca empreendem nada.” (SARTRE, 2005a, p.98, tradução nossa).

tradição ocidental e que toma o romancista como um modelo para suas narrativas e mesmo para suas investigações filosóficas⁸. Esse Sartre que confessa uma grande admiração pelo romancista surge quando discute o realismo socialista com os marxistas do Leste. Nesse momento, Sartre declara de maneira muito franca que não pode abandonar a tradição literária de que Proust faz parte e na qual ele próprio, Sartre, formou-se:

Nós, os homens de esquerda ocidentais, não podemos aceitar que alguns autores de base que nos formaram, e a que não renunciamos, Proust, Kafka, Joyce, sejam considerados decadentes, porque isso significa ao mesmo tempo a condenação de nosso passado e a recusa de qualquer contribuição para o debate (SARTRE, 1964 apud CONTAT; RYBALKA, 1970, p.400, tradução nossa).

Essa declaração evidencia o juízo ambivalente do crítico: por um lado, não pode estar de acordo com o projeto artístico de Proust, mas por outro não pode simplesmente negá-lo ou abandoná-lo, uma vez que isso seria recusar sua própria formação. Sartre lê o romancista, se nos for permitido concluir, não como um autor clássico, por quem devemos ter deferência, mas como um escritor vivo, com quem é útil discutirmos, para oferecer outras soluções às questões que tentou responder.

Para resumir a disposição do crítico francês, o projeto de Proust seria marcado por um dualismo: a distinção entre um “eu-interior” e outro social. Contudo, não é possível existir, a julgar por Sartre, um “eu-profundo” separado de nosso “eu” que se manifesta na sociedade. Daí a importância de irmos além de Proust, e cito a famosa frase de Sartre: “Ei-nos libertados de Proust. Libertados ao mesmo tempo da ‘vida interior’” (SARTRE, 2005b, p.57). Cabe notar que a sentença exprime antes uma aspiração do que um domínio de fato: com a frase, Sartre reconhece não somente o caráter exemplar do romance proustiano (o ponto máximo da investigação interior), mas reconhece também seu esgotamento. Nasce daí o desejo de sair de si, com o intuito de descobrir o mundo, e os seres humanos no mundo; é o que conclui Sartre: “Não é em sabe-se lá qual retraimento que nos descobriremos: é na estrada, na cidade, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homens entre os homens.” (SARTRE, 2005b, p.57).

⁸ Young-Rae Ji (2006, p.54) lembra que a obra proustiana se encontra presente na obra de Sartre, tanto em romances (como a *A náusea*), quanto no tratado filosófico de *o Ser e o Nada*, onde Sartre cita vários exemplos extraídos do romance proustiano.

Antonio Candido – do folhetim ao ensaio de crítica literária

Ao longo de sua trajetória como crítico e pesquisador, Antonio Candido escreveu ao menos nove textos em que abordou direta ou indiretamente o romance de Proust: o primeiro é uma nota de rodapé publicada em 1943 no jornal *Folha da manhã* e escrita pela ocasião dos vinte anos da morte do romancista; o último, é um amistoso artigo intitulado “Ruy e o seu crítico”, no qual Candido (2006) volta a essa nota de 1943, para comentar um ensaio que o crítico português João Gaspar Simões consagrou ao estudo de seu amigo Ruy Coelho sobre Proust⁹. Nesses nove textos de Candido vemos uma nítida evolução tanto de seus juízos quanto de seu próprio método crítico¹⁰. Ao passo que a nota de rodapé, como veremos, não tem medo de apresentar um severo julgamento de valor, as quatro resenhas publicadas no “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de São Paulo*, durante o fim do decênio de 50, exprimem uma atitude mais de compreensão, menos crítica do que teórica. Os dois ensaios de maior envergadura escapam aos limites de nosso texto, mas constituem o grau máximo dessa atitude compreensiva; eles tentam demonstrar que o estilo de Proust, fazendo uso de abstrações ou símbolos, embora não seja rigorosamente realista, serve também à investigação da realidade¹¹.

Como compreender essas mudanças na atitude do crítico? Lembremos que Candido é um dos raros estudiosos que transitou da condição de crítico de jornal (foi autor de coluna de crítica de 1943 a 1945 para o jornal *Folha da Manhã*, e de 1945 a 1947 para o *Diário de São Paulo*) à de professor e crítico universitário nos anos 60. Ora, a nota publicada nos anos 40 reúne traços que são comuns à crítica literária jornalística, chamada também de “crítica de

⁹ O estudo de Ruy Coelho (2002) sobre Proust foi publicado pela primeira vez em 1941 no primeiro número da *Clima*, revista que contava com Antonio Candido e Ruy Coelho em seu corpo editorial. Com algumas alterações, o ensaio de Ruy Coelho foi publicado em livro com o título *Proust*, pela editora Flama em 1944. Mais recentemente, em 2002, o estudo foi republicado pela editora Perspectiva em um volume reunindo todo o conjunto de textos escritos por Ruy Coelho para a revista *Clima*.

¹⁰ Em entrevista, respondendo a uma questão sobre a “linha teórica básica” de sua produção, Antonio Candido dividiu sua crítica em três etapas: uma primeira ligada “à busca de condicionamentos” e que corresponderia ao decênio de 40; uma segunda, e até certo ponto antitética à primeira, ligada ao problema da “funcionalidade de um determinado sistema” e que se estenderia pelo decênio de 50; uma terceira, ligada mais à “estrutura, num sentido diferente dos estruturalistas, pois o que se indaga é como a estrutura se estrutura”, nascida a partir do decênio de 60 (CANDIDO, 1992, p.231-232).

¹¹ Segundo Candido, há na prosa narrativa de Proust “[...] vinculações ocultas que ligam os pormenores e compõem uma espécie de modelo permanente no meio da fuga do tempo.” (CANDIDO, 1993, p.128).

rodapé”. Aparentando-se à crônica e ocupando a parte inferior de uma página (daí seu nome), a crítica de “rodapé” não é de fácil classificação no jornal: não se trata de um artigo de fundo nem de uma reportagem, mas não se trata tampouco de uma resenha nem de um texto publicitário. A crítica jornalística de rodapé seria marcada pela *causerie*, pelo desejo de conversar com os leitores sobre os gostos artísticos em voga – e podemos citar Candido (1943, p.5, grifo nosso):

No amor permanente que dedicamos a Proust (*vejam bem o plural, se há culpa, compartilho-a com vós outros [leitores]*) há um pouco do amor que dedicamos às coisas mortas. Proust envelheceu; Proust passou; Proust não tem mais razão de ser; Proust é uma sobrevivência de museu.

Em virtude de sua prosa despreziosa, essa crítica pode servir facilmente aos interesses de uma crítica impressionista e assemelhar-se – é o que lembra Lafetá quando analisa os artigos de crítica literária escritos por Agripino Grieco para os jornais – a um tipo de boletim de informações sobre a literatura, servindo-se largamente de retratos, de anedotas, de digressões, de paralelos entre os mais diversos autores (LAFETÁ, 2000). Mas, isso dito, temos de reconhecer que a crítica de jornal pode também empreender uma análise. Com efeito, a nota de Candido não é exclusivamente uma *causerie* sobre a obra de Proust; ela pretende propor uma análise de seu estilo, embora comece com a anedota característica da nota de jornal: “Diz Manuel Bandeira [...]: ‘O sujeito que quer ler bem o Proust, tem que possuir o seu Proust. Senão, terá que o ler novamente ou será infeliz o resto da vida. Não se deve ler Proust em exemplares emprestados’.” (CANDIDO, 1943, p.5)¹².

E depois do dito espirituoso, o artigo passa a uma comparação própria à vida ao rés do chão: “[...] há sede de Proust como há sede de chope: bate lá há certas horas e não há outro meio senão ceder e correr lê-lo, ou a bebê-lo.” (CANDIDO, 1943, p.5). Essas brincadeiras servem, contudo, de introdução à análise que será empreendida. Candido cita uma longa passagem da *Prisioneira* e sublinha aí um trecho, com o propósito de analisar o estilo de Proust. Em seu comentário o crítico procura evidenciar um dos aspectos mais importantes desse estilo, o que Candido chama de “filosofia do detalhismo emocional”. De acordo com o crítico, há em Proust “[...] um aprofundamento das possibilidades da

¹² Candido faz alusão aqui à crônica “Romance do beco”, incluída pelo próprio Manuel Bandeira no livro *Crônicas da província do Brasil* publicado pela primeira vez em 1937. Confira Bandeira (1997, p.99-100).

emoção, um convite a descermos mais fundo do que nos propõe o mundo e o espírito.” Por conta disso, a descrição não será mais realista, mas antes uma reflexão sobre a construção da realidade: “[Proust] consegue transformar uma flor, um pedaço de parede, uma nota de música, um tom de voz, em temas de variações infinitas, verdadeiras chaves que dão ingresso a um mundo quase esotérico, no qual a visão das coisas aparece radicalmente modificada.” (CANDIDO, 1943, p.5).

O que pode assustar o leitor é que, juntamente com essa análise precisa do estilo proustiano, segue uma crítica severa. Com efeito, o crítico vai atirar, como diz ele próprio, “duas pedras” em seu ídolo. A primeira contra o estetismo de sua prosa. Para elevar a contemplação artística ao mais alto grau da vida espiritual, o estilo de Proust, afirma o crítico, pressupõe uma paralisia e mesmo uma atonia diante da vida. Esse abatimento moral e intelectual aparece no estilo como um desordenamento das impressões na frase: “O leitor deve ter percebido que, no trecho citado, há uma impossibilidade total de organizar hierarquicamente as emoções.” (CANDIDO, 1943, p.5). Daí a segunda pedra que o crítico atira. Como as pequenas emoções valem em Proust as maiores, não se pode mais estabelecer nesse universo uma regra de valores nem uma moral. De fato, se tudo é bom e adequado para a expansão artística, como censurar de um ponto de vista ético um gesto humano? A questão é decisiva para o crítico. Segundo Candido, o romance proustiano proporia uma moral baseada na estética. E uma moral pode ser fundada sobre valores como belo ou feio? Daí a segunda pedra que o crítico atira ao romancista: Proust parece sugerir uma transmutação dos valores pela estética, uma atitude “perniciosa”, para repetir a conclusão do crítico.

A pequena nota publicada na revista *Clima* se limita a comparar a composição do personagem em Pirandello e em Proust, e as quatro resenhas que surgem no fim da década de 50 não trazem mais julgamentos tão severos. Longe disso, o romance proustiano é visto aí como uma obra clássica, que devemos tratar com deferência; Candido (1958, p.2) diz mesmo aí que se trata do “maior romance do século”. Os tempos mudaram e o crítico de rodapé cedeu lugar ao crítico de perfil universitário. Nessas resenhas o professor não quer mais rapidamente julgar a arte proustiana nem conversar com o leitor, mas compreender os trabalhos de pesquisa produzidos sobre a obra de Proust. A leitura não figura um rodapé, mas um exame sério e refletido. Nessas quatro resenhas Candido insiste sobre os limites da crítica biográfica. A questão é agora a seguinte: como a crítica e os estudos literários devem abordar o romance

proustiano, essa obra inclassificável, e que Candido (1960, p.2), repetindo as palavras do estudo de Painter, não considera “uma ficção propriamente dita, mas antes uma autobiografia criadora”¹³?

Como compreender a mudança na atitude do crítico? De nossa parte, queríamos insistir sobre as modificações ocorridas tanto nas condições da crítica quanto na recepção do romance, que passa do estatuto de obra polêmica ao de canônica nos anos 60. Em suas resenhas Candido não lê mais o romance nos inúmeros volumes que compunham as primeiras edições, mas nos três tomos da “Biblioteca da Pléiade”: Proust se tornou um clássico, e o crítico de jornais é agora um pesquisador a resenhar os trabalhos produzidos sobre seu escritor preferido.

Cabe notar por fim que, mais recentemente, em artigo publicado em 2006, Antonio Candido voltou a comentar sua primeira nota sobre Proust. O crítico fez questão de lembrar aí que seu comentário de 1943 seguia as trilhas abertas pelo ensaio do amigo Ruy Coelho: “Como ele, eu achava que a *Recherche* era um monumento e Proust um supremo narrador, mas nada mais significavam para o nosso tempo devido à falta de engajamento.” (CANDIDO, 2006, p.34). Isso dito, o parecer atual sobre seu rodapé escrito há mais de cinquenta anos é de uma lucidez desconcertante: “O meu artigo é bastante tolo e um verdadeiro pecado contra a literatura, e embora seja insignificante ao lado do ensaio de Ruy, serve para sugerir como foi possível para o nosso grupo amar e rejeitar ao mesmo tempo.” (CANDIDO, 2006, p.34). Ora, nesse mesmo texto, Candido lembra, com o intuito de justificar sua severa crítica, que essa atitude de negação da obra proustiana “não era exclusiva dos jovens brasileiros”, visto que, por “motivos ideológicos” (CANDIDO, 2006, p.34), a obra de Proust também conhecia uma fase de descrédito na França, uma situação, acrescenta o crítico, que teria fim somente nos anos 60.

Conclusão

Vimos as leituras que dois importantes críticos literários dos decênios de 40 e 50, Jean-Paul Sartre, de um lado, e Antonio Candido, de outro, realizaram do romance proustiano. Com o intuito de sublinhar suas afinidades e discordâncias com o projeto artístico de Proust, tentamos reconstituir as leituras dos dois críticos da maneira mais empática possível. Com isso, esperamos ter conseguido

¹³ É de notar que Candido (2003) aprofundará essa perspectiva no ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, publicado pela primeira vez em 1977.

Um Proust mal lido, mas vivo? Nota sobre a recepção do romance proustiano nos decênios de 40 e 50

mostrar que suas críticas severas não devem ser entendidas como ignorância ou falta de familiaridade com a arte proustiana. Ao contrário, é por razões morais ou escolhas políticas que esses grandes leitores de Proust vão censurar seu romance. Nesse sentido, suas leituras não devem ser compreendidas em abstrato, mas no interior dos debates de que fazem parte. Elas participam de um momento em que o romance de Proust era considerado menos um objeto de pesquisas acadêmicas do que um tema de vivas discussões na esfera pública.

A misread Proust but is it still alive? Note on the critical reception of Proust's novel in the 40s and 50s

ABSTRACT: *Brazil has known an early and ample reception of the work of Marcel Proust; important writers like Augusto Meyer, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade and Gilberto Freyre have not concealed their admiration for the French author. How to study this reception? If the intention is not to have just a simple catalog of names, the choice of texts, readers, context is needed then. The aim of our approach, besides its comparatist dimension, is to examine the reading of Jean-Paul Sartre and Antonio Candido, two important literary critics and readers of Proust, in the 1940's and 1950's.*

KEYWORDS: *Proust. Critical reception. Sartre. Candido. Comparative literature.*

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, R. A. Proust club. **Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray**, Illiers, n.1, p.67-68, 1950.

BANDEIRA, M. Romance do beco. In: _____. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.99-100.

CANDIDO, A. Ruy e o seu crítico. **Arte e cultura da América**: revista da Sociedade Científica de Estudos da Arte – CESA, São Paulo, v.14, p.31-36, jan./jul. 2006.

_____. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite**. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003. p.51-69.

_____. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p.123-129.

_____. Entrevista. In: _____. **Brigada ligeira**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p.231-252.

_____. Marcel Proust, de George Painter. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1960. Suplemento Literário, p.2.

_____. Documents iconographiques de Marcel Proust. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 20 dez. 1958. Suplemento Literário, p.2.

_____. Notas de crítica literária – Vinte anos e... **Folha da manhã**, São Paulo, 11 mar. 1943. p.5.

COELHO, R. Proust. In: _____. **Tempo de clima**. São Paulo: Perspectiva; CESA, 2002. p.15-53.

COMPAGNON, A. Vous avez dit contemporain?. In: BERTHO, S. (Org.). **Proust contemporain**. Amsterdam: Rodopi, 1994. p.7-15.

FRAVALO-TANE, P. **À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne**: 1913-1958. Paris: Champion, 2008.

GALVÃO, W. N. Prefácio – Em busca de um Proust perdido. In: WILLEMART, P. **Educação sentimental em Proust**. Cotia: Ateliê, 2002. p.11-15.

LAFETÁ, J. L. O jornal e o método. In: _____. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. p.48-53.

OLIVEIRA, M. M. L. P. Aspects de la critique proustienne en France et au Brésil. **Fragmentos**. Florianópolis, v.6, n.2, p.55-84, jan-jun. 1997.

SARTRE, J.-P. Sobre O som e a fúria: a temporalidade em Faulkner. In: _____. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2005a. p.93-100.

_____. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl. In: _____. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2005b. p.55-57.

_____. Entretien à Prague sur la notion de décadence. In: CONTAT, M.; RYBALKA, M. **Les écrits de Sartre**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. Présentation des Temps modernes [1945]. In: _____. **Situations II**. Paris: Gallimard, 1962. p.9-30.

SILVA, G. I. Marcel Proust e uma calma irresistível (leituras brasileiras). In: WILLEMART, P. (Org.). **Proust 2011**. São Paulo: Ed. Humanitas, 2013. p.135-146.

YOUNG-RAE JI. Sartre, admirateur secret de Proust. **L'esprit créateur**, Baltimore, v.46, n.4, p.44-55, 2006.



MARCEL PROUST APROXIMA-SE DOS IRMÃOS GONCOURT

Regina Salgado CAMPOS*
Guilherme Ignácio da SILVA**

RESUMO: Partindo das leituras críticas mais recentes quanto à importância da obra dos irmãos Goncourt, o artigo situa a relação dessa obra com a de Marcel Proust, e apresenta, em seguida, uma nova tradução comentada do pastiche do *Diário dos Goncourt*, presente no último volume de *Em Busca do Tempo Perdido*.

PALAVRAS-CHAVE: Irmãos Goncourt. Diário dos Goncourt. Marcel Proust. Em busca do tempo perdido. Tradução comentada. Pastiche.

Apresentação

A relação de Proust com os Goncourt poderia ser resumida em dois eixos: o primeiro, de coleta de imagens para reler os impasses da história individual (herói/Albertine) e da própria história da França. O que une esses dois extremos (individual/coletivo) é a convicção proustiana, formulada “didaticamente” tantas vezes, de que eles tudo partilham: Antes de retirar-se, Aimé insistiu em dizer que Dreyfus era mil vezes culpado. “Hão de saber tudo – disse ele. – Não neste ano, mas no ano que vem. Quem me disse foi um senhor muito bem relacionado no Estado-Maior.” (PROUST, 2006, p.456). Mais importante do que o debate oficial sobre o processo do coronel judeu é saber o que o empregado do Grande Hotel de Balbec pensava a respeito: “Os historiadores, se não fizeram mal em desistir de explicar os atos dos povos pela vontade dos reis, devem substituir esta pela psicologia de indivíduo medíocre.” (PROUST, 2007, p.441). Mais importante do que a descrição da carnificina nos campos

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05513-970 – recampos@usp.br

** UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo, Faculdade de Ciências Humanas. Guarulhos – SP – Brasil. 07252312 – guiproust@yahoo.com

de batalha era saber detalhes do café da manhã da sra. Verdurin no dia seguinte à tragédia de um bombardeio submarino que levava à morte mais de oitocentos civis em alto mar.

O segundo eixo é o da retomada e da encenação de uma das teses centrais do projeto contra Sainte-Beuve – a da desproporção entre o ser social e o ser criador, evidenciando, através do pastiche, a mesquinhez das aspirações pessoais e a vulgaridade obstinada daqueles que eram os maiores conhecedores da arte francesa do século XVIII e os evocadores implacáveis da ruína moral de uma Paris infantilizada e delirante, que recalcou pela festa as atrocidades dos anos do Terror.

Apresentamos a seguir o primeiro desses dois eixos de análise; e introduzimos o segundo, com uma nova tradução do pastiche do *Diário*¹.

I

No dia 4 de maio de 1771, Roettiers, “grande desenhista e grande escultor de baixelas”, entregava à sra. du Barry mais uma encomenda, sobre a qual seu parceiro, o ourives Germain, passara “meses inteiros parte das madrugadas”. O resultado é um desses “[...] modelos, dessas preciosidades das quais restam aqui e ali uns destroços, uns exemplos.” (GONCOURT, E.; GONCOURT, J., 2003, p.496). Embora não descrevam eles mesmos o objeto (por não o terem visto), os Goncourt reservam um apêndice do livro sobre *As Amantes de Luís XV* à descrição feita pelo próprio Roettiers, que, segundo eles, “desenha, por assim dizer, com termos técnicos, as baixelas” da sra. du Barry:

“[...] uma leiteira de ouro, decorada com o monograma dela, cercada por guirlandas de flores em toda a sua circunferência, bico decorado com caneluras em alto e baixo relevo nas quais há ramos de folhas de murta; a tampa com ornamentos salientes termina em varetas decoradas por folhas de salsa que as entrelaçam; na parte de cima há um buquê de rosas; também a dobradiça é bastante decorada, assim como a alça, formada pelo cabo e o puxador” (GONCOURT, E.; GONCOURT, J., 2003, p.1030, tradução nossa).²

¹ Para um comentário do papel do diário dos pseudo-Goncourt enquanto exemplo contrastivo de uma outra postura em literatura. Confira “Realidade e Realismo (via Marcel Proust)” (CANDIDO, 1993).

² “[...] *pot au lait d'or orné de son chiffre entouré de guirlandes de fleurs sur le pourtour, de toute la cafetière, bec orné de canneaux d'ornements et de canneaux creux dans lesquels sont des montants de feuilles de myrte; le couvercle à gaudrons saillants est terminé à baguettes ornées de feuilles de persil qui les entrelacent; sur le dessus est un groupe de roses; la charnière est aussi très ornée, ainsi que l'anse qui porte le manche et le bouton.*”

Em *A Prisioneira*, a leitura desse apêndice do livro dos Goncourt desperta em Albertine (nova sra. du Barry) o desejo de tentar encontrar um desses preciosos exemplares da coleção Roettiers: “Eu sabia que Albertine lera a descrição das maravilhas que Roettiers lavrara para a sra. du Barry. Ela andava com uma vontade louca de ver algumas dessas peças, se porventura ainda as houvesse, e eu de dar-lhas.” (PROUST, 2011, p.344). A leiteira desenhada por Roettiers e forjada por Germain integra nova etapa da servidão do rei à preferida de seu harém.

Em sua primeira visita a Paris, em 1750, Casanova se orgulha de ter coordenado a cabala que conduziu ao rei a jovem “O-Morphi”, “*jeune fille en fleur*” que “[...] possuía tudo o que a natureza e a arte dos pintores podem reunir de mais belo.”³ A competição, com efeito, era grande entre os que queriam algo mais do que a satisfação de um forasteiro de passagem por Paris. Os Goncourt historiam todo o percurso de Jeanne Birabine, menina pobre, filha de uma cozinheira, que, anos antes, um laçao do conde de Genlis viera lhe oferecer na rua (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 2003, p.441, tradução nossa)⁴: os que escolheram a sra. du Barry para apresentar ao rei enxergavam em seus dotes de cortesã experiente o potencial para escravizar “*Sa Majesté très chrétienne*” e provocar a ruína de seu ministro, o sr. de Choiseul. A encomenda a Roettiers celebra o sucesso próximo dessa “*cabale*”.

O desejo e a disponibilidade de Marcel (Luís XV) em dar presentes caros à sua “prisioneira” justificam uma pergunta um tanto enigmática do barão de Charlus, pouco antes de adentrarem a recepção musical no salão dos Verdurin:

Então você não quer mesmo que eu mande mostrar-lhe as peças mais bonitas?”, disse-me o sr. de Charlus. “Aliás você as conhece, já as viu na Raspelière.” Não ousei dizer-lhe que o que me poderia interessar não era a medíocre prataria burguesa, por mais rica que fosse, mas algum espécime, ainda que somente numa bela gravura, da sra. du Barry (PROUST, 2011, p.261).

Atribui-se justamente aos irmãos Goncourt a recuperação de um período negligenciado da história da França:

³ “O-Morphi” era a “beleza mais regular que vira”. Luís XV, “*grand connaisseur dans la partie*”, a anexa imediatamente a seu harém. Confirma Casanova (1958, p.696).

⁴ “[...] *le conte de Genlis, l'un des plus charmants libertins du siècle, racontait au comte d'Allonville son étonnement, en reconnaissant à Versailles dans la femme à laquelle il était présenté une petite fille des rues que son valet de chambre lui avait une fois amenée.*” Citação que os Goncourt extraem das memórias do conde de Allonville.

[...] sua obra de arqueólogos do “século de Luís XV” permanece sendo a mais sólida e brilhante introdução a uma época de apogeu da monarquia francesa, mas também a mais ardente refutação dos “lugares comuns” nacionais que fizeram dela exclusivamente uma época de corrupção e de declínio (FUMAROLI, 2006, p.628, tradução nossa).⁵

Em seu livro sobre *A arte do século XVIII*, eles salvam do esquecimento um período artístico denegrido nos quarenta anos que antecederam a Revolução, mas que marcara a régência do duque d’Orléans e parte do reino de Luís XV: “Historiadores do último século da monarquia, os Goncourt foram também os primeiros historiadores da arte *rocaille*, de seus pintores, escultores, desenhistas, decoradores, gravadores, marceneiros, ourives.” (FUMAROLI, 2006, p.628, tradução nossa).⁶

A partir de 1740, o chamado estilo “*rocaille*” seria denegrido como expressão de frivolidade em obras vinculadas apenas à decoração de interiores: “Pouco apto à grandiosidade real e pouco propício à gravidade pública, o ‘*rocaille*’ servia apenas ao gosto privado e caprichoso.” (FUMAROLI, 2013, p.564, tradução nossa).⁷

Denunciava-se – sobretudo via Academia Real de Pintura – a “[...] preeminência conquistada pelas artes menores da decoração e do ornamento interiores sobre as artes maiores, a pintura, a escultura e a arquitetura, que possuem vocação para o espaço público e para a grande eloquência estatal.” (FUMAROLI, 2013, p.582, tradução nossa).⁸

Aparentemente um mero movimento de recusa de um estilo predominante nas artes, a crítica ao “*rocaille*” e a afirmação da necessidade de um retorno à “verdadeira” arte de recorte greco-latino reservavam surpresas no campo político:

A surpresa será entretanto total quando se verá o ‘retorno ao Antigo’, vasto esforço da Europa para se emancipar do gosto francês, tornar-se na Paris de 1789 um processo histórico e político vivido, repetindo alternadamente o fim da monarquia romana,

⁵ “[...] leur oeuvre d’archéologues du ‘siècle de Louis XV’ reste aujourd’hui la plus solide et éclatante introduction à une époque d’apogée de la monarchie française, mais aussi la plus ardente réfutation des ‘lieux comuns’ nationaux qui en ont fait exclusivement une époque de corruption et de déclin.”

⁶ «Historiens du dernier siècle de la monarchie, les Goncourt ont été aussi les premiers historiens de l’art rocaille, de ses peintres, sculpteurs, dessinateurs, décorateurs, graveurs, ébénistes, orfèvres.»

⁷ « Peu apte à la grandeur royale et peu propice à la gravité publique, le rocaille ne servait bien que les goûts privés et capricieux. »

⁸ « prééminence conquise par les arts mineurs du décor et de l’ornement intérieurs sur les arts majeurs, la peinture, la sculpture et l’architecture qui ont vocation à l’espace public et à la grande éloquence de l’État. »

a grande época de Esparta, o fim da república romana e a passagem ao império dos Césares! (FUMAROLI, 2013, p.509, tradução nossa).⁹

Oposta à Paris do “*rocaille*”, Roma aparece não apenas como museu, “[...] mas um grande ateliê onde se busca, à luz pura do Antigo, o Belo ideal europeu.” (FUMAROLI, 2013, p.509, tradução nossa).¹⁰ Invertendo, então, o sinal dessa equação, os Goncourt concentrarão seu interesse na Paris do reino de Luís XV, acompanharão as ações do período do Terror (pelo estudo das vidas da sra. du Barry e de Maria Antonieta), farão na sequência o inventário das baixezas do período do Diretório e escolherão Roma como a sede da ruína moral do personagem central do romance *Madame Gervaisais*¹¹.

A importância da obra historiográfica dos irmãos está ligada a um “desrecale” histórico e à abertura de novas perspectivas artísticas:

Seu panorama do período feliz do século XVIII não apenas abriu caminho à reabilitação dessa época e de sua arte. A obra dos Goncourt enquanto historiadores criou nos próprios artistas as condições da ascese moderna da inocência do olhar : Degas percorre as trilhas do Watteau desenhista e Renoir a dos matizes da palheta de Fragonard (FUMAROLI, 2013, p.628, tradução nossa).¹²

Morta Albertine, o herói proustiano reserva seus presentes luxuosos a uma série de mulheres anônimas que recordam a falecida. Seu amor mais marcante fora Gilberte Swann. Às vésperas da guerra, o herói fica sabendo, através da própria Gilberte, que o “rapaz” com quem ela descia os *Champs-Élysées* na tarde fatídica do fim do amor dele por ela era a atriz Léa, que, como a sra. du Barry, saía para passear travestida de homem (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 2003, p.475, tradução nossa).¹³ Àquela altura, Gilberte já está casada com o nobre Robert de Saint-Loup, que a trai com Morel, antigo companheiro de seu tio, o barão de Charlus, e provável amante (sodomita) de Léa e da amiga da

⁹ « *La surprise sera néanmoins totale lorsque l'on verra le 'retour à l'Antique', vaste effort de l'Europe pour s'émanciper du goût français, devenir dans le Paris de 1789 un scénario historique et politique vécu, répétant tour à tour la fin de la monarchie romaine, la grande époque de Sparte, la fin de la république romaine et le passage à l'empire des Césars !* »

¹⁰ « *mais un grand atelier où se cherche à la lumière pure de l'Antique, le Beau idéal européen.* »

¹¹ Confirma o ensaio “*Kulturkampf dans le romantisme: les Goncourt romanciers anti-romains*”, publicado por Marc Fumaroli (2006).

¹² « *Leurs aperçus sur la période heureuse du XVIIIe siècle n'ont pas seulement ouvert la voie à la réhabilitation de cette époque et de son art. L'œuvre d'historiens des Goncourt a créé chez les artistes eux-mêmes les conditions de l'ascèse moderne de la naïveté du regard : Degas marche sur les traces de Watteau dessinateur et Renoir sur celles du colorisme de Fragonard.* »

¹³ « *Madame du Barry accompagne le plus souvent son royal amant dans ce joli costume masculin qu'a popularisé le tableau de Drouais.* »

srta. Vinteuil, com quem Albertine muito provavelmente tivera um caso. Com a guerra, Robert prefere morrer junto de seus soldados nas frentes de batalha a suportar o vazio de Paris sem Morel.

Para explicar a ruína moral que impera na Paris da Primeira Guerra, o herói proustiano voltará à questão do impasse das artes durante a Revolução Francesa, mobilizando um romance de Anatole France para criticar a postura patriótica de Maurice Barrès:

No início da guerra, já dizia Barrès que um artista (no caso, Ticiano) deve antes de tudo servir à glória de sua pátria.¹⁴ Mas só como artista o pode fazer, isto é, com a condição de, ao estudar as leis da Arte, ao tentar suas experiências e fazer suas descobertas, tão delicadas como as da Ciência, não pensar em nada – nem na pátria – além da verdade que tem diante de si. Não imitemos os revolucionários desprezando, por ‘civismo’, quando não as destruíam, as obras de Watteau e La Tour, pintores que honravam mais a França do que todos os da Revolução (PROUST, 1988, p.166).¹⁵

É a Paris da Primeira Guerra que concentrará a maior quantidade de referências ao verdadeiro trabalho de recriação histórica empreendido pelos irmãos Goncourt.

II

Parecerá talvez estranho a austeros republicanos que estejamos nos ocupando das artes quando a Europa em coalizão faz o cerco ao território da liberdade. Os artistas não temem a reprovação por não se ocuparem com os interesses de sua pátria; eles são livres por essência; a característica do gênio criador é a independência, e, é certo, vimos esses mesmos artistas, durante a memorável Revolução, como os mais zelosos defensores de um regime que devolve ao homem sua dignidade por tanto tempo desconsiderada pela classe protetora da

¹⁴ O parecer de Barrès na verdade não data do início da guerra, mas de 14 de junho de 1916, quando o autor comenta sua viagem à Itália em artigo para *L'Écho de Paris*, e retoma a inscrição na casa em que nasceu Ticiano: “A Ticiano, que, por meio da arte, preparou a independência de sua pátria”. Segundo Barrès, é um pensamento que serve para a vida toda, pois “engrandece, da maneira mais verdadeira, o papel dos artistas.” (BARRÈS, 1915-1920, p.336).

¹⁵ Proust cita a opinião do personagem principal de *Les Dieux ont soif*, de Anatole France (1992, p.75): Évariste Gamelin era um antigo pintor de “cenas galantes que não correspondiam mais a seu caráter”; naquelas cenas que pintava antes, ele “[...] reconhecia a depravação da monarquia e o efeito vergonhoso da corrupção das cortes”. A ação se passa em 1793, durante o acirramento do período do Terror, quando “os tempos estavam ruins para os artistas.” A condenação de pintores do Antigo Regime fazia parte dos princípios do pintor fracassado Gamelin antes de vir a integrar o implacável júri que envia centenas de inocentes para a guilhotina.

ignorância que a incensava. Não adotamos o adágio conhecido: *In arma silent artes* (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 1992, p.197, tradução nossa).¹⁶

Assim se apresentavam os artistas do salão de 1793, ano mais radical do Terror. Leitor dos Goncourt, o narrador proustiano compara o tom dessa apresentação ao comportamento dos costureiros parisienses durante a Primeira Guerra:

Assim agiam em 1916 os costureiros que, aliás, com uma orgulhosa consciência de artistas, confessavam que

[...] buscar o novo, afastar-se da banalidade, afirmar uma personalidade, preparar a vitória, extrair para as gerações do pós-guerra uma fórmula nova do belo, era a ambição que os atormentava, a quimera que perseguiam, como se podia perceber ao visitar seus salões deliciosamente instalados na rua..., onde apagar por meio de uma nota luminosa e alegre as duras tristezas do momento parece ser a palavra de ordem, no entanto com a discrição imposta pelas circunstâncias” (PROUST, 1989, p.302, tradução nossa).

Esse “encantador cronista” é um daqueles artistas que não duvidam de seu engajamento com os ideais da pátria, um daqueles que parecem estar convictos de tomar parte no esforço patriótico de guerra:

Será inclusive uma das mais felizes consequências desta triste guerra” (esperávamos: “a retomada das regiões perdidas, o despertar do sentimento nacional”), “será inclusive uma das mais felizes consequências desta guerra ter alcançado belos resultados quanto à toalete, sem luxo inconsequente e desprezível, com muito pouca coisa, ter criado elegância com quase nada. Em vez do vestido do grande costureiro fabricado em vários exemplares, estão preferindo neste momento os vestidos feitos em casa, porque reforçam o *esprit*, o gosto e as tendências individuais de cada um (PROUST, 1989, p.303, tradução nossa).

Proust recolhe a citação sobre a apresentação dos artistas no salão de 1793 do livro que os irmãos Goncourt escreveram sobre o período imediatamente posterior às atrocidades do Terror. Publicado às custas dos autores, em 1855, *História da sociedade francesa sob o Diretório* registra imagens de uma Paris com mais de 600 bailes públicos, de uma cidade em que a vida efervescente é uma

¹⁶ « *Il semblera peut-être étrange à d'austères républicains de nous occuper des arts quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la liberté. Les artistes ne craignent point le reproche d'insouciance sur les intérêts de leur patrie ; ils sont libres par essence ; le propre du génie c'est l'indépendance, et certes, on les a vus, dans cette mémorable Révolution, les plus zélés partisans d'un régime qui rend à l'homme sa dignité longtemps méconnue de cette classe protectrice de l'ignorance qui l'encensait. Nous n'adoptons point cet adage connu : In arma silent artes. Comentário dos Goncourt: « Ainsi, l'art s'excuse auprès de la barbarie. Ainsi, l'art cherche à se faire pardonner. »*

tentativa de mergulhar em festa o período sombrio que a França acabava de atravessar. Nessa Paris, “[...] todas as convenções foram violadas, toda a decência banida, todas as fortunas trocaram de mãos, todos os vínculos sociais rompidos, toda ordem confundida – esse mundo, que é uma balbúrdia, dedicou a vida ao gozo.” (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 1992, p.131, tradução nossa).¹⁷

Na leitura dos Goncourt, o Diretório coincide com uma inversão nas relações de poder entre os sexos:

O Terror era uma tirania totalmente viril, e ele era inimigo pessoal da mulher, no sentido em que retirava dela sua influência e só lhe entregava alguns direitos. O Terror destronado, as mulheres recorreram a seu papel eterno: elas despertaram a piedade nos corações, para poder conduzir as mentes; elas transformaram uma revolução política numa revolução sentimental. Depois, mal secadas as lágrimas, elas empurraram a França na direção de seu patrono: o prazer; e logo se tornaram as donas e as rainhas desse país que saía de um jejum de luxo, de diamantes, de galanteio e de festas (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 1992, p.217, tradução nossa).¹⁸

Dentre as semelhanças entre a Paris do Diretório e a Paris da Primeira Guerra (entre o “primeiro e o segundo Diretório”), estão justamente o surgimento e consolidação de novas “rainhas” mundanas: “As mulheres do primeiro Diretório tinham uma rainha que era bela e jovem e se chamava sra. Tallien. As do segundo tinham duas que eram velhas e feias e se chamavam sra. Verdurin e sra. Bontemps.” (PROUST, 1989, p.301).

Os irmãos Goncourt dedicam um capítulo à apresentação das “rainhas do Diretório”, líderes de uma “contrarrevolução sensual”: a sra. de Staël e a sra. Tallien. Sobre esta última, eles repertoriam as inúmeras reportagens de jornais da época e concluem, comparando-a a uma das favoritas de Luís XV:

A bela embaixatriz é enviada para reconciliar as mulheres com a Revolução, os homens com a Moda, o comércio com a República, a França com uma corte! Ela é

¹⁷ *“Toutes les conventions violées, toutes les décences bannies, toutes les fortunes déplacées, tous les liens sociaux rompus, tous les ordres confusionnés, – ce monde, qui est une cohue, a mis sa vie à jouir.”* Muito antes de Walter Benjamin (1989) mobilizar o conceito nietzscheano de “Eterno Retorno” para pensar a Paris das Passagens, Proust recorria ao trabalho dos Goncourt – modelo, em vários sentidos, de *Paris, Capital do Século XIX* – para figurar a permanência de certos impasses na história da França.

¹⁸ *« La Terreur était une tyrannie toute virile, et elle était l'ennemie personnelle de la femme, en ce sens qu'elle lui prenait son influence, et ne lui donnait que des droits. La Terreur détrônée, les femmes ont recouru à leur rôle éternel: elles ont apitoyé les cœurs, pour mener les esprits; elles ont fait de la révolution politique une révolution sentimentale. Puis, les larmes mal séchées, elles ont jeté la France vers leur patron: le plaisir; et bientôt elles ont été les maîtresses et les reines de ce pays qui venait de jeûner de luxe, de diamants, de galanterie et de fêtes. »*

uma Pompadour após tantos Licurgos; e, com sua voz encantadora, ela traz de volta do exílio o riso e a jogatina! Ela manda estender um tapete por sobre as marcas de sangue; ela oferece a uma França já esquecida um rio Lete de loucura! (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 1992, p.218, tradução nossa).¹⁹

Os diamantes da coroa recentemente deposta “remetiam ao chocolate com baunilha” consumido pela sra. Tallien (amante do revolucionário Barras), “enquanto cabeças rolavam em Bordeaux” (GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de, 1992, p.218, tradução nossa). Em 1915, com o acirramento dos ataques submarinos, o navio *Lusitânia* é bombardeado pela marinha alemã, causando a morte de mais de oitocentos civis norte-americanos²⁰; na manhã seguinte ao ataque, a sra. Verdurin (nova sra. Tallien) acompanha o relato da tragédia no jornal, experimentando a “doce sensação” de voltar a saborear – graças à intervenção do doutor Cottard junto aos poderes públicos – um precioso croissant: a guerra, com efeito, lhe trouxera a notoriedade merecida, após tantos anos de luta pelo direito à soberania – as “rainhas” partilham baixeiras até no café da manhã.

III

Respondendo a um convite do amigo, ex-morfinômano e companheiro de frustração artística, um dos irmãos Goncourt (Edmond) chega ao cais Conti para um jantar no salão do sr. e da sra. Verdurin²¹.

Exceto pela ausência enigmática de Odette de Crécy, os demais “fiéis” estão todos presentes no jantar de recepção ao escritor (inclusive Brichot e “uma grande dama russa, uma princesa com nome em of”). Obedecendo a um sinal do anfitrião, “o colecionador Charles Swann” muda logo o assunto da conversação e relembra um episódio marcante para os fiéis da “igrejinha” – o do incêndio que escureceu as pérolas ostentadas naquela noite pela “Patroa”. Embora consiga evitar que esta fique muito “melancolizadamente” tomada pelo rancor da ruptura com o pintor protegido pelo salão, sr. Tiche (Elstir), Swann desvela, por duas vezes, sua imperdoável intimidade no salão de Basin e de

¹⁹ “*La jolie ambassadrice envoyée pour réconcilier les femmes avec la Révolution, les hommes avec la Mode, le commerce avec la République, la France avec une cour! Elle est une Pompadour après tant de Lycurgues; et, de sa voix enchantée, elle rappelle de l'exil et les ris et les jeux! Elle fait étendre les tapis sur les taches de sang; elle verse à la France oublieuse le Léthé de la folie!*”

²⁰ Marc Ferro interpreta esse ataque como o “Início da guerra submarina”. Confirma capítulo com o mesmo título (FERRO, 1990).

²¹ Embora o narrador proustiano mencione o “diário dos Goncourt”, é muito provável que o texto seja um pastiche do trecho do diário escrito por Édmond, pois Jules falecera em 1870.

Oriane de Guermantes. “Um devoto é aquele que, sob um rei ateu, seria ateu.”²² Com a mesma ingenuidade do barão de Charlus, cuja arrogância o impede de perceber a tempo que não se pode menosprezar os talentos de vingança da “Patroa”, Swann nem suspeita que está infringindo o credo da “igrejinha”, e que sofrerá a mesma excomunhão que o pintor.

Estimulado pela intervenção de Swann, o doutor Cottard chega a convidar o escritor a presenciar uma instrutiva seção de hipnose com um de seus pacientes que sofre do mesmo mal que o criado dos Verdurin (com sequelas mentais após tentar salvar os pertences da “Patroa” durante incêndio fatídico). Faz parte do “credo” da “igrejinha” a admiração pelos dotes profissionais do jovem doutor. Após o jantar, ainda mais à vontade na sala de fumantes, ele fornece ao escritor detalhes do regime hepático do Imperador Napoleão Bonaparte.

“E o que talvez também seja raro é a qualidade real e totalmente notável das coisas que são servidas (nessas baixelas), um repasto finamente preparado, um verdadeiro guisado como os parisienses, é preciso dizer em alto e bom som, nunca degustam em seus maiores jantares [...]” E o registro das baixezas de uma cortesã do Diretório cede lugar ao frenesi artístico-digestivo daquele que vai depositar as cinzas de seu charuto em uma “bacia de Veneza”, instalada numa sala de fumantes oriunda de um palácio barroco romano.

Não é, assim, improvável que o narrador proustiano, antes de sucumbir à servidão do sono, tenha tido a oportunidade de vislumbrar (para a sua e para as outras gerações) os segredos do reino daquele amo “que estende por terra seus escravos”: o pesadelo em vigília da Paris dos Verdurin tinha pátina de bem-estar e de degustação artística *gourmet* de destroços de civilidade.

Proust shares the Goncourt brothers' approach

ABSTRACT: *From the readings of the latest criticism about the importance of the work of Goncourt brothers, the first aim of this study is to establish the relationship of this work with that of Marcel Proust, and second, to present a new commented translation of the pastiche of the Journal des Goncourt, which is in the last volume of Search of Lost Time.*

KEYWORDS: *Brothers Goncourt. Journal des Goncourt. Marcel Proust. Search of Lost Time. Commented translation. Pastiche.*

²² Frase dos *Caractères* de La Bruyère (1951) citada pelo narrador proustiano ao intervir no debate do barão de Charlus e de Brichot sobre a diferença entre o homoerotismo na Antiguidade e na Paris do barão.

REFERÊNCIAS

- BARRÈS, M. **L'âme française et la guerre**. v.9. Paris: Émile-Paul, 1915-1920.
- BENJAMIN, W. **Paris, capitale du XIXe siècle**: Le Livre des Passages. Traduction de Jean Lacoste. Paris: Éditions du Cerf, 1989.
- CANDIDO, A. Realidade e Realismo (via Marcel Proust). In: _____. (Org.). **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.123-129.
- CASANOVA. **Mémoires**. Paris: Gallimard, 1958. (Pléiade, 1).
- FERRO, M. **La grande guerre 1914-1918**. Paris: Gallimard, 1990. (Folio).
- FRANCE, A. **Les dieux ont soif (1912)**. Paris: Gallimard, 1992. (Folio).
- FUMAROLI, M. **Exercices de Lecture**: de Rabelais à Paul Valéry. Paris: Gallimard, 2006.
- _____. **Le sablier renversé**: Des Modernes aux Anciens. Paris: Gallimard, 2013.
- GONCOURT, E.; GONCOURT, J. de. **Les maîtresses de Louis XV**. Paris: Éditions Robert Laffont, 2003.
- _____. **Histoire de la société française pendant le Directoire**. Paris: Gallimard, 1992.
- LA BRUYÈRE. **Les caractères**. Paris: Gallimard, 1951. (Pléiade).
- PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2006.
- _____. **O caminho de Guermantes**. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Ed. Globo, 2007.
- _____. **A prisioneira**. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Ed. Globo, 2011.
- _____. **Le temps retrouvé**. Paris: Gallimard, 1989. (Pléiade, 4).
- _____. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1988.

IV PASTICHE DO DIÁRIO DOS GONCOURT

| | |
|---|---|
| <p><i>Je ne voulais pas emprunter à Gilberte sa Fille aux yeux d'or puisqu'elle le lisait. Mais elle me prêta pour lire avant de m'endormir ce dernier soir que je passais chez elle un livre qui me produisit une impression assez vive et mêlée, qui d'ailleurs ne devait pas être durable. C'était un volume du journal inédit des Goncourt.</i></p> | <p>Não quis pedir emprestado a Gilberte <i>La fille aux yeux d'or</i> já que ela o estava lendo. Mas ela me emprestou para ler antes de dormir, nessa última noite que passei em sua casa, um livro que me causou uma impressão bastante viva e confusa, que aliás não deveria ser duradoura. Era um volume do diário inédito dos Goncourt.</p> |
| <p><i>Et quand, avant d'éteindre ma bougie, je lus le passage que je transcrivais plus bas, mon absence de dispositions pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes, confirmée durant ce séjour dont c'était le dernier soir – ce soir des veilles de départ où l'engourdissement des habitudes qui vont finir cessant, on essaie de se juger – me parut quelque chose de moins regrettable, comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde; et en même temps il me semblait triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru. D'autre part, moins regrettable me paraissait l'état maladif qui allait me confiner dans une maison de santé, si les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu. Mais par une contradiction bizarre, maintenant que ce livre en parlait j'avais envie de les voir. Voici les pages que je lus jusqu'à ce que la fatigue me fermât les yeux:</i></p> | <p>E quando, antes de apagar a vela, li a passagem que transcrevo abaixo, minha falta de disposição para a literatura, pressentida outrora no caminho de Guermantes(1), confirmada durante essa estadia que chegava à última noite – uma dessas noites, véspera de uma partida quando, cessando o torpor dos hábitos que vão terminar, tentamos julgar a nós mesmos –, pareceu-me algo de menos lamentável, como se a literatura não revelasse nenhuma verdade profunda; e ao mesmo tempo parecia-me triste que a literatura não fosse o que eu pensara. Por outro lado, menos lamentável me parecia o estado doentio que iria me confinar em uma casa de saúde, se as belas coisas de que falamos os livros não fossem mais belas do que aquilo que eu havia visto. Mas, por uma estranha contradição, agora que esse livro falava delas, estava com vontade de vê-las. São estas as páginas que li até que o cansaço fechasse meus olhos:</p> |
| <p><i>«Avant-hier tombe ici pour m'emmener dîner chez lui Verdurin, l'ancien critique de La Revue, l'auteur de ce livre sur Whistler où vraiment le faire, le coloriage artiste de l'original Américain, est souvent rendu avec une grande délicatesse par l'amoureux de tous les raffinements, de toutes les jolies choses peintes qu'est Verdurin. Et tandis que je m'habille pour le suivre c'est de sa part, tout un récit où il y a par moments comme</i></p> | <p>“Anteontem aparece aqui, para me levar para jantar em sua casa, Verdurin, o antigo crítico de <i>La Revue</i>, autor do livro sobre Whistler (2) em que realmente o fazer, o colorido artista do original americano, é frequentemente traduzido com uma grande delicadeza pelo amante de todos os refinamentos, de todas as graciosidades do que é pintado, que é Verdurin. E enquanto estou me vestindo para acompanhá-lo, conta-me</p> |

l'épellement apeuré d'une confession sur le renoncement à écrire aussitôt après son mariage avec la «Madeleine» de Fromentin, renoncement qui serait dû à l'habitude de la morphine et aurait eu cet effet, au dire de Verdurin, que la plupart des habitués du salon de sa femme ne sauraient même pas que le mari a jamais écrit et lui parleraient de Charles Blanc, de Saint-Victor, de Sainte-Beuve, de Burty, comme d'individus auxquels ils le croient, lui, tout à fait inférieur. «Voyons, vous Goncourt, vous savez bien et Gautier le savait aussi que mes Salons étaient autre chose que ces piteux Maîtres d'autrefois crus un chef-d'œuvre dans la famille de ma femme.» Puis par un crépuscule où il y a près des tours du Trocadéro comme le dernier allumement d'une lueur qui en fait des tours absolument pareilles aux tours enduites de gelée de groseille des anciens pâtisseries, la causerie continue dans la voiture qui doit nous conduire quai Conti où est leur hôtel, que son possesseur prétend être l'ancien hôtel des ambassadeurs de Venise et où il y aurait un fumoir dont Verdurin me parle comme d'une salle transportée telle quelle, à la façon des Mille et Une Nuits, d'un célèbre palazzo dont j'oublie le nom, palazzo à la margelle du puits représentant un couronnement de la Vierge que Verdurin soutient être absolument du plus beau Sansovino et qui servirait, pour leurs invités, à jeter la cendre de leurs cigares. Et ma foi, quand nous arrivons, dans le glauque et le diffus d'un clair de lune vraiment semblable à ceux dont la peinture classique abrite Venise, et sur lequel la coupole silhouettée de l'Institut fait penser à la Salute dans les tableaux de Guardi, j'ai un peu l'illusion d'être au bord du Grand Canal. Et l'illusion entretenue par la construction de l'hôtel où du premier étage on ne voit pas le quai et par le dire évocateur du maître de maison affirmant que le nom de la rue du

toda uma história em que há, por vezes, como que o soletrar assustado de uma confissão sobre a renúncia de escrever logo após seu casamento com a “Madalena” de Fromentin (3), renúncia que teria sido motivada pelo hábito da morfina e teria tido como efeito o fato de que], no dizer de Verdurin, a maioria dos frequentadores do salão de sua mulher sequer suspeitaria que o marido um dia escreveu, e lhe falaria de Charles Blanc (4), de Saint-Victor (5), de Sainte-Beuve (6), de Burty (7), como de indivíduos em relação aos quais eles o consideram totalmente inferior. ‘Veja só, Goncourt, você sabe muito bem e Gautier também sabia que meus *Salons* não eram a mesma coisa que esses deploráveis *Maîtres d'autrefois*, tidos como uma obra-prima pela família de minha mulher.’ (8) Depois, num crepúsculo em que há perto das torres do Trocadéro (9) como que o último reluzir de uma luminosidade que as torna absolutamente idênticas às torres besuntadas com geleia de groselha dos antigos confeitores, a conversa continua na carruagem que deve nos conduzir ao cais Conti onde fica sua residência, cujo proprietário julga ser a antiga moradia dos embaixadores de Veneza, e onde haveria uma sala para fumantes da qual Verdurin me fala como de um cômodo transportado exatamente, como nas *Mil e Uma Noites*, de um célebre *palazzo* cujo nome esqueci, *palazzo* à beira do poço onde está representada uma coroação da Virgem que Verdurin insiste ser absolutamente dos mais belos Sansovino e que serviria para que seus convidados jogassem a cinza de seus charutos. E, palavra de honra, quando vamos chegando, no glauco e no difuso de um luar realmente semelhante àqueles de que a pintura clássica reveste Veneza, e contra o qual a cúpula em silhueta do Instituto lembra a Salute nos quadros Guardi, fico com uma certa ilusão de estar à beira do Grande Canal. E a ilusão é

Bac – du diable si j’y avais jamais pensé – viendrait du bac sur lequel des religieuses d’autrefois, les Miramiones, se rendaient aux offices de Notre-Dame. Tout un quartier où a flâné mon enfance quand ma tante de Courmont l’habitait et que je me prends à rimer en retrouvant, presque contiguë à l’hôtel des Verdurin, l’enseigne du Petit Dunkerque, une des rares boutiques survivant ailleurs que vignettées dans le crayonnage et les frottis de Gabriel de Saint-Aubin où le XVIIIe siècle curieux venait asséoir ses moments d’oisiveté pour le marchandage des jolités françaises et étrangères et «tout ce que les arts produisent de plus nouveau» comme dit une facture de ce Petit Dunkerque, facture dont nous sommes seuls, je crois, Verdurin et moi, à posséder une épreuve et qui est bien un des volants chefs-d’œuvre de papier ornémenté sur lequel le règne de Louis XV faisait ses comptes, avec son en-tête représentant une mer toute vagueuse, chargée de vaisseaux, une mer aux vagues ayant l’air d’une illustration dans l’édition des Fermiers généraux, de «L’Huître et les Plaideurs». La maîtresse de la maison qui va me placer à côté d’elle me dit aimablement avoir fleuri sa table rien qu’avec des chrysanthèmes japonais mais des chrysanthèmes disposés en des vases qui seraient de rarissimes chefs-d’œuvre, l’un entre autres, fait d’un bronze sur lequel des pétales en cuivre rougeâtre sembleraient être la vivante effeuillage de la fleur. Il y a là Cottard le docteur, sa femme, le sculpteur polonais Viradobetski, Swann le collectionneur, une grande dame russe, une princesse au nom en of qui m’échappe, et Cottard me souffle à l’oreille que c’est elle qui aurait tiré à bout portant sur l’archiduc Rodolphe et d’après qui j’aurais en Galicie et dans tout le nord de la Pologne une situation absolument exceptionnelle, une jeune fille ne

alimentada pela construção da residência de cujo primeiro andar não se vê o cais e, pelas palavras evocadoras do dono da casa, afirmando que o nome da rua do Bac – pelos demônios se algum dia eu cheguei a pensar nisso – viria da balsa na qual religiosas de outrora, as Miramiones, se dirigiam aos ofícios de Notre Dame. Todo um bairro onde flanou minha infância quando minha tia de Courmont ali morava (10) e que me pego a amar de novo quando encontro, quase contíguo à residência dos Verdurin, o letreiro do *Petit Dunkerque* (11), uma das raras lojas que sobrevivem em outro lugar que não nas vinhetas dos desenhos a lápis e a tinta de Gabriel de Saint-Aubin onde o século XVIII (12) curioso vinha assentar seus momentos de ócio para regatear as bonitezas francesas e estrangeiras e ‘tudo o que as artes produzem de mais novo’, como diz uma nota fiscal desse *Petit Dunkerque* (13), nota de que, creio, somos os únicos, Verdurin e eu, a possuir uma cópia e que é justamente uma folha solta, dessas obras-primas de papel decorado no qual o reino de Luís XV fazia suas contas, com um cabeçalho representando um mar cheio de ondas, repleto de embarcações, um mar de ondas que parece uma ilustração da edição, pelos Fermiers généraux, de “*L’Huître et les Plaideurs*”. (14) A dona da casa, que me faz sentar a seu lado, diz-me amavelmente ter florido a mesa unicamente com crisântemos japoneses, mas crisântemos dispostos em vasos que seriam raríssimas obras-primas, um dos quais, feito de um bronze sobre o qual pétalas de cobre avermelhado pareceriam ser o vivo desfolhamento da flor. Estão aqui o médico Cottard, sua mulher, o escultor polonês Viradobetski, o colecionador Swann, uma grande dama russa, uma princesa com sobrenome em of que me escapa, e Cottard sussurra-me ao ouvido que é ela quem teria atirado à queima-roupa no arquiduque

consentant jamais à promettre sa main sans savoir si son fiancé est un admirateur de La Faustin. «Vous ne pouvez pas comprendre cela, vous autres Occidentaux», jette en manière de conclusion la princesse, qui me fait, ma foi, l'effet d'une intelligence tout à fait supérieure, «cette pénétration par un écrivain de l'intimité de la femme.» Un homme au menton et aux lèvres rasés, aux favoris de maître d'hôtel, débitant sur un ton de condescendance des plaisanteries de professeur de seconde qui fraye avec les premiers de sa classe pour la Saint-Charlemagne, et c'est Brichot, l'universitaire. A mon nom prononcé par Verdurin il n'a pas une parole qui connaisse nos livres et c'est en moi un découragement colère éveillé par cette conspiration qu'organise contre nous la Sorbonne, apportant jusque dans l'aimable logis où je suis fêté la contradiction, l'hostile, d'un silence voulu. Nous passons à table et c'est alors un extraordinaire défilé d'assiettes qui sont tout bonnement des chefs-d'œuvre de l'art du porcelainier, celui dont, pendant un repas délicat, l'attention chatouillée d'un amateur écoute le plus complaisamment le bavardage artiste, – des assiettes des Yung-Tsching à la couleur capucine de leurs rebords, au bleuâtre, à l'effeuillé turgide de leurs iris d'eau, à la traversée, vraiment décoratoire, par l'aurore d'un vol de martins-pêcheurs et de grues, aurore ayant tout à fait ces tons matutinaux qu'entre-regarde quotidiennement, boulevard Montmorency, mon réveil – des assiettes de Saxe, plus mièvres dans le gracieux de leur faire, à l'endormement, à l'anémie de leurs roses tournées au violet, au déchiquetage lie-de-vin d'une tulipe, au rococo d'un oeillet ou d'un myosotis, – des assiettes de Sèvres, engrillagées par le fin guilloché de leurs cannelures blanches, vertidillées d'or, ou que noue, sur l'à-plat crémeux de la pâte, le galant relief

Rodolphe e segundo a qual eu desfrutaria na Galícia e em todo o norte da Polônia de uma situação absolutamente excepcional, uma jovem não consentindo nunca em prometer sua mão sem saber se seu noivo é um admirador de *La Faustin* (15). ‘Vocês não podem entender isso, vocês ocidentais’, lança à guisa de conclusão a princesa, que causa em mim, palavra de honra, o efeito de uma inteligência totalmente superior, ‘essa penetração por parte de um escritor na intimidade da mulher’. Um homem com o queixo e o buço barbeados, com costeletas de mordomo, dizendo em tom de condescendência gracejos de professor de colegial que confraterniza com os primeiros alunos de sua classe durante os festejos de Carlos Magno, e é Brichot, o professor universitário. Quando meu nome é pronunciado por Verdurin não diz uma única palavra que deixe transparecer que conhece nossos livros e há em mim um desânimo-cólera despertado por essa conspiração que está organizando contra nós a Sorbonne, trazendo até a amável residência em que sou celebrado toda a contradição, tudo o que há de o hostil, em um silêncio proposital. Passamos à mesa e é então um extraordinário desfile de pratos que são simplesmente obras-primas da arte do fabricante de porcelanas, desfile cuja tagarelice artista, durante uma refeição delicada, é escutada com maior complacência pela atenção atçada de um apreciador – pratos de Yung-Tsching de um vermelho esmaecido nas bordas, de um azulado, de um desfolhado túrgido de seus íris aquáticos, com a travessia, realmente decoratória, na aurora, de um voo de martins-pescadores e de grou, aurora de tons totalmente matutinais que entrolha cotidianamente, no bulevar Montmorency, meu despertar – pratos de Saxe, mais delicados no gracioso de sua feitura, no esmaecimento,

d'un ruban d'or, – enfin toute une argenterie où courent ces myrtes de Luciennes que reconnaîtrait la Dubarry. Et ce qui est peut-être aussi rare, c'est la qualité vraiment tout à fait remarquable des choses qui sont servies là-dedans, un manger finement mijoté, tout un fricoté comme les Parisiens, il faut le dire bien haut, n'en ont jamais dans les plus grands diners, et qui me rappelle certains cordons bleus de Jean d'Heurs. Même le foie gras n'a aucun rapport avec la fade mousse qu'on sert habituellement sous ce nom, et je ne sais pas beaucoup d'endroits où la simple salade de pommes de terre est faite ainsi de pommes de terre ayant la fermeté de boutons d'ivoire japonais, le patiné de ces petites cuillers d'ivoire avec lesquelles les Chinoises versent l'eau sur le poisson qu'elles viennent de pêcher. Dans le verre de Venise que j'ai devant moi, une riche bijouterie de rouges est mise par un extraordinaire Léoville acheté à la vente de M. de Montalivet et c'est un amusement pour l'imagination de l'œil et aussi, je ne crains pas de le dire, pour l'imagination de ce qu'on appelait autrefois la gueule, de voir apporter une barbue qui n'a rien des barbues pas fraîches qu'on sert sur les tables les plus luxueuses et qui ont pris dans les retards du voyage le modelage sur leur dos de leurs arêtes, une barbue qu'on sert non avec la colle à pâte que préparent sous le nom de sauce blanche tant de chefs de grande maison, mais avec de la véritable sauce blanche faite avec du beurre à cinq francs la livre, de voir apporter cette barbue dans un merveilleux plat Tching-Hon traversé par les pourpres rayages d'un coucher de soleil sur une mer où passe la navigation drolatique d'une bande de langoustes, au pointillis grumeleux si extraordinairement rendu qu'elles semblent avoir été moulées sur des carapaces vivantes, plat dont le marli est fait de la pêche à la ligne par un petit Chinois

na anemia de seus tons rosa tendendo ao violeta, no rococó de um cravo ou de um miosótis, – pratos de Sèvres, gradeados pelo fino guilhoché de suas caneluras brancas, verticilados com ouro, ou que enlaça, sobre a superfície cremosa da porcelana, o galante relevo de uma fita de ouro, – enfim, toda uma prataria onde desfilam aquelas murtas de Luciennes que a Dubarry reconheceria (16). E o que talvez também seja raro é a qualidade real e totalmente notável das coisas que neles são servidas, um repasto finamente preparado, um verdadeiro guisado como os parisienses, é preciso dizer em alto e bom som, nunca degustam nos maiores jantares, e que me faz lembrar certos *cordons-bleus* de Jean d'Heurs. Mesmo o *foie gras* não tem nada a ver com essa pasta insípida que é servida habitualmente com esse nome, e não conheço muitos lugares em que a simples salada de batatas seja feita com batatas que têm a firmeza de botões de marfim japonês, a pátina das colherinhas de marfim com as quais as chinesas aspergem água sobre o peixe que acabam de pescar. No copo de Veniza que tenho diante de mim, se apresenta uma rica coleção de joias de tons vermelhos por meio de um extraordinário Léoville adquirido no leilão do sr. de Montalivet e é um divertimento para a imaginação dos olhos e também, não temo dizê-lo, para a imaginação do que se chamava outrora de goela, ver trazerem um linguado que não tem nada dos linguados pouco frescos que são servidos nas mesas mais luxuosas e que, por causa dos atrasos da viagem, ficaram com a marca de suas espinhas no dorso, um linguado que é servido não com essa cola pastosa que preparam com o nome de molho branco tantos *chefs* de mansões grandes casas, mas com verdadeiro molho branco preparado com manteiga de cinco francos a libra, ver trazerem esse linguado numa maravilhosa

d'un poisson qui est un enchantement de nacreuse couleur par l'argentement azuré de son ventre. Comme je dis à Verdurin le délicat plaisir que ce doit être pour lui que cette raffinée mangeaille dans cette collection comme aucun prince n'en possède pas à l'heure actuelle derrière ses vitrines «On voit bien que vous ne le connaissez pas», me jette mélancoliquement la maîtresse de maison. Et elle me parle de son mari comme d'un original maniaque, indifférent à toutes ces jolités, «un maniaque, répète-t-elle, oui, absolument cela», d'un maniaque qui aurait plutôt l'appétit d'une bouteille de cidre, bue dans la fraîcheur un peu encanaillée d'une ferme normande. Et la charmante femme à la parole vraiment amoureuse des colorations d'une contrée nous parle avec un enthousiasme débordant de cette Normandie qu'ils ont habitée, une Normandie qui serait un immense parc anglais, à la fragrance de ses hautes futaies à la Lawrence, au velours cryptomeria dans leur bordure porcelainée d'hortensias roses de ses pelouses naturelles, au chiffonnage de roses soufre dont la retombée sur une porte de paysans, où l'incrustation de deux poiriers enlacés simule une enseigne tout à fait ornementale, fait penser à la livre retombée d'une branche fleurie dans le bronze d'une applique de Gouthière, une Normandie qui serait absolument insoupçonnée des Parisiens en vacances et que protège la barrière de chacun de ses clos, barrières que les Verdurin me confessent ne s'être pas fait faute de lever toutes. À la fin du jour, dans un éteignement sommeilleux de toutes les couleurs où la lumière ne serait plus donnée que par une mer presque caillée ayant le bleuâtre du petit lait («Mais non, rien de la mer que vous connaissez», proteste frénétiquement ma voisine, en réponse à mon dire que Flaubert nous avait menés, mon frère et moi, à Trouville, «rien absolument,

travessa Tching-Hon perpassada pelas púrpuras estrias de um pôr-do-sol sobre um mar pelo qual passa a navegação drolática de um bando de lagostas, de pontilhado grumoso tão extraordinariamente reproduzido que elas parecem ter sido moldadas em carapaças vivas, travessa cuja borda traz a pesca com vara por um chinesinho de um peixe que é um encanto de nacurada cor devido ao prateado azulado de seu ventre. Como dissesse a Verdurin o delicado prazer que devia ser para ele esse rango refinado numa coleção que nenhum príncipe possui atualmente em suas cristaleiras: 'Bem se vê que o senhor não o conhece', lança-me *melancolizadamente* a dona da casa. E ela me fala de seu marido como de um maníaco original, indiferente a todas essas bonitezas, 'um maníaco, repete ela, sim, exatamente isso', um maníaco a quem apeteceria mais uma garrafa de cidra, tomada no frescor um pouco acanhalhado de uma fazenda normanda. E a encantadora senhora de palavreado realmente apaixonado pelas colorações de uma região fala-nos com um entusiasmo transbordante dessa Normandia onde moraram (17), uma Normandia que seria um imenso parque inglês, com a fragrância de seus velhos bosques à Lawrence, com o veludo criptoméria em sua borda porcelanada por hortênsias cor de rosa de seus gramados naturais, com o amarrotado de rosas cor de enxofre cuja inclinação sobre a porta de camponeses, onde a incrustação de duas pereiras enlaçadas simula um letreiro puramente ornamental, faz pensar na livre inclinação de um galho florido no bronze de um aplique de Gouthière, uma Normandia de que os parisienses em férias não teriam a menor suspeita e que é protegida pela cerca de cada uma de suas propriedades, cercas que os Verdurin me confessam nunca terem se absterido de transpor. Ao final do dia, num apagar sonolento de todas as cores em que a

rien, il faudra venir avec moi, sans cela vous ne saurez jamais») ils rentraient, à travers les vraies forêts en fleurs de tulle rose que faisaient les rhododendrons, tout à fait grisés par l'odeur des sardineries qui donnaient au mari d'abominables crises d'asthme – «oui, insiste-t-elle, c'est cela, de vraies crises d'asthme». Là-dessus, l'été suivant, ils revenaient, logeant toute une colonie d'artistes dans une admirable habitation moyenâgeuse que leur faisait un ancien cloître loué par eux, pour rien. Et ma foi, en entendant cette femme qui, en passant par tant de milieux vraiment distingués, a gardé pourtant dans sa parole un peu de la verdeur de la parole d'une femme du peuple, une parole qui vous montre les choses avec la couleur que votre imagination y voit, l'eau me vient à la bouche de la vie qu'elle me confesse avoir menée là-bas, chacun travaillant dans sa cellule, et où, dans le salon si vaste qu'il possédait deux cheminées, tout le monde venait avant déjeuner pour des causeries tout à fait supérieures, mêlées de petits jeux, me faisant penser à celle qu'évoque ce chef-d'œuvre de Diderot, les Lettres à Mademoiselle Volland. Puis, après le déjeuner, tout le monde sortait, même les jours de grains, dans le coup de soleil, le rayonnement d'une ondée, d'une ondée lignant de son filtrage lumineux les nodosités d'un magnifique départ de hêtres centenaires qui mettaient devant la grille le beau végétal affectionné par le XVIIIe siècle, et d'arbustes ayant pour boutons fleurissants dans la suspension de leurs rameaux des gouttes de pluie. On s'arrêtait pour écouter le délicat barbotis, enamouré de fraîcheur, d'un bouvreuil se baignant dans la mignonne baignoire minuscule de Nymphenbourg qu'est la corolle d'une rose blanche. Et comme je parle à Mme Verdurin des paysages et des fleurs de là-bas délicatement pastellisés par

luz viria apenas de um mar quase talhado tendo o azulado do soro ('De forma alguma, nada a ver com o mar que o senhor conhece', protesta freneticamente minha vizinha, em resposta à minha afirmação de que Flaubert nos levava, a meu irmão e eu, a Trouville, 'nada, absolutamente nada a ver, será preciso ir comigo, se não o senhor nunca vai conseguir entender' (18) eles voltavam para casa através de verdadeiras florestas de flores de tulle rosa formadas por rododendros, totalmente embriagados pelo cheiro das fábricas de conservas de sardinha, que provocavam no marido abomináveis crises de asma – 'é isso mesmo, insiste ela, verdadeiras crises de asma'. No verão seguinte, lá estavam eles, hospedando toda uma colônia de artistas em uma admirável moradia medieval que lhes proporcionava um antigo claustro alugado por eles por uma miséria. E, palavra de honra, ao ouvir essa mulher que, tendo passado por tantos ambientes realmente distintos, conservou, no entanto, em sua fala um pouco do verdor da fala de uma mulher do povo, uma fala que nos mostra as coisas com a cor que a nossa imaginação vê nelas, me vem água na boca pela vida que ela me confessa ter levado ali, cada qual trabalhando em sua célula, e onde, no salão tão vasto que possuía duas lareiras, todos vinham, antes do almoço, para conversas totalmente superiores, entremeadas de pequenos jogos, levando-me a pensar naquela evocada pela obra-prima de Diderot, *Lettres à Mademoiselle Volland* (19). Depois, após o almoço, todos saíam, mesmo nos dias de aguaceiro, quando surgia o sol, a irradiação de uma chuva repentina, chuva que risca com sua filtragem luminosa as nodosidades de uma magnífica fileira de faias centenárias destacando contra a cerca o belo vegetal estimado pelo século XVIII, e arbustos apresentando como botões fluorescentes, na suspensão de seus ramos, gotas de chuva.

Elstir: «Mais c'est moi qui lui ai fait connaître tout cela», jette-t-elle avec un redressement colère de la tête, «tout, vous entendez bien, tout, les coins curieux, tous les motifs, je le lui ai jeté à la face quand il nous a quittés, n'est-ce pas, Auguste? tous les motifs qu'il a peints. Les objets, il les a toujours connus, cela il faut être juste, il faut le reconnaître. Mais les fleurs, il n'en avait jamais vu, il ne savait pas distinguer un althoea d'une passe-rose. C'est moi qui lui ai appris à reconnaître, vous n'allez pas me croire, à reconnaître le jasmin.» Et il faut avouer qu'il y a quelque chose de curieux à penser que le peintre des fleurs que les amateurs d'art nous citent aujourd'hui comme le premier, comme supérieur même à Fantin-Latour, n'aurait peut-être jamais, sans la femme qui est là, su peindre un jasmin. «Oui, ma parole, le jasmin; toutes les roses qu'il a faites, c'est chez moi, ou bien c'est moi qui les lui apportais. On ne l'appelait chez nous que monsieur Biche; demandez à Cottard, à Brichot, à tous les autres, si on le traitait ici en grand homme. Lui-même en aurait ri. Je lui apprenais à disposer ses fleurs, au commencement il ne pouvait pas en venir à bout. Il n'a jamais su faire un bouquet. Il n'avait pas de goût naturel pour choisir, il fallait que je lui dise 'Non, ne peignez pas cela, cela n'en vaut pas la peine, peignez ceci.' Ah! s'il nous avait écoutés aussi pour l'arrangement de sa vie comme pour l'arrangement de ses fleurs, et s'il n'avait pas fait ce sale mariage!» Et brusquement, les yeux enfiévrés par l'absorption d'une rêverie tournée vers le passé, avec le nerveux taquinage, dans l'allongement maniaque de ses phalanges, du floche des manches de son corsage, c'est, dans le contournement de sa pose endolorie, comme un admirable tableau qui n'a je crois jamais été peint, et où se liraient toute la révolte contenue, toutes les

Detinham-se para escutar o delicado borrifo, enamorado de frescor, de um pisco-chilheiro banhando-se na graciosa banheira minúscula de Nymphenbourg que é a corola de uma rosa branca. E como me pusesse a falar à sra. Verdurin das paisagens e flores da região delicadamente pastelizadas por Elstir: 'Mas fui eu quem lhe revelou tudo isso', lança ela com um movimento-cólera da cabeça, 'tudo, o senhor está entendendo, tudo, os recantos curiosos, todos os temas, eu joguei tudo na cara dele quando nos deixou, não é, Auguste? todos os temas que pintou. Quanto aos objetos, ele sempre os conheceu, é preciso ser justo, é preciso reconhecer. Mas quanto às flores, ele não tinha a menor ideia, não sabia distinguir uma alteia de uma malva-rosa. O senhor não vai acreditar, mas fui eu que lhe ensinei a reconhecer o jasmim'. E deve-se admitir que há algo de curioso em pensar que o pintor das flores que os colecionadores de arte nos citam atualmente como o maior, como superior até a Fantin-Latour, talvez nunca tivesse conseguido, sem a mulher que está aqui, pintar um jasmim. 'Sim, eu garanto, o jasmim; todas as rosas que ele pintou foi na minha casa, ou então era eu que as levava para ele. Em casa, a gente só o chamava de sr. Biche; pergunte ao Cottard, ao Brichot, a todos os outros se a gente o tratava como um homem importante. Ele mesmo teria rido. Eu lhe ensinava a dispor as flores, no começo nem isso ele conseguia. Ele nunca soube compor um buquê. Não tinha esse gosto inato para escolher, era preciso que eu lhe dissesse: 'Não, não vai me pintar isso, não vale a pena, pinte isto aqui'. Ah! se ele também tivesse ouvido a gente na hora de arranjar sua vida como no arranjo de suas flores, e se ele não tivesse feito esse casamento sórdido!' E bruscamente, com os olhos inflamados pela absorção de um devaneio voltado para o passado, com o tique nervoso de esticar maniacamente as falanges,

| | |
|--|---|
| <p><i>susceptibilités rageuses d'une amie outragée dans les délicatesses, dans la pudeur de la femme. Là-dessus elle nous parle de l'admirable portrait qu'Elstir a fait pour elle, le portrait de la famille Cottard, portrait donné par elle au Luxembourg au moment de sa brouille avec le peintre, confessant que c'est elle qui a donné au peintre l'idée d'avoir fait l'homme en habit pour obtenir tout ce beau bouillonnement du linge, et qui a choisi la robe de velours de la femme, robe faisant un appui au milieu de tout le papillotage des nuances claires des tapis, des fleurs, des fruits, des robes de gaze des fillettes pareilles à des tutus de danseuses. Ce serait elle aussi qui aurait donné l'idée de ce coiffage, idée dont on a fait ensuite honneur à l'artiste, idée qui consistait en somme à peindre la femme non pas en représentation mais surprise dans l'intime de sa vie de tous les jours. «Je lui disais 'Mais dans la femme qui se coiffe, qui s'essuie la figure, qui se chauffe les pieds, quand elle ne croit pas être vue, il y a un tas de mouvements intéressants, des mouvements d'une grâce tout à fait léonardesque!'».</i></p> | <p>mexendo no enfeite das mangas de seu corpete, há, na contorção de sua pose dolorida, como que um admirável quadro que nunca, acho eu, foi pintado, e no qual se leriam toda a revolta contida, todas as suscetibilidades enraivecidas de uma amiga ultrajada na delicadeza, no pudor da mulher. A essa altura, ela nos fala do admirável retrato que Elstir pintou para ela, retrato da família Cottard, retrato doado por ela ao Luxembourg no momento de sua desavença com o pintor, confessando que foi ela que deu ao pintor a ideia de figurar o homem de terno para obter esse belo borbulhar do tecido, que escolheu o vestido de veludo da esposa, vestido que cria um ponto de apoio em meio a todo o borboletar das nuances claras dos tapetes, das flores, das frutas, dos vestidos de gaze das meninas semelhantes aos <i>tutus</i> de bailarinas (20). Teria sido ela também que teria dado a ideia desse penteado, ideia que em seguida foi atribuída ao artista, ideia que consistia em suma em pintar a mulher sem fazer pose, mas surpreendida na intimidade de sua vida diária. “Eu lhe dizia: ‘Mas na mulher que se penteia, que enxuga o rosto, que aquece os pés, quando não acha que está sendo vista, há uma porção de movimentos interessantes, movimentos de uma graça totalmente leonardesca!’”.</p> |
| <p><i>«Mais sur un signe de Verdurin, indiquant le réveil de ces indignations comme malsain pour la grande nerveuse que serait au fond sa femme, Swann me fait admirer le collier de perles noires porté par la maîtresse de la maison et acheté par elle, toutes blanches, à la vente d'un descendant de Mme. de La Fayette à qui elles auraient été données par Henriette d'Angleterre, perles devenues noires à la suite d'un incendie qui détruisit une partie de la maison que les Verdurin habitaient dans une rue dont je ne me rappelle plus le nom, incendie après lequel fut retrouvé le coffret où étaient ces</i></p> | <p>Mas a um sinal de Verdurin, indicando o despertar dessas indignações como prejudicial para a grande nervosa que seria, no fundo, sua mulher, Swann me faz admirar o colar de pérolas negras usado pela dona da casa e adquirido por ela, inteiramente brancas, no leilão de um descendente de Madame de La Fayette a quem elas teriam sido dadas por Henriette da Inglaterra, pérolas que escureceram depois de um incêndio que destruiu uma parte da casa em que os Verdurin moravam em uma rua cujo nome já não me lembro mais, incêndio depois do qual foi encontrado o cofre em que estavam as</p> |

perles, mais devenues entièrement noires. «Et je connais leur portrait, de ces perles, aux épaules mêmes de Mme de La Fayette, oui, parfaitement, leur portrait», insiste Swann devant les exclamations des convives un brin ébahis, «leur portrait authentique, dans la collection du duc de Guermantes.» Une collection qui n'a pas son égale au monde, proclame Swann, et que je devrais aller voir, une collection héritée par le célèbre duc, qui était son neveu préféré, de Mme. de Beausergent, sa tante, de Mme. de Beausergent depuis Mme. d'Hatzfeldt, la sœur de la marquise de Villeparisis et de la princesse d'Hanovre, où mon frère et moi nous l'avons tant aimé autrefois sous les traits du charmant bambin appelé Basin, qui est bien en effet le prénom du duc. Là-dessus, le docteur Cottard avec une finesse qui décèle chez lui l'homme tout à fait distingué ressaute à l'histoire des perles et nous apprend que des catastrophes de ce genre produisent dans le cerveau des gens des altérations tout à fait pareilles à celles qu'on remarque dans la matière inanimée, et cite d'une façon vraiment plus philosophique que ne feraient bien des médecins le propre valet de chambre de Mme Verdurin, qui dans l'épouvante de cet incendie où il avait failli périr, était devenu un autre homme, ayant une écriture tellement changée qu'à la première lettre que ses maîtres alors en Normandie reçurent de lui leur annonçant l'événement, ils crurent à la mystification d'un farceur. Et pas seulement une autre écriture, selon Cottard, qui prétend que de sobre cet homme était devenu si abominablement pochard que Mme. Verdurin avait été obligée de le renvoyer. Et la suggestive dissertation passe, sur un signe gracieux de la maîtresse de maison, de la salle à manger au fumoir vénitien dans lequel Cottard nous dit avoir assisté à de véritables dédoublements de la

pérolas, mas que tinham ficado inteiramente negras. 'E eu conheço o retrato delas, destas pérolas, no próprio pescoço de Madame de La Fayette, sim, perfeitamente, o retrato delas', insiste Swann diante das exclamações do convivas um tanto embasbacados, 'o retrato autêntico delas, na coleção do duque de Guermantes' (21). Uma coleção sem igual no mundo, proclama Swann, e que eu deveria visitar, uma coleção herdada pelo célebre duque, que era seu sobrinho preferido, da sra. de Beausergent, sua tia, a sra. de Beausergent mais tarde sra. de Hatzfeldt, irmã da marquesa de Villeparisis e da princesa de Hanovre. Meu irmão e eu tanto o admiramos outrora sob os traços de um encantador bebê chamado Basin, que é de fato o nome do duque. A esse respeito, o doutor Cottard com uma fineza que revela nele um homem totalmente notável retoma a história das pérolas e nos ensina que catástrofes desse tipo produzem no cérebro das pessoas alterações bastante parecidas com as que notamos na matéria inanimada, e cita, de uma maneira realmente mais filosófica do que o fariam muitos médicos, o próprio criado da sra. Verdurin que no pavor do incêndio em que ele quase morreu, tornara-se um outro homem, com uma escrita tão alterada que na primeira carta que seus patrões então na Normandia receberam dele anunciando-lhes o ocorrido, pensaram que era mistificação de um farsante. E não foi só a escrita que mudou, segundo Cottard, que afirma que de sóbrio o homem se tornara um bebum tão abominável que a sra. Verdurin fora obrigada a despedi-lo. E a sugestiva dissertação se transfere, a um sinal gracioso da dona da casa, da sala de jantar para a sala de fumantes, de estilo veneziano, na qual Cottard nos diz ter assistido a verdadeiros fenômenos de dupla personalidade, citando-nos o caso de um de seus pacientes que ele se propõe amavelmente a levar até minha casa e em quem bastaria

personnalité, nous citant ce cas d'un de ses malades qu'il s'offre aimablement à m'amener chez moi et à qui il suffirait qu'il touche les tempes pour l'éveiller à une seconde vie, vie pendant laquelle il ne se rappellerait rien de la première, si bien que très honnête homme dans celle-là, il y aurait été plusieurs fois arrêté pour des vols commis dans l'autre où il serait tout simplement un abominable gredin. Sur quoi Mme Verdurin remarque finement que la médecine pourrait fournir des sujets plus vrais à un théâtre où la cocasserie de l'imbroglie reposerait sur des méprises pathologiques, ce qui, de fil en aiguille, amène Mme Cottard à narrer qu'une donnée toute semblable a été mise en œuvre par un conteur qui est le favori des soirées de ses enfants, l'Écossais Stevenson, un nom qui met dans la bouche de Swann cette affirmation péremptoire «Mais c'est tout à fait un grand écrivain, Stevenson, je vous assure, monsieur de Goncourt, un très grand, l'égal des plus grands.» Et comme, sur mon émerveillement des plafonds à caissons écussonnés provenant de l'ancien palazzo Barberini, de la salle où nous fumons, je laisse percer mon regret du noircissement progressif d'une certaine vasque par la cendre de nos «londrès», Swann, ayant raconté que des taches pareilles attestent sur les livres ayant appartenu à Napoléon Ier, livres possédés, malgré ses opinions antibonapartistes, par le duc de Guermantes, que l'empereur chiquait, Cottard, qui se révèle un curieux vraiment pénétrant en toutes choses, déclare que ces taches ne viennent pas du tout de cela – «mais là, pas du tout», insiste-t-il avec autorité – mais de l'habitude qu'il avait d'avoir toujours dans la main, même sur les champs de bataille, des pastilles de réglisse, pour calmer ses douleurs de foie. «Car il avait une maladie de foie et c'est de cela qu'il est mort», conclut le docteur.

tocar as tēmporas para despertá-lo para uma segunda vida, vida durante a qual ele não conseguiria se lembrar nada da primeira, de forma que sendo um homem muito honesto na primeira, teria sido preso várias vezes por roubos cometidos na outra em que ele seria simplesmente um abominável bandido. Ao que a sra. Verdurin observa finamente que a medicina poderia fornecer temas mais verídicos a um teatro em que o burlesco do imbróglie repousaria em mal-entendidos patológicos, o que, uma coisa puxando a outra, leva a sra. Cottard a narrar que um dado bastante parecido foi utilizado por um contista que é o favorito nas leituras noturnas de seus filhos, o escocês Stevenson, um nome que põe na boca de Swann a seguinte afirmação peremptória: ‘Mas Stevenson é de fato um grande escritor, eu lhe asseguro, sr. de Goncourt, um grande escritor, dentre os maiores’ (22). E como, dado meu deslumbre diante dos tetos de caixotões armoriados oriundos do antigo *palazzo* Barberini, da sala em que estamos fumando, deixo transparecer meu pesar pelo escurecimento progressivo de uma certa concha de fonte pela cinza de nossos charutos *londrès*, Swann, tendo contado que manchas parecidas atestam, nos livros de Napoleão I – livros, apesar de suas opiniões antibonapartistas, pertencentes ao duque de Guermantes – que o imperador mascava tabaco, Cottard, que se revela um homem curioso realmente perspicaz em relação a todas as coisas, declara que essas manchas não provêm de forma alguma disso – ‘de jeito nenhum’, insiste com autoridade – mas do hábito que tinha de ter sempre à mão, mesmo nos campos de batalha, pastilhas de alcaçuz, para acalmar suas dores hepáticas. ‘Pois ele tinha uma doença hepática e é disso que morreu’, conclui o doutor.”

| | |
|--|---|
| <p><i>Je m'arrêtai là, car je parlais le lendemain; et d'ailleurs, c'était l'heure où me réclamait l'autre maître au service de qui nous sommes chaque jour, pour une moitié de notre temps. La tâche à laquelle il nous astreint, nous l'accomplissons les yeux fermés. Tous les matins il nous rend à notre autre maître, sachant que sans cela nous nous livrerions mal à la sienne. Curieux, quand notre esprit a rouvert ses yeux, de savoir ce que nous avons bien pu faire chez le maître qui étend ses esclaves avant de les mettre à une besogne précipitée, les plus malins, à peine la tâche finie, tâchent de subrepticement regarder. Mais le sommeil lutte avec eux de vitesse pour faire disparaître les traces de ce qu'ils voudraient voir. Et depuis tant de siècles nous ne savons pas grand-chose là-dessus.</i></p> | <p>Parei ali, pois ia viajar no dia seguinte; e, aliás, era a hora em que me chamava o outro amo a cujo serviço dedicamos diariamente metade de nosso tempo. Cumprimos de olhos fechados a tarefa à qual ele nos submete. Todas as manhãs ele nos devolve a nosso outro amo, sabendo que sem isso nos dedicaríamos mal à sua tarefa. Curiosos, quando nosso espírito voltou a abrir os olhos, em saber o que estivemos fazendo na casa deste amo que estende por terra seus escravos antes que precipitadamente ponham mãos a obra, os mais espertos, mal terminado o trabalho, procuram olhar sub-repticiamente. Mas o sono luta com eles em velocidade para que desapareçam os vestígios do que desejariam ver. E após tantos séculos não sabemos grande coisa a esse respeito.</p> |
| <p><i>Je fermai donc le journal des Goncourt.</i></p> | <p>Fechei então o diário dos Goncourt.</p> |

Notas da Tradução:

Alusão a cenas do primeiro capítulo de *No Caminho de Swann*, em que a exaltação do herói diante de impressões da natureza cede lugar ao desânimo de não conseguir desenvolvê-las por escrito. Adotamos como texto base da tradução do pastiche do diário dos Goncourt a edição francesa da Gallimard, páginas 287-295.

O nome do pintor Elstir – antigo frequentador do salão Verdurin e tema da conversa durante o jantar – é, na verdade, um anagrama do nome do pintor norte-americano estudado pelo sr. Verdurin.

Alusão irônica ao romance *Dominique* (1859), de Fromentin. Dominique é ex-escritor que enterrara sua carreira literária ao optar pelo anonimato da vida no campo, onde “ninguém, com certeza, jamais duvidara do mundo de ideias e de sentimentos que o separava deles.”

O tom de indignação lembra os “*gémissements d'éternel incompris*” do próprio Edmond de Goncourt no *Journal*. A ferocidade artística do autor do diário ao descrever o jantar no salão dos Verdurin supõe também um rancor com relação aos que ocupam um lugar de destaque (com relação aos “*parvenus*” da crítica de arte). Exemplo desse rancor é o “desânimo-cólera” que se apodera de Edmond quando nota a indiferença do professor da Sorbonne (Brihot) com relação aos livros dos irmãos. Nos preparativos para o jantar, o sr. Verdurin se indigna ao ouvir elogios a críticos de arte de grande prestígio. Charles Blanc (1813-1882) era antigo diretor da Academia de Belas Artes, membro da Academia Francesa de Letras e professor no prestigioso *Collège de France*. A expressão entre aspas é uma citação de um ex-professor do mesmo.

O conde de Saint-Victor (1827-1881) era ensaísta e crítico de arte, que, em colaboração com Théophile Gautier e Arsène Houssaie, publicou, em 1864, *Les Dieux et les Demi-Dieux de la peinture*.

Muito antes de Proust cogitar um projeto de crítica contra ele, Sainte-Beuve foi amplamente caluniado pelos irmãos Goncourt em seu diário.

Philippe Burty (1830-1890) era crítico de arte com livros consagrados, como uma *Histoire de la Renaissance*, uma *Grammaire des arts décoratifs* e a coletânea de ensaios *Maîtres et petits maîtres* (1877).

A sofisticação da pesquisa de fontes nos trabalhos de história e de história da arte dos irmãos Goncourt torna irônica a alusão a outro livro bastante conhecido de Fromentin.

As torres do antigo teatro do Trocadero haviam sido erguidas para a Exposição Universal de 1878 e demolidas em 1937. No quinto volume, o teatro é tema de preocupação do herói pelo possível encontro de Albertine com uma atriz lésbica.

Alusão a Naphtalie de Courmont, tia dos Goncourt tantas vezes mencionada por Edmond no *Diário*: “(Édmond) évoquera longuement dans le *Journal* les ‘années profondes’, datant de la monarchie de Juillet, où il avait ‘adoré’ sa tante Nephtalie. Doux souvenirs qui lui étaient personnelles et qu’il ne pouvait partager avec son frère Jules, de huit ans plus jeune.” Marc Fumaroli, “*Kulturkampf* dans le romantisme: les Goncourt romanciers anti-romains”, in *Exercices de Lecture (De Rabelais à Paul Valéry)*. Paris, Gallimard, 2006, p. 637. A memória da tia tão querida, a quem Edmond afirma dever “le gout de l’art et de la littérature”, seria, todavia, profanada com o personagem de Madame Gervaisais.

No quinto volume, Brichot também alude a esse letreiro quando relembra a primeira fase do salão Verdurin. Esse letreiro foi preservado e encontra-se em exposição no Museu Carnavalet, em Paris.

Gabriel de Saint-Aubin é justamente um dos pintores estudados pelos irmãos no livro *L’Art français du XVIIIème siècle*. Ao final do capítulo que dedicam à obra dele, os irmãos fazem, com efeito, um inventário de gravuras de Saint-Aubin que registra dezenas de livros e mesmo “Cartes et lettres d’invitation”, “billets de théâtre”, “Adresses, Étiquettes”.

No início do segundo volume, o herói proustiano também fica fascinado pela ilustração preciosa em um papel aparentemente banal: ações da bolsa de o pai mostra ao embaixador, sr. de Norpois.

Edmond compara a nota do *Petit Dunkerque* a uma suposta edição das *Fábulas* de La Fontaine. As fábulas foram ilustradas por Jean-Baptiste Oudry na edição de 1783. Curiosamente, na primeira visita de Swann ao salão Verdurin, ele também admira a ilustração de Oudry para uma das fábulas no encosto “*rocaille*” de uma poltrona Beauvais. Em “*L’huître et les plaideurs*”, quem fica com o interior da ostra é um juiz, que entrega as conchas aos dois homens que brigavam para saber que ia comer. A afirmação de que apenas Edmond e o sr. Verdurin possuem o exemplar raríssimo da nota da loja e a menção das pérolas da “Patroa” elucidam a relação da fábula com o contexto do jantar: trata-se da soberania da mulher, contra os dois ingênuos “*plaideurs*”.

O romance dos Goncourt cuja leitura decide o destino de alguns casamentos põe em cena La Faustin, atriz muito célebre que abandona tudo para viver afastada com o amante muito ciumento. Infeliz, ela contempla com sarcasmo as convulsões do marido moribundo. As noivas exigirem de seus noivos a leitura desse romance é, naturalmente, uma ironia.

A prataria da sra. du Barry é elencada pelos Goncourt no livro que dedicam à amante de Luís XV. Essa descrição motiva os desejos de consumo de Albertine.

O herói proustiano também presenciará uma dessas longas estadias de verão dos Verdurin e dos fiéis de seu salão na região de Balbec, com a diferença de que, em nova fase do salão, eles estarão luxuosamente instalados na propriedade dos Cambremer, a Raspelière.

As vantagens artísticas do convívio com a “Patroa” serão exemplificadas mais adiante com o exemplo do pintor Elstir.

Em vez dos *Salons*, das obras filosóficas, políticas ou ficcionais de Diderot, os pseudo-Goncourt elogiam uma obra “mundana” do escritor: a coletânea de cartas que, no decênio de 1759-1769, Diderot envia a sua amante, Louise-Henriette Volland, relatando prazeres frugais da convivência com amigos em um castelo no campo.

Em “*Um Amor de Swann*”, o mesmo retrato da família Cottard é alvo de leitura bastante diversa da parte do narrador, que concentra sua atenção na sutileza da suposta reprodução por parte de Elstir do sorriso que o jovem doutor Cottard guardava diante de seus interlocutores.

Os Goncourt não estavam aptos para perceber que essas declarações de Swann sobre suas relações no *faubourg Saint-Germain* selavam sua ruína no salão dos Verdurin.

Os casos patológicos analisados pelo doutor Cottard têm paralelo com o que é narrado por Stevenson em sua narrativa célebre, *O Estranho caso do dr. Jekyll e Mr. Hyde*.



CARLOS MAGNO E ROLANDO: HERÓIS DO DISCURSO MARAVILHOSO EM *A CANÇÃO DE ROLANDO*

Maria do Carmo Faustino BORGES*

RESUMO: A cultura greco-romana, por meio dos mitos, compreendia o Universo e seus fenômenos; os deuses e semideuses eram humanizados e explicavam o estabelecimento da ordem do mundo e do homem na sociedade. A Idade Média no ocidente, herdeira do mundo greco-romano, voltada ao Cristianismo, reconstruiu valores e crenças fundamentados no saber idealizado, principalmente, da Igreja. Desta forma, o objetivo deste estudo é, na fruição da leitura de *A Canção de Rolando*, compreender e interpretar aquilo que impulsionava o homem a interagir em seu meio. O envolvimento da temática do maravilhoso nesta obra possibilita a justificativa da nossa proposta, uma vez que a narrativa está permeada por questões históricas e culturais do período (séculos VIII-XII). A literatura criou dois heróis: Carlos Magno, mito da História, e Rolando, como exemplos de patriotismo, lealdade feudal e ideal do cavaleiro, envolvendo, assim, questões éticas, morais e religiosas daquela sociedade. As nossas considerações e apontamentos são baseados em teorias do maravilhoso e dados históricos, a partir de autores como Aristóteles, Le Goff, Bessière, Reboul, D'Onofrio, Grimberg entre outros. Concluimos que esta obra nos permite uma leitura textualista e outra contextualista, na qual os heróis são construídos, reais ou fictícios, mas mitificados pelo discurso maravilhoso.

PALAVRAS-CHAVE: *A Canção de Rolando*. Maravilhoso. Mito. Herói.

Introdução

Ao nos debruçarmos no estudo de obras literárias, em especial, as antigas e medievais, é preciso um envolvimento com o contexto total de criação de cada uma delas, caracterizado pelas formas políticas, culturais e pelo imaginário,

* UEM - Universidade Estadual de Maringá. Departamento de Letras - Programa de Pós-graduação em Letras. Maringá - PR - Brasil. 87020-900 - mariacfabo@hotmail.com

os quais certamente influenciam produções materiais e intelectuais de uma determinada sociedade. O estudo de *A Canção de Rolando*, literatura popular-oral e primeira obra da literatura francesa da Idade Média, configura tal processo, sendo que o contexto social, a cultura local, os hábitos e os costumes são, de maneira geral, representados pelos recursos estéticos.

A referida obra é uma canção de gesta, poema épico, sem autoria, típico de abordagens sobre as invasões da Alta Idade Média, a qual utiliza dados da realidade histórica, com reflexos do mundo cristão, contextualizando o confronto militar entre cristãos e pagãos: do francês, *chanson de geste*¹, “[...] *ces oeuvres chantent les hauts faits des héros carolingiens ennoblis – ou inventés – par la légende [...]*” (BRUNEL, 1977, p.12). A canção de gesta e a epopeia são textos fundadores e que marcam o início dessa mesma literatura, diferenciando-se, entretanto, na visão de mundo abordada, uma vez que cada uma delas reflete tempo e sociedades diversas: Idade Média; Antiguidade e Renascimento, respectivamente, de acordo com Vassalo (A CANÇÃO..., 1988).

Tendo em vista que a difusão e a adaptação das canções eram feitas principalmente pelos trovadores, conseqüentemente ocorreram transformações entre a criação e a escrita. Segundo Plinval (1978), a poesia épica francesa é a obra dos trovadores do século XI. As peregrinações que se espalhavam pelas estradas da Alemanha, Roma e Santiago de Compostela, em busca de venerar as relíquias, atraíam comerciantes e todo tipo de profissão. Nessa confluência de culturas, os trovadores recolhiam e retocavam as tradições locais e as transmitiam ao público, fazendo vibrar os sentimentos que inspiravam esses poemas: a fé, o patriotismo e a lealdade feudal.

O entendimento da cultura greco-romana e do início da Era Cristã possibilita-nos sondar indícios da vida nas comunidades que vivenciaram ambas as culturas e nelas evoluíram ou se transformaram, exercendo suas funções na sociedade. A primeira, de ideologia pagã, buscava nos mitos a explicação da ordem e dos fenômenos da natureza, assim como da existência do homem e da sua participação no mundo. A segunda, de valores culturais construídos na maioria das vezes a partir do Cristianismo, rejeitava o paganismo. As novas acepções contextualizaram o mundo sobrenatural para o homem. Nesta sociedade, teocentrista, a fé cristã era guiada pela dicotomia Bem *versus* Mal, Deus *versus* Diabo. Neste contexto, a Europa Ocidental enfrenta ainda a

¹ Estas obras cantam os grandes feitos dos nobres heróis carolíngios – ou inventados pela lenda. Tradução nossa.

ocupação de povos muçulmanos, e a Igreja, aliada à monarquia dos Francos, trava violentos combates em nome da fé.

O quadro político-social favoreceu a intervenção de grupos interessados no poder, cujas decisões e ações estavam firmadas na defesa do Cristianismo e da retomada de territórios do antigo Império Romano. Em *A Canção de Rolando*, a personagem Carlos Magno e algumas questões históricas de seu império, datadas do século VIII e início do século IX, são recriadas pela Literatura, e inseridas no contexto da época feudal. Este é o tempo, o espaço e o ambiente em que se desenvolve a narrativa, (inicialmente oral e depois escrita), período entre o século XI e início do século XII, ou seja, mais de duzentos anos depois.

Segundo Cordier (LA CHANSON..., 1935), a História registra várias expedições conduzidas pelos franceses na Espanha, entre 1018 a 1120, cujo objetivo era livrar a cidade de Saragoça e todo o vale do Ebro do domínio sarraceno. Com a intervenção da Igreja, essas expedições militares tornaram-se verdadeiras cruzadas santas. Esta ambiência coincide com o período da escrita da *Canção*, cujo evento mais importante na narrativa é a Batalha de Roncesvales (778), entre cristãos e pagãos.

O objetivo deste estudo consiste, pois, em observar como foram construídos dois heróis em *A Canção de Rolando*: Carlos Magno e Rolando, um mítico, a partir da História, o outro, lendário, respectivamente. Esse texto constitui-se parte da Dissertação de Mestrado, *O maravilhoso, em A Canção de Rolando*, de nossa autoria (BORGES, 2011). O desenvolvimento de nossas reflexões norteia-se pelas teorias do Maravilhoso e da História, na acepção de autores como Aristóteles, Le Goff, Bessière, Reboul, Candido, Grimberg, Rodrigues, Todorov entre outros, de cujos textos fazemos citações respectivas aos excertos selecionados da obra literária e à nossa interpretação dos mesmos. Os versos da *Canção*, utilizados como exemplos, terão sua referência registrada a partir de Vassalo (A CANÇÃO..., 1988), com as iniciais da obra “*Canção de Rolando*” – CR – seguidas do ano e da respectiva página.

Desenvolvimento

A Canção de Rolando narra a lenda do herói Rolando, sobrinho de Carlos Magno e principal cavaleiro de seu exército, com sua participação na Batalha de Roncesvales. Marsílio, rei dos sarracenos, havia tomado Saragoça. Após a decisão em assembléia, mandou alguns de seus homens até Carlos Magno,

cujo exército ocupava o território espanhol havia sete anos. Seus emissários chegaram prometendo bens, presentes e a conversão ao Cristianismo, apesar de Marsílio já ter traído a confiança dos francos em outras oportunidades. Rolando pediu a seu rei que desconfiasse, mas Ganelão e outros companheiros acataram a proposta e convenceram o rei franco. Este mandou comunicar o aceite. Rolando apontou seu padraсто, Ganelão, para a tarefa de mensageiro, o qual ficou enfurecido e quis vingar-se do herói, por se sentir ameaçado. Ganelão, o nobre e orgulhoso cavaleiro francês, deixando-se levar pelo rancor, entrou em acordo com Blancandrin, emissário dos sarracenos, e traiu o rei Carlos. Aliado aos pagãos, Ganelão propôs uma emboscada a Rolando, sabendo que Carlos Magno voltaria à França e que Rolando, com alguns cavaleiros, ficariam na retaguarda. Na ocasião, os sarracenos os atacariam nos desfiladeiros, em Roncesvales. Como nos planos, os guerreiros de Marsílio esperaram o rei franco afastar-se e atacaram o grupo dos guerreiros francos. Travou-se um sangrento combate, mas Rolando colocou o orgulho e sua honra acima dos riscos que corriam e recusou tocar a trompa para pedir ajuda a Carlos Magno. Preocupado com sua glória, o herói Rolando tentou sustentar a batalha, mas estava em desigualdade em relação ao enorme exército inimigo. Rolando, ferido de morte, chamou pelo rei, mas era demasiado tarde. Morreram por último Olivier, o sábio, o arcebispo Turpin e Rolando, que antes de expirar ainda recolheu os cadáveres de seus amigos, despediu-se de sua espada Durindana e morreu com sua luva estendida para o alto. Foram encontrados mortos por Carlos. O rei prometeu vingá-los e a batalha continuou. Marsílio, que havia sido ferido por Rolando, fugira para Saragoça, e assim Carlos e seu exército dirigiram-se para lá. No rio Ebro, a milícia de Carlos Magno afundou as tropas pagãs. Marsílio pediu ajuda a Baligante, o emir da Babilônia. Carlos formou um exército de dez corpos de batalha a partir de seus marquesados para combatê-lo, assim como aos demais grupos de sarracenos. O emir também formou dez corpos de batalha de seu lado, mas foi derrotado e morto por Carlos e seu exército. Vencidos os Sarracenos, Bramimonda, esposa de Marsílio, entregou Saragoça a Carlos, que tomou a cidade e mandou destruir as estátuas e os ídolos. Por causa da traição, Ganelão foi levado a julgamento diante de uma assembleia dividida. Aconteceu, então, um duelo entre Pinabel e Thierry, defensores, respectivamente, de Ganelão e do rei. Thierry venceu e honrou o rei. Assim, Ganelão foi sentenciado à morte (enforcamento) por traição, juntamente com seus familiares.

Embora o título desta *Canção* deixe explícito o nome de Rolando como o herói da gesta, compreendemos que esta personagem não corresponde a todo

o contexto de herói que o texto nos permite considerar. Assim, defendemos a ideia da existência de dois heróis: Carlos Magno é o herói que antecede a criação do próprio Rolando. Com base na asserção de Frye (1973, p.34) de que “[...] os mitos produzem deuses e heróis cultuados que têm alguma permanência, ao lado de uma personalidade que os distingue o suficiente para merecerem estátuas e hinos de louvor [...]”, sustentamo-nos nessa reflexão em relação à figura histórica de Carlos Magno, que se tornou um mito para a Europa Ocidental, na Idade Média. Ele permanece como referencial do soberano, do conquistador medieval, tendo seu nome proclamado por toda uma civilização, além de servir de modelo de herói em muitas obras literárias, posteriores ao seu tempo.

Na epopeia, de acordo com Machado (1962, p.33),

[...] os heróis eram os heróis nacionais de cada povo e resultado de sua história e de sua fantasia. Os heróis não pertencem à história humana, ao concerto dos fatos reais; são verossímeis e apartam-se da historicidade do homem. O relato de suas façanhas e de suas ações surgiu obscuramente, em épocas remotas, e foi sendo tecido e transmitido anonimamente pelos filhos mais imaginosos do povo, os aedos, e rapsodos, contadores de história.

Com efeito, o herói Rolando, cantado em *A Canção de Rolando*, é o modelo do cavaleiro cristão medieval, e foi criado, possivelmente, pela arte do poeta a partir do herói mítico da História, Carlos Magno. Essa definição de herói ajuda-nos a confirmar o valor da tradição oral, e, acentuadamente, sua importância para os estudiosos de Literatura, da prática exercida pelos trovadores medievais que fizeram da cultura oral um mecanismo de transmissão da memória, a qual encerra a vivência, as crenças e o conhecimento daquelas populações. Deste modo, podemos afirmar que o herói é a personagem que representa o ideal supremo do homem comum, marcado por virtudes que podem exaltar o espírito patriótico de um povo, somando-se, nesta obra, as questões da fé e da lealdade feudal. Embora a lenda registre que Rolando seria sobrinho de Carlos Magno, o grande imperador da Idade Média, não há provas de veracidade, ou mesmo de que Rolando tenha existido.

O título “Magno”, atribuído a Carlos no século XI, não se fez apenas por méritos em razão da capacidade pessoal de empreender batalhas e alcançar conquistas territoriais, mas também pelos anseios de uma civilização que retomasse os conhecimentos da Antiguidade e das Letras e, finalmente, em função da criação de leis que vigoraram na administração e na organização do império dos Francos.

Para Grimberg (1940, p.148), Carlos Magno foi o modelo do imperador cristão aos homens de seu tempo; sua figura centraliza as lendas e as canções de gesta e, por toda parte, “[...] a sua imponente personalidade excitou a imaginação dos povos, que lhe atribuíram qualidades sobrenaturais.” Cabe, pois, perguntar se ele foi mesmo uma figura histórica exponencial ou se trata de uma criação de Eginhardo, seu biógrafo, ou ainda de outros letrados e clérigos que frequentavam a corte. Segundo Le Goff (2005, p.72, grifo nosso):

Criou-se o mito de Carlos Magno nos domínios **do espaço**, tendo em vista a extraordinária extensão de seu império; no **das instituições**, em especial pela instauração de leis válidas em todo o império, as capitulares, e pela criação de representantes itinerantes do soberano, os *missidominici*; e **na cultura**, um elemento secundário, pelo estabelecimento de escolas para os futuros monges e filhos da aristocracia, que deviam adquirir, bem mais tarde uma importância propriamente mítica.

Na obra a *Vida de Carlos Magno*, de Eginhardo (840), influenciado pelo patriotismo e como resultado da liberdade poética, o autor descreve a imagem física de Carlos como a de um homem de bela aparência: “[...] o alto da cabeça redondo, olhos grandes e brilhantes, o nariz ultrapassando um pouco o tamanho médio, belos cabelos brancos, a expressão animada e alegre.” (LE GOFF, 2005, p.73). Entretanto, o mesmo autor revela que, na realidade, o imperador era um homem de pescoço gordo e curto, barrigudo e de voz fraca. Acreditamos que tal reconstrução da figura de Carlos justifica-se pela necessidade de criar o perfil característico do herói (LE GOFF, 2005).

Nessas circunstâncias, torna-se interessante salientar o que Le Goff (2005) reflete sobre o imaginário popular, quando se constrói o mito do herói como resultado da cultura do Ocidente europeu. Le Goff (1994, p.48) afirma ainda que “[...] O maravilhoso estava profundamente integrado na busca de identidade, individual e coletiva, do cavaleiro idealizado [...]” Por esta razão, as características físicas de Carlos Magno seriam, ao mesmo tempo, ainda de um jovem, forte e combatente, as quais podem ser observadas no excerto em que Baligante sabe da morte do filho por Gemalfino: “Dois Franceses tiveram a felicidade de vencê-lo; um deles é o imperador, acho. Ele é bem alto, tem a aparência de um chefe. Tem a barba branca como flor em abril.” (A CANÇÃO..., 1988, p.105). A referência à barba é uma linguagem de pura poesia: branca como as flores na primavera. Esta descrição individualiza-o na obra como um ser do mundo maravilhoso. A essa observação associamos

outra que revela suas habilidades e disposição: “O rei monta em seu cavalo rápido. Naimes e Jozeran lhe seguram o estribo. Ele pega o escudo e a espada cortante. Seu corpo é nobre, galhardo, e de bela aparência; ele tem o rosto claro e confiante.” (A CANÇÃO..., 1988, p.95-96). O herói histórico da gesta, com mais de duzentos anos, portanto, permanece na memória coletiva com características físicas próprias de um jovem.

Para o leitor do século XXI, na descrição de Carlos Magno poderia ter ocorrido um caso de inverossimilhança, entretanto, essa literatura nos convida a recuar no tempo e desfrutarmos daquilo que o texto suscita. Apoiando-nos em Rodrigues (1988), refletimos sobre o conceito de verossímil como algo que é real e que passa a ter relação com a subjetividade e com o aspecto cultural. Deste modo, a linguagem do cotidiano não consegue expressar satisfatoriamente a literariedade e a criação que se interligam no discurso poético. Assim, o discurso maravilhoso é um recurso que contribui na construção desta verossimilhança. Pode, em um primeiro momento, ocorrer estranhamento ao leitor, mas, em seguida, a aceitação, ao se compartilhar a fantasia, ao compactuar o leitor com todo o imaginário que lhe dá forma.

Recorremos, também, às questões da Retórica com o objetivo de fundamentar os recursos estilísticos que colaboram para a construção dos heróis da *Canção* no discurso maravilhoso. Reboul (2000) auxilia-nos a elaborar a noção retórica de *laudatio* (elogio, depoimento) como artifício que enriquece e acentua as qualidades das duas personagens, tendo a hipérbole como base discursiva. O discurso antigo caracterizava-se em três gêneros: o judiciário, o político e o epidíctico, que precisavam também ser adaptados ao público a quem eram dirigidos:

Com Górgias (485?-376 a.C), surge uma nova fonte da retórica: estética e propriamente literária. [...] Górgias [é] um dos fundadores do discurso epidíctico, ou seja, elogio público, [...]. Mas sua idéia de prosa ‘tão bela quanto a poesia’ impôs-se a todos os escritores gregos [...]. Górgias pôs a retórica a serviço do belo (REBOUL, 2000, p.4-6).

Na *Canção*, o gênero que nos importa discutir é o epidíctico, que, na concepção de Reboul (2000, p.45), “[...] louva ora um homem ou uma categoria de homens, como os mortos na guerra, ora uma cidade, ora seres lendários [...]”, e cujas características de discurso de aparato, entre outras, fundamentam a questão dos depoimentos e elogios que o poeta faz aos heróis, contribuindo, inclusive, para o estatuto de herói aferido a Carlos Magno e a Rolando.

Segundo Reboul (2000, p.45), o referido discurso distinguir-se-ia, ainda, conforme reflexões de Aristóteles, de acordo com o tempo; e o autor acrescenta que “[...] o epidíctico refere-se ao presente, pois o orador propõe-se à admiração dos espectadores, ainda que extraia argumentos do passado e do futuro.” Os valores do nobre e do vil inspiram este discurso, o qual “[...] recorre, sobretudo, à amplificação, pois os fatos são conhecidos pelo público, e cumpre ao orador dar-lhes valor, mostrando sua importância e sua nobreza.” (REBOUL, 2000, p.46), A persuasão é também uma das características do epidíctico, porém, ao narrar questões que não exigem decisões imediatas, em longo prazo reforça o sentimento cívico e patriótico, por meio da exaltação do herói.

Podemos observar tal efeito em exemplos da construção da personagem Carlos Magno e a edificação de sua imagem. Na fala de Ganelão, há uma *laudatio* ao herói, evidenciando-o como um homem que até Deus distingue dos demais:

[...] o imperador é um bravo. Eu não saberia elogiá-lo e louvá-lo o bastante diante de vós, pois em lugar algum existe maior honra nem maior bondade. Quem poderia descrever seu grande valor? Deus o distingue com tal virtude que ele preferiria morrer a faltar a seus barões (A CANÇÃO..., 1988, p.32).

O maravilhoso, artifício discursivo presente na literatura de todos os tempos, colabora para o próprio estatuto de Arte. Segundo Todorov (1975, p.53; 48), o maravilhoso “[...] caracteriza-se pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoque nas personagens [...] e no leitor [...]”, pois se este “[...] decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado entramos no gênero do maravilhoso”. Partindo do pressuposto de que este gênero “se caracteriza pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais”, valemo-nos aqui da definição que o termo “sobrenatural” (SOBRENATURAL, 2010)² compreende.

Destacamos, assim, que tal termo não possui conotação referente apenas àquilo que está fora do mundo real, no mundo místico ou no imaginário, mas também àquilo que excede o natural. Esta definição leva-nos a perceber que podemos analisar a utilização do maravilhoso na criação de *A Canção de Rolando* em diferentes associações, conforme abordagens mais adiante. Nesse sentido, dotado de virtudes extraordinárias, não comuns ou naturais ao humano,

² Definição de sobrenatural: por sobrenatural: *adjm + f (sobre + natural)* 1 Que excede as forças da natureza; fora do natural ou do comum; fora das leis naturais; extranatural. 2 Excessivo, extraordinário, muito grande. 3 Que não é conhecido senão pela fé. [...] *sm* 1 Aquilo que é superior às forças da natureza. 2 Aquilo que é muito extraordinário ou maravilhoso. Disponível em: Michaelis (2010).

o herói faz-se um ser maravilhoso, no discurso e na mentalidade coletiva. O gênero, assim, emancipa a representação do mundo real e leva o leitor à adesão deste mesmo mundo, uma vez que aquilo que é real e o que é mentira não se dissociam, como afirma Bessière (1974).

Outro depoimento no texto da *Canção*, por parte de Baligante, confirma a admiração geral pelo herói: “Nós o veremos, sim, pois é muito bravo. Muitas histórias fazem grandes elogios a ele.” (A CANÇÃO..., 1988, p.97). Trata-se de um homem do bem, consolidado no mito por gerações. Também Marsílio diz:

Carlos Magno é para mim causa de grande encantamento; ele está velho e encanecido, que eu saiba ele tem duzentos e tantos anos! Ele atormentou seu corpo por tantas terras! Recebeu tantos golpes de lança e de maça! Reduziu tantos reis à mendicância! (A CANÇÃO..., 1988, p.32).

Esses versos narram a força sobre-humana da personagem; superior à semelhança de outros heróis, capacidade que excede a excelência humana, daí o seu padrão de maravilhoso, reforçado pela descrição: “com mais de duzentos anos” o que corrobora o caráter mítico do herói, visto que Carlos Magno permanece vivo no imaginário coletivo. O discurso epidíctico, assim, objetiva convencer o leitor atemporal, embora embasado na descrição e narração de fatos e ações do passado. A narrativa exercita o imaginário e enobrece a personagem, eleva a sua figura para além do homem comum, à condição de herói em um jogo entre o leitor e a linguagem. Carlos Magno encanta e gera respeito até aos seus inimigos, as falas de Bramimonda exemplificam a assertiva:

[...] O imperador de barba florida é valente e cheio de temeridade. Se houver batalha, ele não fugirá [...] Graças a sua grande força, o imperador permaneceu na Espanha sete anos completos. Tomou castelos e muitas cidades [...] (A CANÇÃO..., 1988, p.83).

[...] O imperador é nobre e ousado: preferiria morrer a abandonar um campo de batalha; debaixo do céu não há rei que ele não considere como uma criança. Carlos não teme nenhum homem vivo (A CANÇÃO..., 1988, p.86).

Tais prodígios sustentaram a ação guerreira do herói e ele tornou-se famoso, popular, uma personagem mítica. No maravilhoso, o discurso produz o efeito daquilo que a obra busca sobre seu público, a personagem ganha qualidades e proporções cada vez mais contundentes à figura do herói; produz encantamento, é superior e excede ao construto do mundo natural. Como podemos apreender, as ações de Carlos, embora de caráter sobrenatural – impossíveis de acontecer, de acordo com Bessière (1974), na falta da realidade o acontecimento satisfaz às

exigências da moral ingênua, pois as ações reproduzem aquilo que exigimos de um universo bom, justo, independente de crenças.

Os múltiplos heróis da Antiguidade pagã haviam sido banidos do imaginário medieval,urgia, assim, construir um modelo por outro viés, aos moldes do Cristianismo e do nacionalismo dos povos bárbaros e das populações remanescentes do Império Romano do Ocidente. Deste modo, no período das Cruzadas (quase três séculos após a Batalha de Roncesvales – 778), a cultura popular da Idade Média tinha elementos para lendarizar a figura histórica de Carlos Magno e associá-lo às suas glórias, conferindo-lhe o papel de herói nacional dos povos germânicos cristãos. A perpetuação do mito Carlos Magno é comprovada por acontecimentos históricos, como o de sua coroação em Roma, lugar relegado às cerimônias papais, sendo que ficava em Aquisgrana o palácio real e imperial, onde os imperadores germânicos foram coroados até 1530. Outro fato que reforça essa reverência, de acordo com Le Goff (2009), é o culto à sua sepultura, algumas vezes aberta. “A fascinação pelo corpo de Carlos Magno foi tamanha e parece ter aumentado de tal forma o poder do exumador que a tumba foi aberta talvez no ano 1000, sem dúvida em 1165 e em diversas ocasiões no século XX, sendo a última em 1998.” (LE GOFF, 2009, p.75).

De acordo com Moniz (2010), “[...] nas canções de gesta, o herói carolíngio recebe a sua glorificação do martírio, numa transformação do insucesso em vitória espiritual e temporal, na metamorfose da fatalidade em providência.” O herói da canção de gesta tinha a glória decorrente do martírio na derrota, para ele valia a vitória espiritual, morrendo como um bravo. Segundo Brunel (1977), o herói guerreiro revela-se a serviço de seu povo e em prol da causa da fé cristã, tendo do outro lado as multidões pagãs. Ele sempre defende a coletividade em perigo e é portador de virtudes tradicionais, força sobre-humana e coragem ímpar. Assim, é capaz de suportar sofrimentos físicos, psíquicos e morais, sem perder a valentia.

Rolando enquadra-se nesse perfil. Criou-se outro herói, cuja representação do espírito nobre e guerreiro da época é protagonizada pelas características de lealdade, de fé e de patriotismo, elementos identificadores do cavaleiro idealizado. A força conferida ao seu caráter épico permite que ele suporte a dor física, psíquica ou moral, mantendo-se como um bravo, preferindo morrer a cometer um ato de covardia. Semelhantemente à construção feita em torno da figura de Carlos Magno, o poeta glorifica Rolando como o mais bravo de todos.

Nos versos da *Canção*, Rolando é respeitado por seus companheiros e adversários por sua valentia e astúcia. De acordo com D’Onofrio (1990, p.160), “[...] É por isso que Rolando se tornou o símbolo de uma concepção de vida e o culto de sua personalidade mítica atravessou as fronteiras do tempo e do espaço.” Destacamos os trechos em que Ganelão diz: “Debaixo do céu, ninguém é tão bravo; é um verdadeiro bravo, [...]” (A CANÇÃO..., 1988, p.32). Essa característica é comum ao herói da gesta, sempre voltado às questões da guerra, mas que remonta a produções literárias mais antigas, de heróis pagãos, e trazida pelo discurso maravilhoso. Como cavaleiro, Rolando revela-se prodigioso ao seu suserano, Carlos Magno, conquistando muitos territórios e arrecadando muitas riquezas para os francos:

[...] conquistei para ele o Poitou e o Maine; com ela conquistei para ele a Normandia livre; com ela conquistei para ele a Provença e Aquitânia, e a Lombardia e toda a România. Com ela conquistei a Baviera e toda a Flandres e a Borgonha e toda a Polônia, e Constantinopla que lhe prestou homenagem, e Saxe, onde ele faz o que quer; com ela conquistei a Escócia, a Islândia, a Inglaterra, que ele tinha como sua propriedade particular; [...] (A CANÇÃO..., 1988, p.76).

A sequência de nomes que se lê na citação anterior não é verdadeira, mas criada na ficção. O maravilhoso produziu lugares que a História não confirma, porém o leitor acolhe os acontecimentos no plano do sobrenatural, como prova do poder de combate e de conquistas, típicos desse herói. Nos versos “Hoje nós teremos despojos ricos e nobres. Jamais um rei de França fez outros mais valiosos.” (A CANÇÃO..., 1988, p.48), a fala de Rolando revela uma linguagem permeada por adjetivos que despertam a imaginação: “nobres”, “ricos”, “valiosos”, e ressaltam, aos olhos do leitor, qualidades dos elementos do discurso, expressas muitas vezes na forma do superlativo. As posses, os objetos dos homens do Oriente representavam o **desconhecido** para os francos, portanto, elementos de cobiça; estes adquirem, assim, um engrandecimento adequado ao maravilhoso. Desta forma, concordamos com Bessière (1974) ao ponderar que a narrativa fantástica reflete, em um jogo de linguagem, de aparência inventiva, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.

O protagonista é dotado de força superior à natureza humana, comprovada na sua atitude quando já se encontrava muito ferido e recolhe os corpos de seus companheiros: “O valente pegou um por um e com todos eles voltou até o arcebispo, colocou-os numa fila diante dos seus joelhos.” (A CANÇÃO..., 1988, p.73). Este episódio configura o sobrenatural por suas dimensões, pois

ninguém, em tais condições, suportaria qualquer esforço. Entretanto, o leitor, imerso no mundo maravilhoso, remete-se ao contexto com naturalidade pelo fascínio provocado pela cena.

Outro exemplo de força está na passagem em que Rolando, já cego, sente que tomam a sua espada. Ele percebe que se trata de um pagão, então, “[...] golpeia o elmo coberto de ouro: quebra o aço, a cabeça e os ossos. Faz os dois olhos saltarem da cabeça. Diante de seus pés derruba-o morto.” (A CANÇÃO..., 1988, p.75-76). Sua força gigantesca, sua tenacidade e sensibilidade levam-no a praticar o inacreditável, atitudes sobre-humanas. Cabe lembrar, neste exemplo, o que observa Vauchez (1995, p.60) acerca da espiritualidade da época feudal: “[...] o sofrimento voluntário permite efetivamente ao homem recuperar, a partir de sua vida terrena o estado primordial de inocência, degradado pelo pecado, e aceder à liberdade espiritual.” Assim, o herói medieval busca sua salvação no martírio. Além dos acontecimentos maravilhosos, a descrição dos equipamentos, dos detalhes da ação, tudo constitui a arte literária. Concordamos com Caliendo (2009, p.138) ao afirmar que se trata do “[...] fruto de um árduo trabalho escritural, de um lado, e, de outro, de um trabalho intelectual de reescritura por parte do leitor [...]”, portanto o maravilhoso é construído em um exercício duplo e recíproco entre a obra/autor e o leitor.

De acordo com Le Goff (2005, p.340), “[...] o culto da força física encontra-se evidentemente mais entre os membros da aristocracia militar, entre os cavaleiros, para quem a guerra era uma paixão.” Rolando, insere-se nesse grupo de elite, uma vez que apresenta condições extraordinárias as quais o elevam à categoria de famoso, de figura prestigiada e honrada em seu país, a “Doce França”. Também representa o herói que conquistou a confiança e o respeito de todos, como se comprova ao Blancandrino dizer:

Rolando é tão terrível que quer reduzir à sua mercê todas as nações e reivindicar todas as terras. Com quem conta ele para querer fazer tanto? – Ganelão responde: “Com os franceses! Eles o amam tanto que jamais lhe faltarão. Ele lhes dá tanto ouro e prata, tantos mulos, corcéis, tecidos de seda e armaduras! O próprio imperador tem tudo o que quer. Ele conquistará a terra daqui até o Oriente” (A CANÇÃO..., 1988, p.29).

A descrição de tais proezas, uma *laudatio* ao heroísmo de Rolando, reforça a ideia da importância que sua figura possui aos olhos de todos; e também causa fascinação ao ouvinte/leitor, uma vez que se articula à imaginação, àquilo que ultrapassa os limites da capacidade humana, criando imagens que nos transportam ao plano do maravilhoso. Tais cenas talvez causem estranhamento

ao leitor, mas, ao mesmo tempo, conduzem-no a perscrutar a memória coletiva de uma cultura muito distante, obriga-o a sondar outros sistemas, outros valores, como propõe Candido (1985) para se compreender a obra na sua totalidade.

Para o referido autor, a totalidade da obra pode ser apreendida pelo estabelecimento de três funções na obra literária: a *função social*, que reforça a noção dos valores sociais, e isso acontece, quando a obra retrata as relações estabelecidas na comunidade, a partir das bases do imaginário com as quais os indivíduos comungam, acrescentando também a organização em que essa sociedade se constitui (necessidades espirituais e materiais). Decorrente da criação (poeta) e da recepção (público), enquanto significado da obra, situa-se outra função, a *ideológica*, que constitui a manifestação da vontade de ambos: o primeiro tende a mostrar uma ideia ilusória, fictícia da realidade; o segundo, a captar algum aspecto da realidade. É importante ressaltar que, no contexto de produção da obra, as noções e teorização de recepção (Jauss, Iser, por exemplo) ainda não existiam. Tal observação faz-se necessária, visto que o tempo histórico em que a obra literária em análise se insere remonta a um momento em que a recepção não assumia o papel social e artístico que tem atualmente.

A **função total**, desligada dos aspectos tempo e lugar, prende-se à atemporalidade e à universalidade da obra. Seus temas podem ser trazidos para a atualidade, disfarçados por motivos e referenciais próprios de sua contemporaneidade. No caso das obras antigas, medievais, segundo Candido (1985, p.14), “[...] o fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e efeito sobre nós [...]”.

Retomando o processo de construção do herói, na *Canção*, destaca-se, também, o seu aspecto patriótico, em versos que refletem a fala de Rolando: “Aqui receberemos o martírio [...]. Atacai senhores com vossas espadas polidas e disputai vossas mortes e vossas vidas, para que a Doce França não seja por nós desonrada” (*A CANÇÃO...*, 1988, p.66). A devoção à França, sua pátria, que deve ser honrada pela vida ou pela morte de seus guerreiros, constitui parte desse patriotismo, situado no âmbito do maravilhoso: “Doce França”, amada e respeitada pelos francos.

Rolando, entretanto, apresenta algumas características que o diferenciam de Carlos Magno. Embora amado e respeitado por seus companheiros, algumas das suas ações identificam-no com o herói trágico. Como apreendemos em Aristóteles (1979), a tragédia coloca o mundo em desequilíbrio por meio de um

conflito. A trama desenvolve-se a partir da *hybris*, orgulho ou descomedimento do herói, precipitando outros eventos que desencadeiam a *hamartia*, o erro trágico, que é a evidência concreta de uma imperfeição do herói. Tal comportamento manifesta-se em Rolando de maneira enfática, quando Olivier pede a ele, várias vezes, para tocar o olifante³; entretanto Rolando não concorda e responde: “Isto seria loucura! Na Doce França eu perderia minha fama.” (A CANÇÃO..., 1988, p.45). Olivier insiste: “A bravura sensata nada tem a ver com a loucura. O comedimento vale mais que a temeridade. Se os franceses morreram, foi por vossa imprudência.” (A CANÇÃO..., 1988, p.61-62). Rolando é um bravo, contudo, orgulhoso e obstinado. Não ouve os conselhos de Olivier e conduz todos os companheiros e ele próprio à morte, consequência do erro trágico.

De acordo com Aristóteles (1979, p.264), “Efetivamente, na poesia épica também são necessários os reconhecimentos.” Tal processo manifesta-se na obra, no momento em que Rolando sente a iminência da morte, bate no peito com uma das mãos e diz: “Deus, por tua graça, *mea culpa* por meus pecados, grandes e pequenos, que cometi desde a hora em que nasci até este dia em que fui abatido!” (A CANÇÃO..., 1988, p.77). No maravilhoso cristão, o reconhecimento nada mais é que a confissão do moribundo, na esperança da salvação. Deus, o Onipotente, tudo resolve, desde que o cristão se arrependa dos pecados. Os problemas do real seriam, assim, solucionados em um acontecimento sobrenatural.

Rolando retrata, ainda, a importância da honra da família, aspecto de destaque entre os medievos. Se ele vacilasse e pedisse ajuda a Carlos Magno, recairia a vergonha e a humilhação sobre sua família: “Não agrada a Deus, responde Rolando – que um homem vivo jamais possa dizer que eu toquei a trompa por causa de pagãos! Jamais se fará tal crítica a meus parentes.” (A CANÇÃO..., 1988, p. 46).

Para compreendermos o maravilhoso da Idade Média, é preciso que busquemos conhecer a história de seus costumes, da sua mentalidade, a sua cultura em geral para apreendermos as maravilhas que o texto nos oferece. Antes de tudo, Rolando pertencia a uma família e, na classe senhorial no Ocidente medieval, o cavaleiro tinha comprometimento rígido com a sociedade. Para

³ “Olifante é o nome de um instrumento sonoro da Idade Média, uma espécie de corneta feita de marfim de elefantes, donde provém seu nome [...] Usualmente eram levados em batalhas pelos comandantes, para reunir ou avisar as tropas, sendo um dos emblemas do comando. Podiam ser ricamente decorados com entalhes ou aplicações de adornos em metal.” (OLIFANTE, 2011).

aquela, “[...] a linhagem impõe suas realidades, seus deveres e sua moral ao cavaleiro. A linhagem é uma comunidade de sangue composta de ‘parentes’ e de ‘amigos carnais’ [...] os membros da linhagem ligam-se pela solidariedade linhagística, que manifesta, sobretudo, no campo de batalha e no domínio da honra.” (LE GOFF, 2005, p.283). As questões imaginárias que envolvem o seu desempenho corroboram a construção do maravilhoso, dando cunho extraordinário ao acontecimento.

Considerando a questão de linhagem, outro excerto elucidava o assunto. Olivier pede a Rolando que toque a trompa, mas este responde: “Que Deus nos conceda! Devemos permanecer aqui por nosso rei. Por seu senhor deve-se sofrer desgraças e suportar o maior calor, o maior frio, deve-se perder o couro e o pelo.” (A CANÇÃO..., 1988, p.44). O discurso maravilhoso coloca o herói em condições extremas em favor do soberano, não importando a sua própria vida. Neste caso, há um vínculo não apenas de vassalagem e de lealdade, mas também de relações familiares; insinua-se, aqui, também, que o envolvimento de Rolando com Carlos é familiar, de acordo com o que se mencionou anteriormente. Podemos acrescentar que, segundo algumas versões, Rolando seria filho de um incesto entre Carlos e a irmã deste.

Le Goff (2005, p.284) registra que “[...] a família agnática, [é] um laço especialmente importante que liga o tio ao sobrinho – mais precisamente, o irmão da mãe, o *avunculus*, ao filho dela.” Com efeito, tal comprometimento linhagístico impediria Rolando de tocar a trompa enquanto pudesse lutar. Ainda no excerto anterior, pudemos identificar a espiritualidade da época feudal, que se externa no esforço doloroso e na luta do cavaleiro, outro aspecto refletido na construção do herói. Toda essa contextualização nos transporta ao âmbito do maravilhoso, porque não buscamos uma explicação racional para o narrado, e, sim, nos surpreendemos e depois nos maravilhamos com aquilo que se empresta da História e da Religião, com o que se inventa ou reconstrói uma nova história.

No épico, o herói constitui-se de qualidades que o enobrecem em relação ao Outro. Em *A Canção de Rolando*, apreendemos que Carlos Magno e Rolando evidenciam tal configuração: o primeiro, herói do mito central, em algumas passagens, deixa transparecer atitudes humanas e de honra aos seus vassallos, diante das situações difíceis, como seu choro ao ver seus pares dizimados pelos Sarracenos. Podemos apreender e avaliar a ligação existente entre os dois heróis, no momento em que o imperador encontra o corpo do sobrinho na relva e sente grande dor:

Ao procurar o sobrinho, o imperador vê a relva e as flores dos prados inteiramente vermelhas de sangue de nossos barões; fica emocionado, não pode se impedir de chorar [...] Ele apeia, aproxima-se correndo, pega o conde no colo e desmaia em cima dele, de tão oprimido pela angústia! (A CANÇÃO..., 1988, p. 89).

O choro e o compadecimento do imperador para com os seus cavaleiros elevam o seu caráter nobre. Por outro lado, a descrição é maravilhosa: o sangue dos barões cobre “inteiramente” a relva e as flores, não apenas parte do cenário; como um homem idoso poderia correr? Ou pegar outro homem no colo? Ou suportar uma angústia tão grande? O herói épico comporta essa força e essa bravura. Os pormenores narrados ampliam a narrativa e servem para torná-la mais interessante, desta forma, observamos que o gênero épico é o elemento que colabora na construção do discurso maravilhoso (ARISTÓTELES, 1979).

Com o segundo herói acontecem situações semelhantes: “Com o olhar, Rolando percorre montes e colinas; vê tantos de França que jazem mortos e chora-os como um nobre cavaleiro!” (A CANÇÃO..., 1988, p.65). A cena de compadecimento revela e exalta suas qualidades, sua índole e feitiço moral. Tal discurso, segundo Reboul (2000), louva o ser lendário, conduzindo o leitor à construção do herói, enfatizada pelo poeta, e acentua o caráter nobre desta personagem. Observamos, ainda, a maneira de agir e reagir de Rolando com seus companheiros:

Quando o conde Rolando vê mortos seus pares, e Olivier que ele amava tanto, se enternece e começa a chorar. Em seu rosto apareceu uma grande palidez; sentiu uma dor tão grande que não pôde suportar; querendo ou não, cai no chão, desmaiado (A CANÇÃO..., 1988, p. 74).

Toda a descrição não somente enriquece o discurso, mas também confere a presença do Maravilhoso, exacerbando o comportamento de Rolando⁴. Tal qual Carlos Magno, ele honra seus companheiros de combate. Nestas citações, “o choro” e “o desmaio” refletem aquilo que é próprio do épico e do medieval, também do *pathétique*, um modo maravilhoso de descrever, acentuando sempre a ação com detalhes, com superlativos: “grande palidez”; “amava tanto”; “cai no chão desmaiado”, cuja intenção é comover o ouvinte/leitor.

Deste modo, percebemos neste estudo uma produção estilística de literatura madura, com características conhecidas da literatura clássica e que,

⁴ Esse tipo de recurso estilístico corresponde em literatura ao *pathétique*, “2. N. m. Littér: Caractère *pathétique*; expression de ce qui est propre à émouvoir fortement.” (PATHÉTIQUE, 1998, p.951), ou seja, expressão daquilo que é próprio a emocionar fortemente.

permeada pelo fantástico-maravilhoso, permite-nos adentrar no contexto de sua produção de maneira mais profunda e segura em relação àquelas propostas pela História: pelas formas políticas, culturais e pelo imaginário.

Conclusão

Observamos que, embora a canção de gesta e a epopeia tenham alguns pontos semelhantes, tais como a base em fatos históricos transformados em lendas, em mais de um herói e outros, estas composições apresentam também diferenças fundamentais, a começar pelas ideologias que as criam, sendo que se identificam de acordo com as crenças de cada sociedade. Para a epopeia, os deuses eram criados à imagem e semelhança do homem, que vivia sob certo destino, entretanto buscava conquistas por honras e méritos, um mundo pagão. Por outro lado, na canção de gesta, os fatos são enfatizados por motivos transcendentais do mundo cristão.

Este estudo ajudou-nos a confirmar o valor da tradição oral, e, acentuadamente, sua importância para os estudiosos de Literatura, da tradição exercida pelos trovadores medievais que fizeram da cultura oral um mecanismo de transmissão da memória, a qual encerra a vivência, as crenças e o conhecimento daquelas populações.

Concluimos que o herói é a personagem que representa o ideal supremo do homem comum, marcado por virtudes que podem exaltar o espírito patriótico de um povo, e, em *A Canção de Rolando*, o herói mitificado pela História, Carlos Magno, não poderia sair do embate contra os pagãos derrotado ou morto. Assim a Literatura criou um segundo herói, dotado de todas as virtudes necessárias a essa personagem, que seria sacrificada na obra para que se cumprisse a glorificação do herói da gesta. Deste modo, os dois heróis confirmam o caráter maravilhoso na *Canção*, quer por meio do sagrado, quer pelo prodígio e o extraordinário.

Charles the Great and Roland: Heroes and the marvellous in the Song of Roland

ABSTRACT: *The Greek-roman culture understood the Universe and its phenomena through myths; gods and semi-gods were humanized and explained the establishment of the world's order in society. The Middle Age in the west, heirress of Greek-roman world, turned to Christian beliefs, reconstructed values and beliefs provided mainly by the*

Church's knowledge. In this sense, the aim of this essay, besides the fruition of reading The Song of Roland, is to comprehend and interpret what moved man to interact in his environment. The involvement of the marvelous theme in this text enables to justify our purpose of study, as the narrative is permeated by historical and cultural issues of the period (8th and 12th centuries). Literature created two heroes: Charles the great, a History myth, and Roland, as models of patriotism, feudal loyalty and knight ideal, involving thus, ethic, moral and religious issues of that society. Our considerations and assertions are based on the marvelous theories and History data, provided by authors like Aristotle, Le Goff, Bessière, Reboul, D'Onofrio, Grimberg, among others. We conclude that this literary text enable us a textual reading and a contextual one, in which the heroes are constructed as real or fictional, but are mythologized by the marvelous discourse.

KEYWORDS: *The Song of Roland. Marvelous. Myth. Hero.*

REFERÊNCIAS

A CANÇÃO de Rolando. Tradução, notas e prefácio de Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: F. Alves, 1988.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BESSIÈRE, I. Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette. In: _____. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974. p.9-29.

BORGES, M. do C. F. **O maravilhoso, em A canção de Rolando**. 2011. 101f. Dissertação (mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade estadual de Maringá, Maringá, 2011.

BRUNEL, P. et al. **Histoire de la littérature française**. t.1. Paris: Bordas, 1977.

CALIENDO, L. C. K. **Orelhas de elefante, olhos de coruja, dentes de javali**: maravilhoso e descritivo em Yvain ou le Chevalier au Lion, de Chrétien de Troyes. 2009. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 7.ed. São Paulo: CEN, 1985.

D'ONOFRIO, S. A era medieval. In: _____. **Literatura ocidental**: autores e obras fundamentais. São Paulo: Ática, 1990. p.149-214.

FRYE, N. **O Caminho crítico**: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Tradução de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Debates).

Carlos Magno e Rolando: Heróis do discurso maravilhoso em *A Canção de Rolando*

GRIMBERG, C. **História universal**: das grandes invasões bárbaras às cruzadas. Tradução de Jorge de Macedo. v.6. Lisboa: Publicações Europa-América, 1940.

LA CHANSON de Roland: Chanson de Geste (extraits). Textes et traduction d'après le Manuscrit d'Oxford d'André Cordier. Paris: Librairie Larousse, 1935. (Classiques Larousse).

LE GOFF, J. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. **A civilização do ocidente medieval**. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005. (Coleção História).

_____. **O imaginário medieval**. 2.ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. (Nova História, 13).

MACHADO, L. T. **O herói, o mito e a epopéia**. São Paulo: Alba, 1962.

MONIZ, A. Herói. In: E-DICIONÁRIO de Termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=235&Itemid=2>. Acesso em: 20 jul. 2010.

OLINFANTE. In: Wikipedia. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Olifante_\(instrumento\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Olifante_(instrumento))>. Acesso em: 01 abr. 2011.

PATHÉTIQUE. In: REY, A. (Dir.). **Le Robert Micro**: dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1998. p.951.

PLINVAL, G. **História da literatura francesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

RODRIGUES, S. C. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

SOBRENATURAL. In: Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sobrenatural>>. Acesso em: 04 nov. 2010.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, 98).

VAUCHEZ, A. **A espiritualidade da idade média ocidental**: séculos VIII – XIII.

Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1995. (Nova História, 26).



INFÂNCIA E JUVENTUDE PARA UMA AUTOBIOGRAFIA DO SÉCULO XIX: F.-R. DE CHATEAUBRIAND

Beatriz Cerisara GIL*

RESUMO: Este artigo pretende analisar o quadro da infância apresentado nas *Mémoires d'outre-tombe*, de F.-R. de Chateaubriand, e avaliar a repercussão dos procedimentos literários dentro de uma narrativa que joga com os elementos de origem e de formação do protagonista, para criar o diálogo necessário entre uma identidade que se quer instável e uma sociedade em mutação.

PALAVRAS-CHAVE: Infância. Tradição. Memórias. Século XIX. F.-R. de Chateaubriand.

Introdução

Tenho procurado analisar, em meu trabalho, o percurso de F.-R. de Chateaubriand memorialista na construção de sua escrita autobiográfica, monumentalmente complexa, expostasobretudo em *Mémoires d'outre-tombe*. No processo de estudo deste texto defrontei-me com uma vigorosa obra literária que procura articular formação e trajetória pessoal com quadro histórico, expondo, numa narrativa híbrida, documentos autênticos como correspondências e certidões, por exemplo, no intuito de recuperar a história em toda a sua materialidade no momento especial das vertiginosas transformações sofridas pela sociedade francesa com o evento da Revolução Francesa. Um grande ponto de tensão nessa perspectiva memorialística é a inserção/construção do eu protagonista e narrador nesta realidade de profunda mudança social e política. Lembremos que Chateaubriand nasce em 1768 e morre em 1848, e que, num

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas. Porto Alegre, RS – Brasil. 91540-000 – beatriz.gil@uol.com.br

prefácio escrito em 1833 (*Préface Testamentaire*) seu projeto de memórias será descrito pelo próprio autor nos seguintes termos:

Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes mémoires, les principes, les idées, les événements, les catastrophes, l'épopée de mon temps, d'autant plus que j'ai vu finir et commencer un monde, et que les caractères opposés de cette fin et de ce commencement se trouvent mêlés dans mes opinions (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.1541).¹

Para além da **exterioridade** histórica à qual me dediquei anteriormente em outros trabalhos e que também faz refletir na narrativa os dilaceramentos do memorialista às voltas com seus dois universos referenciais, o do Antigo Regime e o da sociedade francesa pós-revolucionária, considero interessante abordar uma outra perspectiva deste texto que discute e expõe com lentes de aumento a construção de uma consciência memorialística moderna.

Trata-se, no caso, de tentar entender aqui como Chateaubriand explora o âmbito específico de sua infância e juventude ao vasculhar suas lembranças dos tempos mais remotos e compor uma subjetividade autobiográfica na escrita de suas *Mémoires d'outre-tombe*. Será possível identificar aí, nos capítulos dedicados a esse tema, uma espécie de pequeno **cosmos** biográfico que vincula vida íntima e imaginária com história familiar, na formação do homem Chateaubriand, em plena virada do século XVIII para o século XIX.

Convém abrir um parêntese e assinalar que, por volta de 1802, Chateaubriand já havia escrito parte importante de suas reflexões sobre o homem moderno e uma poética ocidental tributária da tradição cristã. O autor de *O Gênio do cristianismo* considera que, para este novo homem nascido da ruptura histórica radical que foi a Revolução Francesa, as referências e valores cristãos ainda deveriam constituir um esteio fundamental tanto no plano moral como para o pensamento estético das sociedades modernas. Suas considerações, que expressam e talham o espírito de uma época, presentes num esquecido capítulo de *O Gênio* e essenciais sobre a questão, são inspiradoras para as gerações românticas seguintes. O capítulo em questão, "*Du vague despassions*" (CHATEAUBRIAND, 1978), é curto, porém pungente. Em meio às incertezas de uma época revolucionada, que pode se apresentar sob

¹ São minhas todas as traduções dos textos de F.-R. de Chateaubriand que insiro neste trabalho. "Se me fosse destinado viver, representaria em minha pessoa, representada em minhas memórias, os princípios, as ideias, os eventos, as catástrofes, a epopeia de meu tempo, tanto mais que vi terminar e começar um mundo, e vi o quanto as características opostas deste fim e deste começo encontram-se misturadas em minhas opiniões." (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.1541).

uma face libertadora mas também se revelar como profundo impasse político e social, Chateaubriand capta o que designou como *mal du siècle* e define os contornos do que parece querer caracterizar o homem de seu tempo: um vazio de espírito que teria sua origem na especificidade dos laços sociais e políticos da vida moderna.

Mas, enfim, não pretendo abordar aqui longamente as mudanças de projetos do autor no tortuoso processo de escrita das *Mémoires d'outre-tombe*, que se desenvolveu durante pelo menos quarenta anos. Ressalto, no entanto, que este processo passou basicamente por três fases, sendo as duas últimas resultantes do desejo do autor de, respectivamente, incluir a etapa de sua infância e juventude, não prevista inicialmente, e, a seguir, inserir neste quadro inicial escrito da **autobiografia** uma perspectiva mais ampla da realidade histórica.

Os livros dos quais nos ocuparemos a seguir, aliás, são aqueles que, apesar da relutância inicial do autor em escrevê-los, segundo ele próprio, teriam lhe dado maior satisfação e teriam sido em grande parte redigidos/ou revisados quando o autor era ministro em Berlim e, depois, no final de sua vida retirado nos arredores de Paris, em La Vallée-aux-Loups².

A fim de direcionar algumas de nossas questões, mencionemos desde já uma observação, em princípio enigmática, do memorialista, segundo a qual todo homem possui uma necessária e irreduzível interioridade, sentindo-se ou não estranho ao mundo: “*Chaque homme renferme en soi un monde à part, étranger aux lois et aux destinées générales des siècles.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.706)³. Pergunta-se: de que modo a representação romântica deste homem às voltas com dois mundos distintos, um interno, alheio ao tempo histórico, e outro supostamente **exteriorizado**, intercambiáveis ou não, vai dando forma às suas memórias redefinindo o memorialismo na primeira metade do século XIX? E, mais especificamente, como a composição nascimento-infância-juventude forma um espaço narrativo particular que repercute na visão geral que a obra propõe sobre o homem da modernidade?

Sem querer desenvolver aqui amplamente as respostas para estas questões, vamos ao menos a algumas pistas sobre o tema, abordando as bases do imaginário de nosso memorialista nas quais ele se situa.

² São os cinco primeiros livros do total de quarenta e dois.

³ “Cada homem traz em si um mundo à parte, estranho às leis e ao destino geral dos séculos.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.706).

Uma revolução *avant la lettre*: imagens do nascimento

O período da infância em *Mémoires d'outre-tombe* não se limita apenas à narrativa das lembranças mais caras ao protagonista François-René de Chateaubriand. Para além da mera reconstituição do ambiente familiar de nobreza da província bretã, é marcante a apresentação de um cenário físico, geográfico, que impregna as metáforas da identidade do jovem François-René. Este ambiente, cheio de imagens de instabilidade e de efemeridade, dá os fundamentos a esta identidade que se caracterizará pela maleabilidade e pela capacidade de adaptação nos planos intelectual e afetivo. Pouco a pouco vemos projetar-se, em toda a sua plasticidade, o perfil do protagonista-narrador que ora se encontra em consonância ora em contraste com o mundo circundante. E, não raras vezes, propõe uma síntese desses dois estados. É a partir desta matriz volátil, creio, que vemos esboçar-se inicialmente o quadro no qual é mostrada a **arte** do nascimento do protagonista. É uma questão desde então se impõe: como se dá o aparecimento desta criança cuja existência se transformará num percurso simbólico ligando a antiga ordem feudal e o novo horizonte republicano e democrático que inspira a França após 1789? Qual deve ser a **natureza** deste personagem que testemunha as tormentas revolucionárias e que acompanha a sucessão de eventos que aprofundará a Revolução?

Avancemos uma primeira resposta. Um protagonista ora **maleável** ora cindido nos é apresentado mediante estratégias formais que qualificam sua relação com aquilo que constitui a realidade histórica. Em outros termos, estamos diante de um dos dispositivos da narração que problematiza as relações entre o protagonista e as transformações históricas de seu tempo, seja pela atitude de rejeição ou de adesão mais ou menos explícita face aos valores políticos, sociais, morais ou estéticos em jogo. Mas, principalmente, o que nos interessa sobretudo aqui: fica bastante clara a ênfase do autor sobre o quanto a problemática da volubilidade dos eventos de seu tempo deve atingir e mesmo constituir o jovem Chateaubriand que, diga-se, entre outras coisas também se tornará homem público, político, embora **destituído** de suas funções durante grande parte de sua vida.⁴ Uma primeira evidência dessa preocupação é a manifestação, já na narrativa de seu nascimento, de uma sensível disposição para recusar o mundo. Estranho no seio de sua própria família e, depois, em Paris ou diante da Corte de Versalhes, o jovem traz em si uma resistência

⁴ Chateaubriand participa apenas por um período do governo monárquico da Restauração dos Bourbons na França, estando à margem do poder nos outros regimes.

indômita frente às coisas. É neste sentido, no da construção de uma imagem de resistência, que os movimentos do corpo e do espírito de nosso autobiógrafo são expressos por uma variedade considerável de metáforas que traduzem contradições importantes. Não por acaso vemos no retrato das origens de si que faz o memorialista uma **inconsistência**, uma mobilidade fugidia, a referência a um “*coeur inexplicable*”, além das rebeliões na vida familiar e na escola e, depois, seus devaneios no despertar da sexualidade púbere.

O narrador-protagonista nos conta como, em 1768, em Saint-Malo, ele vem ao mundo, frágil, quase morto, sendo entregue a sua ama-de-leite, Villeneuve, a qual assumirá seus cuidados em Plancoët, cidade da avó materna. As cores sombrias da natureza, dura e inexorável, com as quais é descrita a paisagem da Bretanha no exato momento em que nasce François-René aparecem já no capítulo dois do primeiro livro. O narrador aproxima a cena de nascimento do protagonista ao aspecto sombrio do mundo na seguinte passagem:

Le mugissement des vagues, soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris : on m'a souvent conté ces détails; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revois en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil, le frère infortuné qui me donna un nom que j'ai presque toujours traîné dans le malheur. Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.128).⁵

A borrasca, como um acidente da natureza a prenunciar o que será sua longa existência e seu destino no mundo, anuncia a chegada da criança num ambiente cinzento que fornece as imagens **originais** assinalando o futuro incerto e tumultuado, que, aliás, mais adiante também será objeto da narrativa.

Após os cuidados de sua ama-de-leite, de retorno a Saint-Malo e novamente junto aos pais, François-René retoma seu lugar de filho caçula passando então a viver diante da agitação dos mares que banham seu vilarejo e em cujos rochedos e brumas o menino aprende a brincar. De modo contraditório, ele

⁵ “O bramido das vagas, revolvidas por uma borrasca que anunciava o equinócio de outono, impedia que se ouvissem meus gritos: muitas vezes me contaram esses detalhes; a tristeza de seus rostos nunca mais se apagou de minha memória. Não há dia em que, meditando sobre o que fui, não reveja em pensamentos o rochedo sobre o qual nasci, o quarto em que minha mãe infligiu-me a vida, a tempestade cujo barulho embalou meu primeiro sono, o irmão desventurado que me deu um nome que arrastei à desgraça por quase toda vida. O céu parece ter reunido estas diversas circunstâncias para colocar em meu berço uma imagem de meu destino.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.128).

vai se entregar a esta atmosfera que, de um lado, lhe inspira austeridade e, de outro, lhe provoca as melhores sensações de independência e de leveza de espírito. Mais uma vez o movimento dos fenômenos naturais pode corresponder às suas disposições mais íntimas. “*J’en doute : ces flots, ces vents, cette solitude qui furent mes premiers maîtres, convenaient peut-être mieux à mes dispositions natives ; peut-être dois-je à ces instituteurs sauvages quelques vertus que j’aurais ignorées.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.151)⁶.

Mas este mesmo cenário rude e instável que envolve o protagonista dá conformação também a seu universo íntimo que aparece frequentemente sob uma forma difusa. Símbolo de agitação e movimento, o mar traduz toda a imprecisão de sua própria imagem: “*Salut, ô mer, mon berceau et mon image! Je te veux raconter la suite de mon histoire : si je mens, tes flots, mêlés à tous mes jours, m’accuseront d’imposture chez les hommes à venir.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.152)⁷.

Seguindo a leitura que estou propondo aqui, esta imagem da criança é construída em vista de uma adaptação diante da imprevisibilidade do futuro, e é dentro desta perspectiva que a narrativa vai gradativamente criando uma fusão entre as referências fluviais, a violência dos ventos e os impulsos mais íntimos de François-René. Estas imagens, que vão inspirar alguns de seus devaneios e metaforizar traços de seu caráter, sugerem ou anunciam também o imponderável dos eventos históricos que ele virá a conhecer. Referência de seu ambiente, o mar lhe permite misturar a geografia da região natal à sua história pessoal, definindo sua posição sobre o “*globe terrestre*” a partir de seu lugar de nascimento.

As nuances das cores são igualmente importantes: os elementos deste mundo exterior estabelecem uma ligação fundamental entre o ser que vem ao mundo e a particularidade da cena original. Este quadro construído de modo a reunir os sinais de seu meio tem relação estrita com os esboços iniciais de sua identidade: pela singularidade do traçado da paisagem, o memorialista forja a imagem de sua existência individual, e organiza seus próprios símbolos e mitos.

É nesse sentido que um outro enunciado, presente numa das *Incidences* do livro 12, pode ser lido em conjunto com as citações acima. Ao abordar as

⁶ “Duvido: estas ondas, estes ventos, esta solidão que foram meus primeiros mestres, convinham talvez mais às minhas disposições nativas; devo talvez a estes mestres selvagens algumas virtudes que teria ignorado sem eles.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.151)

⁷ “Salve, oh mar, meu berço e minha imagem! Quero narrar a continuação de minha história: se eu mentir, tuas ondas, misturadas a todos os meus dias, me acusarão de impostura diante dos homens que virão.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.152).

Infância e juventude para uma autobiografia do século XIX: F.-R. de Chateaubriand

relações entre as literaturas e as línguas, o memorialista defende a ideia de que “[...] *le style n’est pas comme la pensée, cosmopolite: il a une terre natale, un ciel, un soleil à lui.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.571)⁸.

Parece-nos evidente que aquela composição poética constituída pelas imagens fundadoras, ao criar um jogo de espelhos entre a instância do eu e o meio externo, oscilando incessantemente entre a ancoragem e a fuga, produz também uma **voz local**. Os sinais de descentramento que desembocam na ideia de fusão são, aliás, de tal forma recorrentes que lá nos últimos capítulos da obra o narrador ainda dirá que “[...] *les lieux semblent voyager avec moi, aussi mobiles, aussi fugitifs que ma vie.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.618)⁹.

Registre-se, enfim, que estas figuras da volubilidade se tornam parte de sua linguagem autobiográfica, ou mesmo sua própria língua, como assim parece desejar o memorialista.

Entre a melancolia e a revolta: juventude em suspenso

A consequência imediata da **fatalidade** do nascimento e da maleabilidade de espírito expostas acima é o distanciamento do protagonista em relação a posturas tradicionais, familiar e social, confinando-o numa espécie de isolamento e solidão, que pretendem coincidir, no entanto, com uma independência intelectual, manifestada em âmbitos diversos.

Destaquemos que o jovem Chateaubriand, caçula, que não se beneficia grandemente da herança paterna, sem portanto estar submetido a severo controle paterno, vai sentir muito cedo os efeitos de uma vida mais ou menos frouxa, desembaraçada das limitações e protocolos familiares que se destinam quase exclusivamente a seu irmão primogênito. Assim ele se verá relegado às “*mains des gens*”, dispensado da atenção privilegiada dos pais, ainda que reconheça para si um tratamento distinto àquele concedido a suas irmãs, admitindo “[...] *comme garçon, comme le dernier venu, comme le Chevalier quelques privilèges sur sessoeurs.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.130)¹⁰. Esta situação que lhe permite gozar de uma relativa liberdade, lhe deixando a oportunidade de vaguear pelas praias de sua região natal, como já mencionei

⁸ “[...] o estilo não é como o pensamento, cosmopolita: ele tem uma terra natal, um céu, um sol que lhe é próprio.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.571).

⁹ “[...] os lugares parecem viajar comigo, tão móveis, tão fugidios quanto minha vida.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.618).

¹⁰ Admite que sendo menino e caçula ainda assim possui privilégios sobre suas irmãs.

antes, tem contudo suas contradições. Nos desvios da indisciplina, entregue a si mesmo, e ainda dentro de uma atmosfera de confusão entre espaço geográfico e desordens das paixões, Chateaubriand transgride as normas escolares e desafia a autoridade familiar, atitudes que passam a ser percebidas pela família e que serão veementemente condenadas, conforme nos mostra a passagem a seguir:

Je commençais à passer pour un vaurien, un révolté, un paresseux, un âne enfin. Ces idées entraient dans la tête de mes parents : mon père disait que tous les chevaliers de Chateaubriand avaient été des fouetteurs de lièvres, des ivrognes et des querelleurs. Ma mère soupirait et grognait en voyant le désordre de ma jaquette. Tout enfant que j'étais, le propos de mon père me révoltait ; quand ma mère couronnait ses remontrances par l'éloge de mon frère qu'elle appelait un Caton, un héros, je me sentais disposé à faire tout le mal qu'on semblait attendre de moi. (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.131)¹¹.

Esses eventos da infância levam o narrador a uma reflexão sobre sua educação e suas influências familiares, propiciando por fim uma conclusão a respeito de si mesmo. Feitas todas as contas, os humores dos pais e as orientações de sua educação tornaram afinal suas ideias “[...] *moins semblables à celles des autres hommes*”, imprimindo a seus sentimentos “*un caractère de mélancolie née chez moi de l'habitude de souffrir à l'âge de la faiblesse, de l'imprévoyance et de la joie.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.150)¹².

A melancolia e o isolamento, enfim, também se relacionam com a fecundidade do imaginário do Chateaubriand adolescente e participarão inextricavelmente deste caráter flexível e **inacabado** do protagonista.

Por outro lado, não podemos deixar de notar o quanto a formação da individualidade passará pela recuperação e valorização de elementos simbólicos, que vão marcar a trajetória de nobreza deste homem em breve lançado nas circunstâncias inéditas de uma sociedade revolucionada, cujo controle será profundamente disputado e negociado pelas forças sociais e políticas bastante divergentes da época.

¹¹ “Começava a passar por indolente, revoltado, preguiçoso, um asno enfim. A cabeça de meus pais era tomada por essas ideias: meu pai dizia que todos os cavaleiros de Chateaubriand haviam sido caçadores de lebres, bêbados e brigões. Minha mãe suspirava e resmungava ao ver a desordem de minha jaqueta. Mesmo ainda sendo muito criança, as palavras de meu pai me revoltavam; quando minha mãe coroava suas censuras com elogio a meu irmão, chamando-o de Catão, de herói, sentia-me disposto a fazer todo o mal que pareciam esperar de mim.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.131).

¹² “[...] uma personalidade melancólica nascida em mim pelo hábito de sofrer na idade da fraqueza, da imprevidência e da alegria.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.150).

Simbologia no vazio do castelo de Combourg

Então vejamos de que modo e em que lugares o isolamento e o desamparo mostram-se nestas circunstâncias de vida.

O contexto, esclareça-se, é aquele em que o jovem Chateaubriand, após um tempo de espera, recebe a negativa para o *brevet* que o permitiria integrar a Marinha Real. A seguir, em 1784, diante da alternativa de prosseguir seus estudos em Dinan, para ingressar na ordem religiosa, ele retorna para a casa de sua família abruptamente, sem informar aos pais e sem saber exatamente que rumo tomar dentre as possibilidades de uma carreira que se lhe ofereciam: vida religiosa, militar ou uma viagem às Índias, por exemplo, tendo como pretexto o comércio. Diz ele sobre esta indefinição :

J'aurais beaucoup aimé le service de la marine si mon esprit d'indépendance ne m'eût éloigné de tous les genres de service : j'ai en moi une impossibilité d'obéir. Les voyages me tentaient, mais je sentais que je ne les aimerais que seul, en suivant ma volonté. Enfin, donnant la première preuve de mon inconstance, sans en avertir mon oncle Ravenel, sans écrire à mes parents, sans en demander permission à personne, sans attendre mon brevet d'aspirant, je partis un matin pour Combourg où je tombai comme des nues. (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.190)¹³.

O castelo de Combourg, local cujas referências se ligam à família paterna e para onde ele retorna, permanecendo em uma espécie de retiro durante dois anos, vai oferecer um quadro densamente cinzento para emoldurar um dos capítulos mais tocantes da obra. Este castelo, símbolo da nobreza paterna, mergulhado em tradição e ambiente feudais, inspira no jovem cavaleiro a admiração pelos mitos das florestas de Brocéliande com os quais ele alimenta seu espírito melancólico na plena solidão do lugar.

As experiências aí vividas, sintetizadas naquilo que chama de “*deux années de délire*”, conjugam devaneios amorosos e o despertar da sexualidade, além de proporcionarem uma descrição avassaladora da rotina da vida familiar dentro do castelo.

Ao lado da irmã Lucile e dos pais, indulgentes em relação a seu imobilismo na escolha de uma carreira, ele se põe a vasculhar suas inclinações e qualidades

¹³ “Eu teria apreciado muito o serviço da marinha, se meu espírito de independência não me distanciasse de todo o tipo de ofício: trago em mim uma impossibilidade de obedecer. As viagens me tentavam, porém sentia que as apreciaria estando sozinho e seguindo minha própria vontade. Dando, enfim, a primeira prova de minha inconstância, sem advertir meu tio Ravanel, sem escrever a meus pais, sem pedir permissão a ninguém, sem aguardar minha carta de aspirante, parti certa manhã para Combourg, onde cheguei como se tivesse caído das nuvens.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.190).

que supõe talvez um dia ver reveladas ou reconhecidas. Vivendo em sentimentos opostos, entre a melancolia e o desejo de movimento ou de aventura, entrega-se a um tipo de vida selvagem alternando seus humores entre um vago sublime, o desejo de liberdade, a cumplicidade com a irmã e o temor a seu pai. Esta condição, na qual liberdade e solidão se confundem, é bem descrita pelas palavras do memorialista enunciadas mais tarde por ocasião da morte de seu pai: “*Désormais j’étais sans maître et jouissant de ma fortune: cette liberté m’effraya. Qu’en allais-je faire? À qui la donnerais-je? Je me défais de ma force ; je reculais devant moi.*» (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.240)¹⁴.

Mas é no âmbito desses devaneios que se mesclam, além de um puro desejo sexual aparentemente sem objeto, o gosto pela poesia e pela escrita. E é precisamente essa paixão poética, inspirada na solidão meditativa do poeta, que sustenta seu olhar melancólico, conforme ele anuncia: “*C’est dans les bois de Combourg que je suis devenu ce que je suis, que j’ai commencé à sentir la première atteinte de cet ennui que j’ai traîné toute ma vie, de cette tristesse qui a fait mon tourment et ma félicité.*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p. 223)¹⁵. Ainda, a calma morna deste lugar que abrigará esta experiência essencial do jovem *em suspenso*, será assim traduzida: “*En commençant à parler de Combourg, je chante les premiers couplets d’une complainte qui ne charmera que moi [...]*” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p. 160)¹⁶.

Nessas condições aparecem as imagens das sílfides, mulheres imaginárias que serão transfiguradas e adaptadas conforme o gosto, a criatividade e as exigências do jovem e que vão se manifestar também como fonte de energia poética.

Em suma, são estas as principais questões desta narrativa que o período de Combourg compreende. Convém nos determos um pouco mais sobre elas para observar toda a riqueza do quadro traçado na obra, e notar de que forma esta grande imagem do castelo de Combourg sintetiza com excelência a visão de Chateaubriand sobre as mudanças de seu tempo, mais propriamente sobre o luto que essas mudanças produzem.

¹⁴ “A partir de então me encontrava sem mestre, desfrutando de minha fortuna: esta liberdade me amedrontava. Que faria com ela? A quem a concederia? Eu desconfiava de minhas forças; recuava diante de mim mesmo.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.240).

¹⁵ “Foi nos bosques de Combourg que me tornei o que sou, que comecei a sentir os primeiros sinais deste enfado que arrastei por toda minha vida, desta tristeza que foi meu tormento e minha felicidade.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.223).

¹⁶ “Começando a falar de Combourg, eu canto as primeiras estrofes de uma cantilena que só cativará a mim mesmo [...]” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.160).

Primeiramente, já o dissemos, este quadro nos remete aos valores do Antigo Regime na França, os quais, em grande medida, o memorialista representa. Do ponto de vista social, o castelo de Combourg havia sido uma aquisição capital para a família Chateaubriand. O pai, a partir deste fato, torna-se um proprietário senhorial com todos os direitos feudais que este domínio na Bretanha e a posição lhe conferem. Enquanto senhor do lugar, ele reina absoluto, tomando todas as providências relativas à vida do vilarejo, de um lado, sem descuidar da disciplina e da ordem dentro da rotina do castelo junto à sua família, de outro lado. E é este estado que o escritor explora a partir da perspectiva de filho, que sente sobre si o peso da autoridade silenciosa do pai, ao mesmo tempo poderosa e esmagadora. À exceção dos raros momentos festivos que fazem reviver os costumes antigos em festas, jogos e cantos, atraindo os habitantes da cidade geralmente em datas religiosas, o tempo era em regra preenchido pelo ritual pesado do quotidiano da família. Tudo ganhava um contorno sombrio neste ambiente medieval: os silêncios e o temperamento taciturno do pai, os movimentos previsíveis, a torre onde o menino se isolava.

Assim é que já nos primeiros livros das *Mémoires d'outre-tombe*, encontramos o que parece se apresentar como um emblema do cruzamento de dois tempos: o anúncio da derrocada de uma era e de seus valores, narrado da perspectiva igualmente transitória das mudanças na puberdade do protagonista. Trata-se, portanto, de representar, pelas figuras e imagens da vida no Castelo, uma espécie de vácuo que se estabelece entre o fim do Antigo Regime e o início de um novo tempo de incerteza para o protagonista. Nos domínios de Combourg, o jovem cavaleiro vive de um imaginário em ebulição, fruto de uma passagem do tempo pessoal, enquanto ouve ressoar, em outro ritmo, como cacoetes anacrônicos, os gestos repetitivos estacionados numa tradição histórica. Nesse ambiente, os passos do pai acompanham o ritmo do pêndulo do castelo:

Les distractions du dimanche expiraient avec la journée ; elles n'étaient pas même régulières. Pendant la mauvaise saison, des mois entiers s'écoulaient sans qu'aucune créature humaine frappât à la porte de notre forteresse. Si la tristesse était grande sur les bruyères de Combourg, elle était encore plus grande au château [...] Le calme morne du château de Combourg était augmenté par l'humeur taciturne et insociable de mon père. Au lieu de resserrer sa famille et ses gens autour de lui, il les avait dispersés à toutes les aires de vent de l'édifice. Sa chambre à coucher était placée dans la petite tour de l'est, et son cabinet dans la petite tour de l'ouest. [...]

Lorsqu'en se promenant, il s'éloignait du foyer, la vaste salle était si peu éclairée par une seule bougie qu'on ne le voyait plus ; on l'entendait seulement encore marcher dans les ténèbres : puis il revenait lentement vers la lumière et émergeait peu à peu de l'obscurité, comme un spectre, avec sa robe blanche, son bonnet blanc, sa figure longue et pâle. Lucile et moi, nous échangeions quelques mots à voix basse, quand il était à l'autre bout de la salle ; nous nous taisions quand il se rapprochait de nous. Il nous disait, en passant : « De quoi parliez-vous ? » Saisis de terreur, nous ne répondions rien ; il continuait sa marche. Le reste de la soirée, l'oreille n'était plus frappée que du bruit mesuré de ses pas, des soupirs de ma mère et du murmure du vent.

Dix heures sonnaient à l'horloge du château : mon père s'arrêtait ; le même ressort, qui avait soulevé le marteau de l'horloge, semblait avoir suspendu ses pas. Il tirait sa montre, la montait, prenait un grand flambeau d'argent surmonté d'une grande bougie, entrait un moment dans la petite tour de l'ouest, puis revenait, son flambeau à la main, et s'avancéait vers sa chambre à coucher, dépendante de la petite tour de l'est. Lucile et moi, nous nous tenions sur son passage ; nous l'embrassions en lui souhaitant une bonne nuit. Il penchait vers nous sa joue sèche et creuse sans nous répondre, continuait sa route et se retirait au fond de la tour, dont nous entendions les portes se refermer sur lui.

Le talisman était brisé ; ma mère, ma soeur et moi transformés en statues par la présence de mon père, nous recouvrons les fonctions de la vie.¹⁷ (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.196-199).

É este jovem paralisado que, nesta espécie de encenação macabra, se prepara para a **escolha** e coloca as questões sobre seu futuro. Mas, principalmente, por outro lado, é este mesmo personagem que, esvaziado de ambições sociais e em

¹⁷ "As distrações do domingo terminavam com o dia; e não eram sequer regulares. Durante a má estação, passavam-se meses inteiros sem que alguma criatura humana batesse à porta de nossa fortaleza. Se a tristeza era grande nas charnecas de Combours, ela era ainda maior no castelo [...] A calma morna do castelo de Combours aumentava com o espírito taciturno e insociável de meu pai. Ao invés de agregar a família e os seus em torno de si, ele os dispersava aos quatro cantos do edifício. Seu quarto de dormir ficava na pequena torre do leste, e seu gabinete na pequena torre do oeste. [...] Quando, ao caminhar, ele se distanciava do fogo, a vasta sala tão pouco iluminada com uma única vela não nos permitia mais vê-lo; escutávamos apenas seus passos nas trevas; em seguida ele voltava lentamente em direção à luz e emergia pouco a pouco da escuridão, como um espectro, com sua veste branca, sua touca branca, sua figura comprida e pálida. Lucile e eu trocávamos algumas palavras em voz baixa, quando ele estava do outro lado da sala; nos calávamos quando ele se aproximava. Passando por nós, dizia-nos: 'De que estavam falando?' Tomados de pavor, não respondíamos nada; ele continuava sua caminhada. No resto da noite, não se ouvia nada além do barulho compassado de seus passos, dos suspiros de minha mãe e do murmúrio do vento. Soavam dez horas no relógio do castelo: meu pai parava; a mola que erguia o badalo do relógio parecia ser a mesma que detinha seus passos. Ele pegava seu relógio, dava-lhe corda, tomava um grande castiçal de prata com uma grande vela, entrava por instantes na torre do oeste, em seguida voltava com o castiçal a mão e dirigia-se para o quarto de dormir, contíguo à pequena torre do leste. Lucile e eu o abordávamos em seu trajeto; dávamos-lhe um beijo, desejando boa noite. Ele inclinava para nós seu rosto encovado e rude sem nos responder, continuava seu caminho e se retirava para o fundo da torre, cujas portas ouvíamos bater atrás dele. Quebrava-se o talismã; minha mãe, minha irmã e eu, transformados em estátuas pela presença de meu pai, recobrávamos as funções vitais." (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.196-199).

Infância e juventude para uma autobiografia do século XIX: F.-R. de Chateaubriand estado de perplexidade, se achará razoavelmente bem equipado para percorrer as transformações profundas e para pretender refletir sobre os caminhos possíveis da história presente¹⁸.

A mudança e a vulnerabilidade, que constituem a alma deste protagonista, deverão enfim mantê-lo no turbilhão dos tempos modernos.

*Tandis que ma mère soupirait, mes soeurs parlaient à perdre haleine, je regardais de mes deux yeux, j'écoutais de mes deux oreilles, je m'émerveillais à chaque tour de roue : premier pas d'un Juif errant qui ne se devait plus arrêter. Encore si l'homme ne faisait que changer de lieux ! mais ses jours et son coeur changent!*¹⁹ (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.155).

A passagem nos remete à ideia permanente de transformação que atravessa a obra e na qual o narrador sintetiza sua experiência, dupla e simultânea, do mundo e de si mesmo. Esta questão da transformação nas *Mémoires* é, a propósito, cuidadosamente analisada por André Vial (1978) o qual considera em sua análise as diferentes dimensões da temporalidade como categorias desta narrativa. Vial distingue as várias épocas que aí se sobrepõem a fim de entender as diferentes formas de articulação temporal que vão do tempo do evento propriamente ao instante da escrita do texto. Lembremos que Chateaubriand explicita e discute a existência de tempos diversos dentro de *Mémoires*, na qual distinguem-se diferentes modos de articulação entre o fato lembrado, o momento em que Chateaubriand rememora (aquele em que ele escreve) e o momento em que relê, corrige e altera seus escritos.

O quadro da infância na obra

A primeira vista, a narrativa sobre a infância em *Mémoires d'outre-tombe* mostra-se fiel aos modelos tradicionais. Para M. Fumaroli (2003, p.53), ao expor inicialmente sua genealogia de nobreza de espada e, a seguir, sua infância desregrada, Chateaubriand estaria aparentemente obedecendo a uma regra tradicional da segunda conversão: “[...] *son enfance est pieuse, as conversion*

¹⁸ Ver os últimos livros das *Mémoires d'outre-tombe* que fazem um longo balanço e prognóstico sobre as sociedades democráticas tais como estão se anunciando após os anos 1830.

¹⁹ “Enquanto minha mãe suspirava, minhas irmãs falavam até perder o fôlego, eu olhava com meus dois olhos, ouvia com meus dois ouvidos, maravilhava-me a cada giro da roda: primeiro passo de um Judeu errante que não poderia mais se deter. Se o homem mudasse apenas de lugar! mas seus dias e seu coração também mudam.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.155).

vagabonde cesse de l'être, et il revient à la foi, sinon aux moeurs de son enfance, à l'âge de trente et un ans."

Entretanto, seria uma ilusão crer em uma fidelidade completa de Chateaubriand aos modelos tradicionais das memórias aristocráticas na França, nas quais não encontramos as lembranças de juventude apresentadas com tanta amplitude e vigor. Diferentemente de seus predecessores, que abordavam obscura e brevemente a fase da infância para, a seguir, irem deter-se longamente nos feitos do nobre adulto, Chateaubriand demora-se na rememoração e análise de sua gênese tempestuosa e infância desregrada. Portanto, a particularidade do quadro dos primeiros anos, o mergulho no "*inexplicable moi*" feito pelo memorialista que, em sua vida, conhecerá uma revolução, um Império, uma restauração monárquica e uma monarquia burguesa, mostra-se como um fato literário notável. A este propósito, Fumaroli ainda nos diz:

Aussi les Mémoires que nous ont laissés les nobles d'Ancien Régime passent-ils régulièrement de la généalogie de leur famille à leurs débuts dans la vie adulte, sans s'attarder sur une enfance ni une adolescence par définition non nobles, c'est-à-dire inconnues et indignes d'être publiées (FUMAROLI, 2003, p.53).

Não pretendo me deter nas conclusões de Fumaroli, o qual vê neste quadro da juventude retratado nas *Mémoires* os sinais de um modo superior de conhecer as coisas, de um mundo extra-histórico, que Chateaubriand colocaria em relevo, no qual as crianças ainda não teriam perdido totalmente a inocência com sua entrada no mundo adulto e histórico. Embora interessante, deixo de lado esta discussão uma vez que não apresento aqui as narrações que têm por objeto a linhagem materna e que revelam o quanto muitas das imagens coloridas e primaveris ligadas a uma certa generosidade do antigo mundo estão visíveis neste lado da família.

Ressalto, no entanto, a forte evidência de que a memória deste *reino perdido* – em que realmente um princípio de liberdade em vias de desaparecimento parece estar posto – se destaca no tom de melancolia difusa da obra e que as cenas da vida juvenil do protagonista reiteram as características de um eu **inacabado**, termo que, aliás, é utilizado no seguinte contexto por Fumaroli: "*Il marque sa préférence pour les troubles et les contradictions fécondes de cet état inachevé de lui-même, et son sentiment d'être l'héritier fidèle, mais penchant sur le déclin, de ces commencements mémorables pour lui seul.*" (FUMAROLI, 2003, p.202).

Esta ideia de homem incompleto remete-nos necessariamente à duplicidade do protagonista – que de modo algum se apresenta como sujeito monolítico saído tão-somente do universo aristocrático tradicional –, às voltas com uma polarização aparentemente irreconciliável: o da tradição e o dos novos horizontes da vida republicana e democrática. De um lado, aspecto que não desenvolvemos aqui, Chateaubriand estabelece uma clara solidariedade com os interesses legitimistas monárquicos ao longo de sua vida política e intelectual, o que significou manter uma ligação clara com sua origem familiar e suas heranças simbólicas.

De outro lado, aprofunda e problematiza literariamente em suas memórias o afastamento em relação àquelas heranças e tradições nobres. Insistiu em dizer que nunca possuiu a ambição ou os instrumentos necessários para governar sua vida segundo as expectativas de sua família e que teria sido acusado de indeciso e de frágil em suas convicções, sem ser suficientemente dotado para comandar os negócios da família, além de ter orientações individuais e interesses que contrariavam o orgulho aristocrático. Nem suas aptidões nem sua situação familiar favoreciam, enfim, a salvaguarda plena dos interesses de sua classe. Sem fortuna, afetivamente relegado, indiferente quanto a seu título, dizia: “*Je ne sache pas dans l’histoire une renommée qui me tente.*”²⁰ (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.240).

Considerações finais

Pelos jogos e procedimentos de uma narrativa que modula a presença desse sujeito-protagonista maleável ou inacabado, o memorialista parece sugerir que a força e a complexidade do homem moderno passam pelo reconhecimento deste estado de precariedade e de indeterminação essenciais. Este pequeno homem da modernidade formar-se-ia, assim, pela rememoração dos laços de amizade e de família, dos costumes, da linguagem, do imaginário, de tudo o que não pode ser rejeitado uma vez sendo história recebida e experimentada, mas, em contrapartida, se constituiria também de uma solidão ou de um isolamento, fruto da independência reivindicada em relação a seu meio.

Essa característica de dualidade, ou eventualmente de abertura, que marca desde a origem o protagonista, anuncia uma estratégia peculiar de Chateaubriand para descrever a identidade de um homem cindido que deve

²⁰ “Não conheço na história nenhuma reputação que me tente.” (CHATEAUBRIAND, 2003-2004, p.240).

estar disponível às vicissitudes do tempo histórico. Ainda que preservando algumas de suas qualidades fundamentais, sua estrutura mesma deve corresponder às possibilidades do que uma nova época pode exigir e é nesta medida que o autobiografado vai se definindo também pelo ritmo da história, tornando-se, antes de tudo, um intérprete de seu tempo atual para negociar permanentemente uma perspectiva em relação ao futuro.

Childhood and youth to a Nineteenth century autobiography: F.-R. Chateaubriand

ABSTRACT: *This article aims to analyze the childhood context presented in Memoires d'outre-tombe by F.-R. Chateaubriand, and to discuss the impact of literary procedures within a narrative that plays with the elements of origin and formation of the protagonist in order to create the necessary dialogue between an identity considered as being unstable and a changing society.*

KEYWORDS: *Childhood. Tradition. Memories. Nineteenth century. F.-R. Chateaubriand.*

REFERÊNCIAS

CHATEAUBRIAND, F.-R. de. **Mémoires d'outre-tombe**. Édition établie par Jean-Claude Berchet. Paris: LGF, 2003-2004. 2 tomos.

_____. **Essai sur les révolutions, Génie du Christianisme**. Paris: Gallimard, 1978. (Bibliothèque de la Pléiade, 272).

FUMAROLI, M. **Chateaubriand, poésie et terreur**. Paris: Éditions de Fallois, 2003.

VIAL A. **La dialectique de Chateaubriand, "transformation" et "changement" dans les Mémoires d'outre-tombe**. Paris: CDU-SEDES, 1978.



THÈMES ET APPROCHES DANS LA PRODUCTION CRITIQUE DE BAUDELAIRE: *LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE ET MON COEUR MIS À NU*

Márcia Marques Marinho CASTRO*

RÉSUMÉ: L'article suivant a pour but de faire la présentation et l'analyse de certains aspects et thèmes dans la production critique de Charles Baudelaire, en spécial dans les oeuvres *Le peintre de la vie moderne* et *Mon coeur mis à nu*. Le surgissement des écrits critiques signale une tendance dans la littérature européenne depuis le XIXe siècle et correspond à la naissance d'un mouvement d'auteurs-critiques: poètes et d'autres écrivains qui, au travers de l'exposition de leurs idées et impressions, offrent des indications théoriques et esthétiques pour guider la lecture et soutenir l'étude de leur production poétique et fictionnelle – et, parfois, de la littérature en général.

MOTS-CLÉS: Production critique. Thèmes. Aspects. Littérature. Esthétique. Théorie.

Introduction – considérations sur la mimésis

Concept méprisé ou survalorisé selon les perspectives esthétiques, les courants littéraires, les approches philosophiques et les rapports interdisciplinaires, la mimésis apparaît au centre des réflexions, pour la première fois, dans la *République* de Platon (2002). Surtout dans les livres III et X, l'auteur évidencie sa pensée, fondée sur les “trois niveaux”, en ce qui concerne la création et la représentation artistique: en prenant l'exemple d'un lit, Platon affirme l'existence primaire du lit “dans la nature des choses et dont Dieu est l'auteur” (PLATON, 2002, p.485); il y en aurait un deuxième lit, créé par le menuisier, et un troisième – le lit du peintre qui en fait un tableau.

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21032-060 – castroy3m@msn.com.

En d'autres termes, Dieu est "le créateur naturel" de l'objet, tandis que le menuisier en est l'artisan et le peintre, l'imitateur. Dans la création de son oeuvre, le peintre s'éloigne de la nature en trois degrés: il devient alors "l'imitateur de l'apparence", la réalité étant représentée par le lit "originel" – le lit idéal, appartenant au monde des idées. La pensée de Platon considère que la mimésis soit, donc, une imitation éloignée du réel – un simulacre "touchant une petite portion des objets, ou mieux encore, leur ombre".

D'un autre côté, c'est d'après Aristote (2008, p.23) que la mimésis trouve écho dans la littérature. Dans la *Poétique*, le philosophe soutient que "[...] la poésie, la tragédie, la comédie et l'épopée sont, en général, des imitations [...]"; pourtant, les objets imités sont distincts, imités par plusieurs moyens et de diverses façons – il y en a une "stylisation". En vérité, les imitateurs reproduisent les caractères, les sentiments et les actions des hommes: *ethos*, *pathos*, *praxis*. Selon Aristote, la mimésis équivaut aux conditions et états intérieurs des hommes et réfléchit leurs aspirations, passions et désirs, étant ainsi l'expression individuelle de l'être humain – distinctement de ce que manifeste la pensée platonicienne.

Encore dans la *Poétique*, la mimésis présente trois sens fort distingués: le premier – et le plus connu – consiste à représenter un élément externe; le second introduit la correspondance entre la reproduction du processus divin de création et son produit; le dernier fait allusion à la manifestation particulière des impressions de l'artiste.

La conception d'Aristote lance les bases pour la notion de mimésis répandue et adoptée par les artistes de la Renaissance, qui prennent comme modèle les repères classiques issus de l'Antiquité. La reproduction de ces oeuvres est alors ample et fidèle, c'est-à-dire, il y a réplique des thèmes, structures et style. Au XVI^e siècle, il y a reproduction surtout des sujets et formes littéraires, tandis qu'au siècle suivant la mimésis devient source d'inspiration pour la création dite originelle.

Le romantisme, à son tour, met l'accent sur la liberté et la subjectivité dans l'expression artistique. Grâce au *New Criticism* américain, aux analyses de Paul Ricoeur et aux réflexions d'Erich Auerbach, les débats à propos de la mimésis sont repris au XX^e siècle; la mimésis est encore au centre de plusieurs discussions littéraires – par exemple, celles concernant des sujets comme la beauté, la nature, l'artificiel et le rôle de l'artiste selon Baudelaire.

Les rapports avec la mimésis se traduisent, dans l'oeuvre baudelairienne, par une quête envers l'idéal, un effort pour perfectionner l'objet mimétisé et en transcender la nature. La beauté, l'élévation morale, la civilité et l'écriture proviennent de l'artificiel, en expriment l'intervention et en sont le résultat; elles sont des constructions intellectuelles issues de la volonté et du travail discipliné.

Le dandysme

Le *dandy* est l'homme riche et cultivé qui peut satisfaire ses désirs sans le poids du travail; c'est l'homme habitué au luxe et à l'élégance, distingué dans les moindres détails, et qui fait du plaisir le but principal de sa vie. Le *dandy* possède deux éléments fondamentaux pour vivre ses passions: le temps et l'argent, sans lesquels il ne pourrait pas se consacrer uniquement au loisir. Il refuse tout type de devoir et d'inquiétude, et l'amour n'est pas son occupation primordiale.

Le *dandy* est l'homme dont l'originalité, la grandeur et la "supériorité d'esprit" fondent une "espèce de religion": voilà le dandysme d'après Baudelaire. Le *dandy* est au-dessus de la vulgarité, ses impositions et ses soucis; privilégié, il cherche à nier la trivialité et à relever la valeur de l'individu. Sous plusieurs aspects, le *dandy* se suffit à soi-même; il pense par soi-même et, le plus souvent, il pense à soi-même – aussi comme un modèle de raffinement à être suivi:

Si je parle de l'amour à propos du dandysme, c'est que l'amour est l'occupation naturelle des oisifs. Mais le dandy ne vise pas à l'amour comme but spécial. Si j'ai parlé d'argent, c'est parce que l'argent est indispensable aux gens qui se font un culte de leurs passions; mais le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle; un crédit indéfini pourrait lui suffire; il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires. Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit (BAUDELAIRE, 1968, p.560).

Les *dandies*, dégoûtés de l'ascension de la démocratie et de la banalité, croient représenter ce que l'Homme a de meilleur, établissant ainsi un nouvel ordre de leaders au temps de la décadence morale et esthétique. La beauté du *dandy* consiste à ne jamais paraître surpris; quoiqu'il soit ému, effrayé ou étonné, il fait semblant de ne pas l'être ("c'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné"). Son air blasé donne au visage la froideur

de ceux qui ont le gouvernement de leurs vies, n'étant pas assujettis aux passions et plaisirs vulgaires.

Chez Baudelaire, le *dandy* est par excellence l'homme révolté contre la banalité, celui qui refuse les rapports utilitaires et les besoins pragmatiques de la vie quotidienne et dont la philosophie de vie n'est pas soumise aux lois de la civilisation. En somme, les *dandies* établissent leurs propres règles, en dépit des codes normatifs des sociétés:

L'homme riche, oisif, et qui, même blasé, n'a pas d'autre occupation que de courir à la piste du bonheur; l'homme élevé dans le luxe et accoutumé dès sa jeunesse à l'obéissance des autres hommes, celui enfin qui n'a pas d'autre profession que l'élégance, jouira toujours, dans tous les temps, d'une physionomie distincte, tout à fait à part [...] Le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets, quelles que soient d'ailleurs la fougue et l'indépendance de leur caractère. [...] Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d'une même origine; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et de détruire la trivialité (BAUDELAIRE, 1968, p.559-560).

Selon Patrice Bollon (1993), le dandysme d'après George Brummel s'éloigne de l'approche baudelairienne en ce qui concerne l'expression de la révolte: première référence connue au dandysme – étant lui-même l'un de ses premiers représentants –, Brummel est un *dandy* soucieux des rapports sociaux, quelqu'un qui renforce les règles et conventions au lieu de les transgresser. L'opposition, chez Brummel, s'exprime de façon subtile et élaborée, suivant le caractère distingué des *dandies*:

Homem social, eminentemente social; homem da aparência e da convenção – do artifício –, o dândi, segundo Brummel, nunca infringe a regra. Ao contrário, ele a respeita ao pé da letra e mesmo a reforça [...] Sua revolta, se tivesse sido comunicada, teria sido uma vulgaridade indigna dele, que teria destruído toda a construção de sua elegância (BOLLON, 1993, p.209, l'auteur souligne)¹.

Quoique le dandysme éloigne l'homme de l'obligation du travail, Baudelaire en fait l'éloge – au contraire de ce qu'il peut sembler à première

¹ "Homme social, éminemment social; homme de l'apparence et de la convention – de l'artifice –, le dandy, selon Brummel, **n'enfreint jamais la règle**. Au contraire, il la respecte à la lettre et même la renforce. [...] Sa révolte, si elle avait été communiquée, aurait été une vulgarité indigne de lui et aurait détruit toute la construction de son élégance." (BOLLON, 1993, p.209, notre version).

vue. L'auteur exalte le travail comme source de plaisir et perfectionnement – bien que son point de départ soit le devoir – et condamne tout travail qui ne soit qu'une forme d'accumuler des biens. Donc, Baudelaire critique grièvement la bourgeoisie: c'est une couche sociale "inférieure", dans la mesure où les bourgeois sont étroitement attachés à l'enrichissement matériel et méprisent l'élégance, la distinction, la noblesse de moeurs et l'élévation spirituelle dans l'accomplissement de leurs tâches (en contrepartie, le *dandy* – riche depuis sa naissance – est le seul salut pour les sociétés où le banal s'installe dans les âmes):

Si, quand un homme prend l'habitude de la paresse, de la rêverie, de la fainéantise, au point de renvoyer sans cesse au lendemain la chose importante, un autre homme le réveillait un matin à grands coups de fouet et le fouettait sans pitié jusqu'à ce que, ne pouvant travailler par plaisir, celui-ci travaillât par peur, cet homme, – le fouetteur, – ne serait-il pas vraiment son ami, son bien-faiteur? [...] La justice – si, à cette époque fortunée, il peut encore exister une justice – fera interdire les citoyens qui ne sauront pas faire fortune. Ton épouse, ô bourgeois! (BAUDELAIRE, 1968, p.625-629).

La nature et l'artificiel

D'après Baudelaire, la nature n'offre rien de bon à l'être humain; au contraire, elle oblige l'homme à satisfaire ses plus bas instincts: l'impulsion sexuelle et les besoins de se défendre, manger, boire – enfin, tout ce qu'il faut faire pour assurer sa survivance et la perpétuité de la collectivité. L'homme soumis à la nature penche pour les délits et le crime (aussi que pour le commerce), tandis qu'une âme vertueuse est le produit d'un effort et de la discipline. Le développement sain du caractère est ainsi le résultat d'un travail artificiel, guidé par la raison. Alors, l'emploi du bon sens et de la logique pour atteindre la vertu s'oppose aussi à la démarche religieuse traditionnelle, selon laquelle la soumission aux croyances et l'obéissance aux dogmes évitent que les communautés tombent dans un état de désordre absolu.

Par voie de conséquence, la vraie beauté et le raffinement de l'esprit sont atteints à travers le travail et l'artificiel, dont le rôle principal est de rapprocher l'homme de la perfection – par opposition à ce que propose la théorie du bon sauvage, introduite en Europe au XVIIIe siècle par l'oeuvre de Jean-Jacques Rousseau. D'après Baudelaire, la pensée européenne fondée sur le bonheur de l'homme dans l'état de nature ne fait qu'établir une grossière équivoque; comme la nature, selon lui, n'est pas un modèle à suivre, l'homme dit civilisé est celui

qui s'éloigne de son état "originel" de sauvagerie, le dépasse et cultive en soi la vertu:

La plupart des erreurs relatives au beau naissent de la fausse conception du XVIIIe siècle relative à la morale. La nature fut prise dans ce temps-là comme base, source et type de tout bien et de tout beau possibles. [...] Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est **artificielle**, surnaturelle (BAUDELAIRE, 1968, p.561-562, nous soulignons).

La femme et la beauté

Selon Baudelaire, la femme est l'être le plus intégré à la nature. En ayant l'urgence de remplir ou satisfaire ses manques primitifs, la femme obéit sans hésitation aux nécessités physiques imposées par la vie quotidienne, par opposition au rôle du *dandy*: se libérer, de façon discrète et sophistiquée, des besoins charnels et plaisirs ordinaires qui constituent le côté "naturel" et, pour cette raison, méprisable de la vie. À l'exemple de ce qui se passe avec la vertu, la beauté féminine peut être perfectionnée par l'artificiel et le travail – introduits, dans ce cas, par le maquillage.

La fonction principale du visage maquillé consiste à "déssexualiser" la femme en la rendant semblable à une oeuvre d'art ou à une divinité – en d'autres mots, à mettre en équilibre les éléments et aspects de la face afin de surpasser la création de la nature et d'en produire un simulacre perfectionné. Le maquillage doit créer une impression d'homogénéité et d'unité, dont l'effet "[...] rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire, d'un être divin et supérieur." (BAUDELAIRE, 1968, p.562). En revanche, la nature/ la femme ne fait que reproduire ses imperfections, déséquilibres et défauts, puisqu'elle en est une source permanente:

La femme est le contraire du dandy. Donc elle doit faire horreur. La femme a faim, et elle veut manger ; soif, et elle veut boire. Elle est en rut, et elle veut être foutue. Le beau mérite ! La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy (BAUDELAIRE, 1968, p.630).

La beauté d'une femme se révèle grâce à l'allure qui l'approche du *dandy*: l'air blasé, distrait et indolent; une certaine mélancolie sur le visage, une trace d'ennui, de restriction et d'insensibilité aux appels qui se présentent et aux devoirs qui s'imposent. Baudelaire croit que la volupté est

dans l'amour – que l'amour inflige de la douleur – et que le mal est dans le beau: "Moi je dis : la volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. – Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté." (BAUDELAIRE, 1968, p.624). À son avis, le malheur est un élément attirant sur le visage d'une femme; l'apparence évoque l'amour dans la mesure où elle provoque la souffrance ou suggère la mélancolie – la volupté extrême consiste à inquiéter l'Autre et y faire du mal:

Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du beau (BAUDELAIRE, 1968, p.625) .

L'écriture et le rôle de l'écrivain

Le processus de l'écriture et les rapports amoureux, de façon analogue, équivalent à une douloureuse intervention chirurgicale. Dans le cas de l'amour, l'un des amants – le sujet – se livre entièrement à l'autre; celui-ci (ou celle-ci), à son tour, devient le bourreau de sa compagne (ou de son compagnon) et affirme donc sa prévalence. En voici la description de Baudelaire: "Quand même les deux amants seraient très-épris et très-pleins de désirs réciproques, l'un des deux sera toujours plus calme ou moins possédé que l'autre." (BAUDELAIRE, 1968, p.623). En ce qui concerne l'écriture, la complexité des opérations linguistiques soumet et fait souffrir l'écrivain; selon Baudelaire, quoique l'acte d'écrire ne soit que le produit d'un effort, il contient des éléments et aspects communs à un processus métaphysique, dans le sens où il évoque la puissance de la vie et l'ampleur de l'imagination:

Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie. Coup d'oeil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique. Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps. Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté. [...] Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole (BAUDELAIRE, 1968, p.626-627).

Le rôle de l'écrivain ne correspond plus à ce que décrit la *Fonction du poète*, de Victor Hugo (2002); l'artiste n'est plus l' élu par Dieu, un visionnaire chargé de transmettre la parole divine, un prophète qui rapproche les hommes du sacré et dont le but est de guider les foules vers la lumière de la divinité. D'autre part, Baudelaire nous présente – dans *Perte d'auréole* – le poète qui, au lieu de conduire la foule, doit s'en détacher pour mieux observer le flux de la vie.

L'écoulement de la vie devient le centre du plaisir du poète; pourtant, comme il ne partage de la pensée commune, il faut qu'il s'élève au-dessus de la bande afin d'accomplir sa tâche. Son oeuvre résulte d'une épuisante dynamique individuelle – à laquelle il doit se consacrer tout seul et au complet – et son rôle consiste à atteindre un certain degré de raffinement esthétique qui l'approche de la perfection du divin et l'éloigne des limitations (et distractions) du monde physique – dont la pire est l'amour à l'abandon, c'est-à-dire, la prostitution:

La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges. C'est l'individu qui compte sur ses voisins pour faire sa besogne. Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même. Mais le monde est fait de gens qui ne peuvent penser qu'en commun, en bandes. Ainsi les **Sociétés belges**. Il y a aussi des gens qui ne peuvent s'amuser qu'en troupe. Le vrai héros s'amuse tout seul. [...] Goût invincible de la prostitution dans le coeur de l'homme, d'où naît son horreur de la solitude. – Il veut être **deux**. L'homme de génie veut être **un**, donc solitaire. La gloire, c'est rester **un**, et se prostituer d'une manière particulière. C'est cette horreur de la solitude, le besoin d'oublier son **moi** dans la chair extérieure, que l'homme appelle noblement **besoin d'aimer** (BAUDELAIRE, 1968, p.632-638, l'auteur souligne).

L'observateur passionné des rassemblements humains est l'objet de l'analyse de Baudelaire par rapport à *L'Homme des foules*, d'Edgar Allan Poe (1984): c'est l'homme curieux, qui s'intéresse fortement à tous les aspects de la vie – même les plus communs à première vue. Dans les villes qui se développent, il voit partout les plaisirs de la vie et le plaisir d'être vivant – selon Baudelaire, son intérêt est semblable à celui de l'enfant, mais leurs approches diffèrent: tandis que l'artiste, malgré son inquiétude, voit la nouveauté avec bon sens et sang-froid, l'enfant y est sensible à l'extrême. Toutefois, l'artiste a besoin de la perception enfantine pour retrouver, dans la foule, la vitalité, le dynamisme et le goût de la vie, aussi que le convalescent:

Revenu récemment des ombres de la mort, il aspire avec délices tous les germes et tous les effluves de la vie; [...] Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. [...]

L'homme de génie a les nerfs solides; l'enfant les a faibles. [...] Mais le génie n'est que l'**enfance retrouvée** à volonté (BAUDELAIRE, 1968, p.551-552, l'auteur souligne).

L'artiste des moeurs et la modernité

En prenant comme exemple le cas de l'illustrateur M.C.G. ou M.G. (Constantin Guys, "l'éternel convalescent"), Baudelaire introduit, dans *Le peintre de la vie moderne*, la notion de beauté circonstancielle. D'après l'auteur, la plupart des artistes sont des vrais ignorants qui ne connaissent pas d'autres esthétiques, pensées et points de vue, même à l'intérieur des villes, régions et pays où ils habitent et passent, fréquemment, toutes leurs vies. M.G., au contraire, est un citoyen du monde, quelqu'un qui connaît bien les tendances morales et politiques de son temps – il s'agit d'un esprit inquiet, un voyageur doué d'un sens aigu d'observation même envers les foules d'hommes communs.

Homme cosmopolite, il s'intéresse à exprimer ce que Baudelaire appelle "la portion relative" de la beauté et son rapport avec ce que le beau a d'universel et d'intemporel. La démarche de M.G. transcende l'idée de la beauté composée de deux côtés ou éléments qui ne se communiquent pas: le premier, mis en relief selon le style et les intentions de l'artiste, est son aspect perdurable, dont la perception résiste au temps et aux tendances; le second en est le composant transitoire, révélateur d'une époque et d'une façon de penser et de vivre.

Le constituant variable de la beauté est souvent méprisé par les artistes classiques, qui sous-estiment le portrait des habitudes d'une société. Mais M.G. se consacre à souligner ce qu'il y a d'invariable dans le transitoire; ce que Baudelaire appelle modernité naît de cette approche. L'attribut relatif d'une oeuvre d'art garde une particularité révélée par le passage du temps: c'est sa valeur comme document historique, comme registre légitime de l'existence d'un groupe social. En identifiant, dans l'éphémère, ce qui en dépasse le caractère purement historique, M.G. évidencie ce que l'art contient de poétique et de moderne:

Sauf deux ou trois exceptions qu'il est inutile de nommer, la plupart des artistes sont, il faut bien le dire, des brutes très-adroites, de purs manoeuvres, des intelligences de village, des cervelles de hameau. [...] À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers **le grand désert d'hommes**, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la **modernité**; [...] Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce

qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable (BAUDELAIRE, 1968, p.551-553, l'auteur souligne).

En guise de conclusion

Depuis le romantisme, où l'artiste passe à valoriser la rupture et la liberté, les critères et instruments théoriques de l'analyse critique sont de plus en plus contestés. Les anciens codes et impressions étant souvent mis en question dès le XIXe siècle, ce n'est pas rare que les écrivains deviennent alors aussi des critiques, en indiquant des possibilités de lecture de leurs propres oeuvres. Dans le cas de la littérature française, ce mouvement d'auteurs-critiques trouve écho chez Baudelaire, l'un de ses premiers représentants. Baudelaire annonce une tendance (et même un besoin) de la critique littéraire à nos jours et introduit un raisonnement esthétique pour nous guider dans d'autres lectures, en nous présentant d'autres critiques et écrivains: à partir de cette innovation, une myriade de chemins se révèle.

Themes and approaches in Baudelaire's critical writings: The painter of modern life and My heart naked

ABSTRACT: *The following article aims at presenting and analyzing some aspects and themes in Charles Baudelaire's critical writings, mainly in his works, The painter of modern life and My heart naked. The emergence of critical texts reveals a trend in European literature dated from the 19th century and corresponds to a birth of a movement of critical authors: poets and other writers that, by exposing their ideas and impressions, provide theoretical and aesthetical hints to guide the reading and support the studying of their poetical and fictional production – and, sometimes, of literature in general.*

KEYWORDS: *Critical production. Themes. Aspects. Literature. Aesthetics. Theory.*

RÉFÉRENCES

ARISTOTE. **La poétique**. Paris: L'Harmattan, 2008.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1968.

BOLLON, P. **A moral da máscara**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Thèmes et approches dans la production critique de Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne* et *Mon coeur mis à nu*

HUGO, V. La Fonction du poète. In: _____. **Les Chants du Crépuscule - Les Voix Intérieures - Les Rayons et les Ombres**. Paris: Gallimard, 2002. p.241-243.

PLATON. **La république**. Paris: Garnier Flammarion, 2002.

POE, E. A. The Man of the Crowd. In: _____. **Complete Short Stories**. New York: Doubleday, 1984. p.215-221.



PTYX: A PALAVRA EM AÇÃO

Fabiana Angélica NASCIMENTO*

RESUMO: Este trabalho apresentará alguns significados da palavra *ptyx*, palavra que, desde o surgimento do poema *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* (mais conhecido no Brasil como o nome *Soneto em ix*), exerce uma profunda fascinação nos leitores e intérpretes de Mallarmé. A partir dessa exposição, pretendemos relacionar os significados e as interpretações atribuídos a ela à leitura que se fez da obra mallarmeana do século XIX ao final do século XX; por fim, tentaremos propor uma compreensão do aparecimento desta palavra no poema de acordo com a crítica mais recente que se tem feito da obra de Mallarmé.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Mallarmé. Crítica literária.

Sabe-se da dificuldade de se ler Mallarmé e talvez seja por isso que a leitura de seus poemas representa um desafio.

Este trabalho apresentará alguns significados da palavra *ptyx*, palavra que, desde o surgimento do poema *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* (mais conhecido no Brasil com o nome *Soneto em ix*), exerce uma profunda fascinação nos leitores e intérpretes de Mallarmé. A partir dessa exposição, pretendemos relacionar os significados e as interpretações atribuídos a ela à leitura que se fez da obra mallarmeana do século XIX ao final do século XX; por fim, tentaremos propor uma compreensão do aparecimento desta palavra no poema de acordo com a crítica mais recente que se tem feito da obra de Mallarmé.

São conhecidas duas versões desse soneto: a primeira é de 1868 e se intitula *Soneto alegórico de si mesmo*; a segunda é de 1887 e não possui título. As alterações, segundo alguns críticos como Octavio Paz (1972), por exemplo, são “notáveis”, o que requereria um estudo à parte; para outros, como Joaquim Brasil Fontes (2007), as modificações são “poucas e contudo substanciais”. A palavra *ptyx* aparece nas duas versões nos mesmos versos, como vemos a seguir:

* Mestranda em Teoria e História Literária. UNICAMP – Universidade de Campinas. Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Campinas – SP – Brasil. 13083-970 – fabianaangelica@uol.com.br.

Sonnet Allégorique de Lui-Même
La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vesperal Phoenix
De qui La cendre n'a de cinéraire amphore

Sur des consoles, en le noir Salon: nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.

Et selon La croisée au Nord vacante, un or
Néfaste incite pour son beau cadre une rixe
Faite d'un dieu que croit emporter une nixe

En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe
(versão de 1868) (FONTES, 2007, p.120).

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce Seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encore
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor
(versão de 1887) (CAMPOS, 2006, p.64).

Quando estava compondo o soneto, Mallarmé (*Correspondances*, 1995, p.386 apud FONTES, 2007, p.127) escreveu a seu amigo Léfébure em carta datada de três de maio de 1868 solicitando a ele que verificasse o significado da palavra:

Enfim, tendo acontecido como por acaso que, ritmado pela rede, e inspirado pelo loureiro, eu tivesse feito um soneto, e que tenho apenas três rimas em *ix*, prepare-se para me enviar o sentido real da palavra *ptyx*, ou me assegurar de que não existe nenhum em nenhuma língua, o que eu preferia [sic: *préférais*] muito, a fim de me conceder o encanto de criar pela magia da rima. Isso, Bour e Cazalis, caros dicionários de todas as belas coisas, sem demora, eu lhes peço com a impaciência “de um poeta em demanda de uma rima”.

Ironia ou brincadeira de poeta? Será que Mallarmé não conhecia mesmo a palavra? O fato é que, a partir de então, não só o poeta partiu em busca da palavra, mas todos os leitores que se aventuraram a desvendar seu segredo.

De acordo com Octavio Paz (1972) e Gretchen Kromer (1971), atribui-se a Émile Noulet a elucidação do mistério: “[...] se nos remontarmos à origem grega da palavra, ficamos conscientes de que a ideia de dobra é fundamental... *ptyx* significa uma concha, um desses caracóis que ao aproximarmos do ouvido nos dão a sensação de escutar o rumor do mar.” (NOULET, 1940 apud PAZ, 1972, p.186).

Octavio Paz (1972, p.199) opta por esse significado não só na leitura que faz do poema, mas também em sua tradução, como podemos verificar:

*Salon sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en La Estigia capta
Com esse solo objeto nobleza de la Nada).*

Gretchen Kromer (1971, p.572)¹, depois de traçar uma trajetória da palavra *ptyx* a partir do seu significado em grego e comparar textos nesse idioma em que ela aparece, conclui que “Um *ptyx* é a dobra de uma pedra plana onde estão entalhadas palavras ou um livro, neste caso de “O Livro”. É “nulo”, como o poema é um “soneto nulo”, porque ele contém dentro dele mesmo a essência das coisas, o “Nada”.

Em estudo recente sobre a obra de Mallarmé, Olga Guerizoli Kempinska (2011, p.71) chega a dizer que é possível redigir um “ptyxionário” para elencar

¹ Traduzi livremente os textos em inglês deste trabalho.

todos os significados depreendidos da palavra *ptyx*. E enumera mais alguns: “[...] uma nave, presente ainda em uma primeira versão do soneto, ora um bibelô, uma concha, um erro de impressão (*coquille*, em francês), ou então um livro, um receptáculo, e até Maria (irmã do poeta, morta aos doze anos), um corno, uma constelação, um pássaro noturno ou uma dobra.”

Enfoquemos, agora, o significado de *ptyx* a partir de sua etimologia em grego. Joaquim Brasil Fontes (2007, p.125-126), ao comentar a interpretação do poema realizada por dois autores (C. F. MacIntyre e Octavio Paz), nos fornece a seguinte explicação:

[...] em grego antigo, o substantivo *ptyx*, embora regular no plural, é atestado – no singular – somente nas formas do genitivo *ptkhós*, do dativo *ptkhie* do raríssimo acusativo *ptkha*. Em Eurípedes (*Supl.*, 979), significa “dobra de um tecido”; em Homero (*Il.*, VI, 247), “couro ou lâmina de metal recobrimdo um escudo”, ou “dobra, anfractuosidade, sinuosidade de uma montanha” (*Il.*, XX, 22). Em diversos contextos, esse termo designa as “dobras ou profundidades do céu”, antes de Píndaro o ter utilizado metaforicamente no famoso verso 170 da Primeira Olímpica: *ptykhas hýmnon*, “as inflexões ou dobras do pensamento do poeta”. Encontramo-nos, portanto, em sentido próprio ou figurado, frente a uma cadeia lexical muito precisa, confirmada pelo verbo cognato *ptyso* (“dobrar uma roupa”, “curvar, recurvar”, “fechar o rolo de um livro”, “balançar uma lança antes de atirá-la”), pelo composto *anaptyso*, “desenrolar”, e por *ptygma*, a “dobra” de uma roupa.

Na forma do nominativo, esse termo só pode ser encontrado em dicionários, e jamais com o sentido de “concha”; **ptyxé* uma reconstrução filológica: assim, é o próprio signo que se esvai na pauta do léxico, para ressurgir no impulso dessas *métaphores filées*: concha marinha, ouvido, vagina, espiral, universo – rede à qual se poderia talvez acrescentar o de “escada em caracol”, por onde desce Igitur entre sopros e vozes enigmáticas, para sorver a gota que falta ao frasco do Nada.

Entendido como uma “reconstrução filológica”, o *ptyx*, de fato, reverbera muitos sentidos.

Em outro trabalho sobre o *Soneto em ix*, Ellen Burt (1977, p.56-57, tradução nossa) trata da ambiguidade da palavra *ptyx* e afirma que o sentido que se dá a ela depende mais das relações que a crítica escolhe privilegiar. Para a autora, entretanto, “[...] a palavra ambígua está ligada a outras palavras de grupos de conotações etimológicas, sonoras e eventualmente gráficas. O sentido pode ser apreendido somente se ele for associado a outras palavras, só se for fixado no contexto.”

“Fixado no contexto” do poema, o *ptyx* seria, portanto, uma não-palavra, já que é negado o tempo todo: “*nul ptyx*”, “*aboli bibelot d’inanité sonore*”, ou, simplesmente, pura tautologia, ele só se refere a si mesmo (BURT, 1977, p.72). Essa maneira de se interpretar a palavra *ptyx* se adequaria mais às concepções modernas de poesia, portanto, como afirma Olga Kempinska (2011, p.75-76), os leitores que rejeitam as exuberâncias do significado do *ptyx*, optam por um *ptyx* modernista: “branco e liso, ou até por um *ptyx* de vidro, perfeitamente transparente e incapaz de ocultar qualquer mistério privado. Um tal *ptyx* não mais significa, mas somente funciona, e sua operação é o epicentro da abolição da referencialidade.”

O que seria então o *ptyx*? Concha, livro, dobra, significante puro? Não nos interessa aqui, em hipótese alguma, optar por único sentido ou propor um sentido novo. Tampouco nos interessa questionar quaisquer leituras que tenham sido feitas acerca do poema. A nossa exposição tem, pelo contrário, o intuito de verificar em que medida o aparecimento dessa palavra no poema e as interpretações que ela suscitou e suscita podem aderir à concepção poética de Mallarmé a partir da leitura recente que se tem feito de sua obra. Antes, porém, traçaremos um rápido percurso sobre a crítica da poesia mallarmeana desde o século XIX até o século XX baseando-nos, principalmente, no estudo já citado de Olga Guerizoli Kempinska (2011).

Segundo a autora, Mallarmé foi considerado poeta parnasiano, adepto da “arte pela arte”; também foi considerado simbolista/decadentista e é então a partir disso que a noção de obscuridade passa a predominar na recepção de sua obra.

Para alguns críticos, como Daniel Leuwers (1998 apud KEMPINSKA, 2008) ou Paul Bénichou (1995 apud KEMPINSKA, 2011), essa obscuridade poderia ser tomada como uma qualidade, pois consistiria numa economia da linguagem poética, tornando-a mais concentrada, elíptica e submetida à lógica da sinestesia. Ela teria ainda qualidades musicais que aspirariam a uma comunicação além da razão. Dessa forma, Mallarmé eliminaria o leitor comum e traria o leitor exigente e o conduziria a uma leitura diferente: ele buscaria um sentido mais profundo e mais relevante que o sentido imediato.

Outros críticos, como Gustave Lanson (1998 apud KEMPINSKA, 2008), no entanto, viam na obscuridade uma maneira de encobrir uma forma de quietismo e de anarquismo literário que seriam apenas uma exaltação da individualidade, ou ainda uma forma de destruição da clareza e da lógica da

língua francesa, como um modo de pecar contra o próprio gênio da língua, uma manifestação de narcisismo. Muitos consideraram Mallarmé um poeta da esterilidade, da impotência, da obra inacabada ou mesmo de uma falta de obra: ele foi “descrito com traços de um ridículo Narciso, decadente, egocêntrico e impotente” (KEMPINSKA, 2011, p.20-21).

Entendido sob esse ponto de vista, o *ptyx* seria a afirmação dessa obscuridade e nós, leitores, nos contentaríamos em obter apenas uma chave de interpretação que o desvendasse.

Da perspectiva da interpretação hermética, a mais frequente no século XX, a obscuridade seria “definitiva e intransponível” e não seriam mais necessários nem esclarecimentos, nem “chaves inúteis”, ela se debruçaria, portanto

[...] sobre o próprio trabalho da autorreferencialidade levado a uma intensidade extrema. Essa afirmação da autorreferencialidade desemboca frequentemente em tentativas de descrever a alquimia da matéria verbal, na qual o sentido referencial morre no seu ato de nascimento, alimentando com o calor dessa combustão suas próprias operações imanentes. A inanidade e a abolição são as palavras prediletas para descrever a relação negativa das palavras com os conceitos e as coisas e o movimento da referência nos conduz de segredo em segredo, de abismo em abismo, até um ponto cego chamado silêncio, suicídio, nada ou transcendência vazia (KEMPINSKA, 2011, p.27-28).

Os autores adeptos dessa linha interpretativa procuram ainda discutir “[...] sobre as origens desta abolição, não buscando com isso ultrapassá-la, mas circunscrevê-la através de evocações de um niilismo desesperado, de um **repúdio à ação e à vida social**, um idealismo poético exacerbado, uma cumplicidade suicida com a condição burguesa.” (KEMPINSKA, 2011, p.28, grifo nosso).

Há ainda a leitura da obra de Mallarmé como um poeta experimental, aquele que abriu as portas da poesia visual. Ele seria, portanto, um poeta que apontava mais para o futuro do que aquele que está vivenciando o presente. No Brasil, uma parte desse discurso se deve, como aponta Marcos Siscar (2010), à recepção que o poeta teve durante o Concretismo. A outra, compartilhada por vários teóricos, refere-se ao enquadramento de Mallarmé nas categorias negativas propostas por Friedrich (1978), como “desrealização” e “despersonalização”, categorias geralmente atribuídas à poesia “moderna”.

De acordo com a interpretação hermética, a palavra *ptyx* seria um significante puro, e o *Soneto em ix*, portanto, autorreflexivo e desprovido de sentido referencial: ele remeteria ao silêncio que, na linguagem poética, se constitui como a destruição da função representativa da linguagem, o que

levaria a uma falta de certeza quanto ao sentido da obra, e não à certeza de sua inexistência (KEMPINSKA, 2011).

Todas as leituras sobre o *Soneto em ix* e sobre o significado da palavra *ptyx* que expusemos se enquadrariam em maior ou menor grau às interpretações recorrentes da obra mallarmeana apresentadas até aqui e, repetimos, não é nossa intenção questioná-las. O que faremos a partir de agora, é tentar verificar as concepções poéticas de Mallarmé sob a luz da crítica mais atual que se baseia, principalmente, nos textos teóricos do poeta reunidos no volume *Divagações*.

Jacques Rancière, segundo Marcos Siscar (2010, p.84), “[...] é um dos críticos que participa dessa releitura de Mallarmé, já em 1996, com a publicação de um livro sobre a política mallarmeana, no qual se propõe realizar aquilo que afugenta mais de um leitor diante da famigerada *dificuldade* do poeta: entender a articulação do pensamento mallarmeano em ‘ação’.”

Em seu livro *Mallarmé: la politique de la sirene*, Rancière (1996, p.10) diz o seguinte:

Mallarmé não é um autor hermético, é um autor difícil. Difícil é todo autor que dispõe as palavras de seu pensamento de tal maneira que elas rompem o círculo ordinário do banal e do encoberto, que constitui o que Mallarmé chama de “universal reportagem”. Todo autor interessante, nesse sentido, é difícil, segundo modalidades diferentes.²

Ele diz ainda que “acessar a dificuldade” mallarmeana pressupõe que pensemos a sua “*noite*” de outra maneira, ou seja, não mais como uma poesia que deseja “destruir a linguagem e, por conseguinte, a comunicação”, até mesmo porque, como Rancière (1996 apud SISCAR, 2010, p.85) argumenta, “[...] por definição, a palavra nunca significou ou garantiu a *comunicação* e, assim, não faz sentido julgar um poeta tomando como medida aquilo que não chega a se realizar totalmente.”

A outra maneira de se pensar a obra de Mallarmé seria, portanto, mais política. E aqui nos reportamos, mais uma vez, a Rancière (1996, p.11-12) que afirma que o poeta não é

[...] o pensador silencioso e noturno do poema demasiadamente puro para ser jamais escrito. Ele tampouco é o artista que vive na torre de marfim do esteticismo [...] Ele foi o contemporâneo de uma república festejando seu centenário e buscando formas de um culto cívico substituto da pompa das religiões e dos reis. Ele entendeu e procurou compreender o barulho

² Traduzi livremente os textos em francês deste trabalho.

das bombas anarquistas. Ele foi um ouvinte entusiasmado dos concertos Lamoureux ou Colonne destinados, entre outras coisas, a alargar a educação de massas e a promover um povo músico; uma testemunha atenta da revolução wagneriana e da maneira de como uma ideia de comunidade se ligava a uma ideia da música e do teatro.

Se tentarmos compreender o *Soneto em ix* e a palavra *ptyx* a partir dessa linha de pensamento, veremos que não se trata apenas de um jogo de palavras, de autorreferencialidade ou ausência, expressão do Nada, ou ainda de certo misticismo, leituras que se concentrariam mais em descobrir um sentido possível (ou a falta dele). Ele se afiguraria como uma maneira de se entender a crise pela qual passava a poesia e as artes em geral no século XIX, época em que os problemas relativos à representação foram colocados em questão. A dificuldade que o poema e a palavra *ptyx* impõem estaria de acordo com a “[...] concepção mallarmiana de dificuldade, explicitamente dedicada a ‘desviar o ocioso’, na expressão do poeta em ‘O mistério das letras’ (modo de preservar o ‘mistério’, segundo a palavra do século XIX, em resposta ao estabelecimento histórico de uma relação massificada e descuidada com a leitura).” (SISCAR, 2010, p.88).

Seja a palavra *ptyx* concha, dobra ou significante puro, parece-nos muito mais que ela encerraria o mistério e afastaria a poesia da “universal reportagem”, denunciando (e questionando) assim a ideia de que a linguagem tem que comunicar (SISCAR, 2010), bem como os defeitos das línguas, como afirma o próprio Mallarmé (2010, p.161-162):

[...] mas, em cima da hora, voltado para a estética, meu senso lamenta que o discurso falhe em exprimir os objetos por teclas a eles respondendo em colorido ou em aspecto, os quais existem no instrumento da voz, entre as linguagens e por vezes numa. Ao lado de *ombre* (sombra), opaco, *tenèbres* (trevas) se marca pouco; que decepção, diante da perversidade conferindo a *jour* (dia) como a *nuit* (noite), contraditoriamente, timbres obscuros aqui, lá claro. O desejo de um termo de esplendor brilhante, ou que ele se extinga, inverso; quanto a alternativas luminosas simples – *Somente*, saibamos, *não existiria o verso*; ele, filosoficamente remunera o defeito das línguas, complemento superior.

A palavra *ptyx* age e, ao pôr em ação “figuras aparentemente nebulosas, como o mistério, o nada e o vazio”, Mallarmé, de acordo com a conclusão de Rancière (1996 apud SISCAR, 2010, p.89-90), se empenha em “reatualizar o sentido da poesia na nova *república* das letras”, ou, nas palavras do próprio poeta: “A poesia, sagr(ação); que tenta, em castas crises isoladamente, durante a outra gestação em curso.” (MALLARMÉ, 2010, p.173).

A palavra *ptyx*, de nosso ponto de vista, seria a palavra em ação, aquela que exige não só uma busca pelo seu significado ou a confirmação de sua ausência, mas também aquela que nos impele a uma reflexão mais aguda sobre a poesia mallarmeana que sofreu, durante muito tempo, com leituras impregnadas de lugares-comuns. Mallarmé não é o poeta que **reputa a ação e a vida social**: em sua evocação de mistério, ele reinterpreta o sublime e ilumina a realidade (a constelação está refletida no espelho...).

Ptyx: the word in action

ABSTRACT: *The aim of this study is to present some meanings of the word 'ptyx', which first appeared in Mallarmé's poem Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx (known in Brazil as the Sonnet in ix), and which has been fascinating generations of readers and interpreters of Mallarmé. After presenting the meanings, the objective is to relate them and the interpretations of the word to the reading of Mallarmé's work from the 19th-century to the end of the 20th- century. Then, the purpose is to present an interpretation of the word ptyx in the poem according to the newest criticism about Mallarmé's work.*

KEYWORDS: *Poetry. Mallarmé. Literary criticism.*

REFERÊNCIAS

BURT, E. Mallarmé's "Sonnet en yx": The ambiguities of speculation. **Yale French Studies**, New Haven, n.54, p.55-82, 1977. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2929989>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

CAMPOS, A de. **Mallarmé**. Tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Signos, 2).

FONTES, J. B. **Os anos de exílio do jovem Mallarmé**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

KEMPINSKA, O. G. **Mallarmé e Cézanne: obras em crise**. Rio de Janeiro: Trarepa: Nau, 2011.

_____. **Os impasses da interpretação: o papel do silêncio na recepção da obra poética de Mallarmé e da pintura de Cézanne**. 2008. 208f. Tese. (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Fabiana Angélica Nascimento

KROMER, G. The Redoubtable PTYX. **MLN**, Baltimore, v.86, n.4, p.563-572, may 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2907653>>. Acesso em: 31 out. 2012.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

PAZ, O. Stéphane Mallarmé: o soneto em ix. In: _____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.185-193.

RANCIÈRE, J. **Mallarmé**: la politique de la sirène. Paris: Hachette, 1996.

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2010.



GUY DE MAUPASSANT, CRONISTA DE COSTUMES E DA VIDA LITERÁRIA

Angela das NEVES*

RESUMO: Entre querelas, polêmicas e questões candentes levantadas por Guy de Maupassant em seus artigos, o jovem escritor normando impôs-se no cenário jornalístico parisiense como um cronista dileto. De comentarista de ocasião a colaborador internacional durante a guerra colonialista na Argélia, o autor de “*Boule de Suiif*” ascendeu profissionalmente por meio da venda semanal de artigos e contos para jornais parisienses. Ainda que sua contística permaneça hoje como a parte mais relevante de sua obra, sua contribuição como cronista para periódicos não deve ser desprezada. Ela compreendeu quinze anos de sua produção literária, de 1876 a 1891, e resultou em mais de duzentos textos, sobre assuntos variados, entre eles a própria literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa. Guy de Maupassant. Crônica. Crítica literária.

Um senhor da crônica

Na crônica “*Messieurs de la chronique*”, publicada no jornal francês *Gil Blas*, de 11 de novembro de 1884, o escritor normando Guy de Maupassant (1850-1893) opôs a tarefa do romancista à do cronista, de modo a traçar o perfil deste último:

[...] *le chroniqueur plaît surtout parce qu'il prête aux choses qu'il raconte son tour d'esprit, l'allure de sa verve, et qu'il les juge toujours avec la même méthode, leur applique le même procédé de pensée et d'expression auquel le lecteur du journal est habitué* (MAUPASSANT, 2008, p.237).

Foi sem dúvida essa marca pessoal, seu tom espirituoso e sua impetuosidade crítica, apresentados como necessários ao cronista, que lhe permitiram

* Doutora em Literatura Francesa. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. Butantã – São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – angela.neves@usp.br.

impulsionar sua carreira como escritor de narrativas curtas nos periódicos de grandes formatos. A insistência em certos procedimentos de sucesso também foram, em parte, responsáveis por sua conquista do público leitor, conforme veremos.

A primeira tentativa de Maupassant como cronista profissional foi no jornal *La Nation*, no final de 1876, com um artigo sobre a correspondência de Balzac. Nosso escritor já havia publicado poemas e um conto em periódicos de menor divulgação, bem como um primeiro texto sobre Gustave Flaubert, em *La République des Lettres*¹, sob o pseudônimo Guy de Valmont. Mas foi quando o diretor do *La Nation*, o deputado Raoul Duval, amigo de Flaubert, pediu-lhe algumas crônicas para testá-lo como colaborador que Maupassant pensou em entrar de fato para o jornalismo. Esse vínculo inicial, porém, não se estenderia por muito tempo. Conforme afirmou em carta a Flaubert, datada de 8 de janeiro de 1877:

[Raoul Duval] *s'est refusé à prendre des études longues et sérieuses comme celle que je lui proposais, et m'a recommandé de faire amusant. Pour lui plaire, je lui ai donné mon article sur Balzac, qui est de la critique à l'usage des dames et des messieurs du monde, mais où il n'est pas question de littérature* (FLAUBERT; MAUPASSANT, 1993, p.113, grifo do autor).

Maupassant aceitara, a princípio, essa condição, e escreveu outra crônica (sobre poetas franceses do século XVI) para Duval, que se desculpou por atrasar a publicação dos textos do jovem colaborador. Aparentemente, a razão para essa indisposição consistia em que o escritor não obedecera ao trato inicial, de abordar temas leves, para o público burguês. Como se nota pelos assuntos, em suas primeiras tentativas, Maupassant propunha-se à crítica literária. Logo depois, nosso escritor interrompeu sua contribuição para esse periódico, com a seguinte justificativa para Flaubert, na mesma carta que citamos antes: “*Or je vois par mes yeux, je juge par ma raison et je ne dirais point que ce qui est blanc est noir, parce que c'est l'avis d'un autre. Je compte faire encore un article d'épreuve pour **La Nation**, après quoi je me tiendrai tranquille.*” (FLAUBERT; MAUPASSANT, 1993, p.114). Por razões financeiras e por querer oferecer seu tempo a algo mais útil, como o seu livro de poemas e os dramas em versos, Maupassant desistiu de tentar entrar para a redação do *La Nation*, e, no calor da hora, concluiu que nunca teria liberdade suficiente na imprensa para dizer o que quer que fosse:

¹ Periódico francês dirigido pelo escritor Catulle Mendès.

[...] *aucun journal ne me laissera faire des articles vraiment littéraires et dire ce que je pense. Je lis tous les jours **La Nation**; cette feuille est radicalement imbécile, c'est le royaume des préjugés et du convenu, toute chose nouvelle les effarouchera comme idée et comme forme* (FLAUBERT; MAUPASSANT, 1993, p.114, grifo do autor).

Apesar do desabafo feito nos bastidores das cartas, Maupassant publicaria em jornais durante sua vida toda, sempre exprimindo sua opinião pessoal sobre fatos e livros – mesmo que a soubesse nuançar sob figuras de retórica e de linguagem muito bem empregadas. Em fevereiro de 1878, o diretor do *Le Gaulois*, Edmond Tarbé, propôs ao escritor a redação de crônicas não literárias. Somente em abril de 1880, Maupassant aceitaria essa tarefa, mas, conforme veremos, muitas vezes subverteu o trato de não abordar a literatura.

A carreira de Maupassant como cronista semanal começou de fato em 1880, após sua projeção no meio literário parisiense como escritor de outros gêneros. Esse é o ano da publicação de seu livro de poemas, intitulado *Des vers*, e também da novela “*Boule de Suif*”, divulgada num volume coletivo de escritores naturalistas, reunidos em encontros na casa de Émile Zola (mais conhecidos como as *Soirées de Médan*). Nesse momento, com o sucesso literário e o contrato para a publicação de crônicas semanais, Maupassant julgou adequado abandonar o cargo público no Ministério da Instrução Pública, que apenas não deixara antes por absoluta necessidade.

Sua entrada para os jornais foi estimulada por Émile Zola, visto que Gustave Flaubert, que repudiava o jornalismo, morrera em maio de 1880. Em 1881, Maupassant começou também a publicar no *Gil Blas*, onde assinaria textos mais leves e sob o pseudônimo Maufrigneuse, proveniente do nome de uma personagem balzaquiana. O auge dessa colaboração durou até 1887, principalmente nos dois periódicos que mencionamos, *Le Gauloise Gil Blas*. Nos anos seguintes, com sua ascensão econômica, embora Maupassant continuasse a escrever crônicas, dedicou-se mais às suas obras de maior fôlego, à organização de volumes de novelas e contos e à redação de seus últimos romances.

Grande parte das mais de duzentas crônicas publicadas por Maupassant saiu em *Le Gaulois* (120 delas) e no *Gil Blas* (75) – jornais considerados de direita e dos quais o escritor foi colaborador contínuo – e, em menor número, em *Le Figaro* (16), *L'Écho de Paris* (7) e *Le XIX^e Siècle* (apenas 5 crônicas)². É necessário observar que, nesse volumoso número de textos, há muitos que

² Acompanhamos os números da edição de Henri Mitterand (2008), hoje a única disponível nas livrarias. Outra edição respeitável das crônicas de Maupassant, e à qual muito deve a de Mitterand, foi organizada pelo estudioso Gérard Delaisement, publicada em 2003 e infelizmente esgotada.

se assemelham não somente quanto ao assunto. Era comum Maupassant republicar suas crônicas com pequenas modificações, sob outros títulos, em jornais diferentes, valendo-se do princípio de que geralmente leitores de jornais eram fiéis a um título. Como as crônicas estavam destinadas a uma curta vida cotidiana, o escritor também reaproveitava trechos delas em seus livros, como romances ou narrativas de viagem. Esse procedimento, que lhe permitia oferecer rapidamente textos aos seus editores, ocasionou a seus estudiosos e compiladores algumas dificuldades na classificação de suas crônicas, muitas vezes consideradas híbridas ou “textos-clones” (GRANDADAM, 2007; MITTERAND, 2008). Essa característica da produção maupassantiana é encontrada também em seus contos, que em alguns momentos têm suas fronteiras com as crônicas um pouco “indecisas”, segundo Louis Forestier (2011), organizador dos três tomos da edição da Pléiade dos contos, novelas e romances de Maupassant.

Embora muitas de suas crônicas trate de literatura, ao que parece, Maupassant não se pretendia um crítico literário *tout court*, por dois motivos. Segundo Henri Mitterand, “[...] *il ne saurait s’astreindre à tout lire pour parler de tous*” e “*Il préfère, à vrai dire, réfléchir sur des aspects plus généraux du métier d’écrivain.*” (MITTERAND, 2008, p.26). Por meio da leitura do conjunto de suas crônicas, é possível notar que Maupassant hesitava tratar de novos literatos e que preferia usar seus textos para treinar sua pena e pensar sobre sua obra. Sua fama de escritor impessoal, como autor de “*Boule de Suif*” e discípulo de Flaubert, é questionada na leitura desses artigos, em que seu ponto de vista é quase sempre dado de forma categórica. Por essa razão, nosso interesse principal neste artigo é oferecer ao leitor uma visada sobre as reflexões do escritor nas crônicas que tratam da arte de escrever. Antes disso, faremos um pequeno panorama sobre suas crônicas sociais, políticas e sobre artes, visando ilustrar a amplitude de seu olhar como observador social, certas vezes guiado por *partis pris* que geralmente são disfarçados sob a pena do ficcionista.

Em termos numéricos, nota-se certo equilíbrio entre o cronista de costumes e o cronista literário: sobre política e sociedade, encontramos 65 crônicas; a respeito de literatura e arte, são 63 textos; e para não deixarmos de tratar de um filão muito rico em sua obra, uma espécie de gênero à parte dentro da crônica, Maupassant escreveu 71 crônicas de viagem, muitas delas reunidas nos volumes *Au soleil*, *Sur l’eau* e *La vie errante*³.

³ Os números referem-se mais uma vez à classificação temática de Henri Mitterand (2008).

É necessário observar que a classificação das crônicas maupassantianas em assuntos é meramente didática e visa facilitar a abordagem dos principais temas discutidos por ele. Como é característico desse gênero literário, muitas vezes o autor passa de um assunto a outro, pontuando aqui e ali argumentos e comentários por vezes até mais precisos que em outra crônica dedicada exclusivamente a determinado tópico. Daí, por exemplo, podermos extrair de uma crônica de viagem como “*La nuit*” (depois republicada em *Sur l'eau*) preciosas definições de Maupassant sobre a poesia simbolista, ausentes em suas crônicas literárias, em que o cronista procurava privar-se de aproximações com escolas.

Um cronista de costumes retratando seu tempo

Alguns assuntos candentes em sua época, conhecidos por meio da leitura dos noticiários dos jornais, dos *faits divers* ou de novos livros, emprestaram motivo às crônicas de Maupassant: a guerra colonial, a defesa da República, o sufrágio universal, o serviço militar obrigatório, o regime interno escolar, os salões burgueses, o duelo, a censura, o papel da mulher na sociedade, o divórcio (então recentemente legalizado), o adultério, as academias, o orientalismo. Aspectos políticos, como a Guerra Franco-Prussiana e a guerra colonial na Argélia e na Tunísia, ou sociais, como o divórcio, eram particularmente conhecidos do autor, envolvido com eles em algum momento de sua vida. Longe de revelarem apenas um senso comum de sua época, seus textos não deixam de ilustrar um ponto de vista muito pessoal do autor. Nesses artigos, portanto, é possível vislumbrar reflexões de um homem até certo ponto engajado com as questões que põe em debate; ou seja, podemos depreender o retrato traçado por um escritor sobre a sociedade em que vivia. Nesse sentido, as crônicas sobre suas viagens ao norte da África, revelam um olhar atento, senão de antropólogo *avant la lettre*, pelo menos de um cidadão francês que questiona a validade da guerra e da colonização.

No que podemos considerar suas crônicas de costumes, Maupassant também se arrisca a opinar sobre traços dados como particulares da cultura francesa, quase todos, para ele, em vias de extinção. É o que conclui quando trata da *causerie*, da galanteria, da fineza e do *esprit* franceses, que, a seu ver, perderam-se com uma sociedade de educação refinada que os cultivava. Nota-se aí que seus valores aristocráticos sobre educação e estética rivalizam com o modo de vida burguês que acabou por adotar, ele mesmo dividido em suas origens

entre as duas classes, nobre (pela família paterna) e burguesa – sabe-se que seu avô materno possuía uma indústria de tecidos (SATIAT, 2003, p.17).

Como lhe repugnavam as grandes reuniões públicas e os grupos políticos, o que expressa com grande convicção em “*Les foules*”, por exemplo, Maupassant omitiu-se a discorrer sobre os movimentos sociais, os grupos operários e as ideias de Karl Marx, que tanto seduziam Zola, também cronista dos jornais *Le Gaulois* e *Le Figaro*. Na crônica “*L’aristocratie*”, Maupassant (2008) posicionou-se contra o voto livre e defendia que uma aristocracia letrada deveria decidir os rumos do país pelos demais cidadãos; também sua visão sobre a mulher artista e sua colocação profissional não são das mais animadoras aos olhos modernos⁴. Por outro lado, nos dois textos com o título “*La guerre*”, o autor colocou-se totalmente contra qualquer tipo de guerra e comentou a desumanidade por trás dos interesses de poder colonialistas franceses no norte da África, assim como fez em *Au soleil*.

Maupassant propôs-se a escrever nos jornais sobre diversos grupos ou classes sociais que também o ocupariam na redação de seus contos e romances: o pequeno-burguês emergente (em “*Propriétaires et lilas*”), o funcionário público (em “*Les employés*”), as empregadas (em “*Les servantes*”) e, se podemos definir como um grupo (o próprio Maupassant os distinguiu em três), o dos homens traídos (em “*Les troiscas*”: o do cego, o do cúmplice e o do vingativo). Nesses casos, o humor e o sarcasmo são quase sempre as marcas principais dessas crônicas. Em “*Les héros modestes*”, por exemplo, o escritor elege um piloto de porto como herói nacional, por ter resgatado diversos naufrago sem Fécamp. Faz aí uma crítica a homens públicos que não merecem a celebridade e solicita um cargo para esse herói modesto, considerado mais digno de ocupá-lo.

Nesses textos, pode-se observar a mistura de gêneros tão frequente no autor, quando cria uma personagem para ilustrar o tema sobre o qual divaga na crônica, que se aparenta seja com a forma do conto⁵, seja com a do drama (“*En séance*”, “*Les grandes passions*”). Também devemos notar que, em certos momentos, Maupassant emprega generalizações redutoras: “[...] *tous leurs possesseurs se ressemblent entre eux autant que leurs maisons entre elles*” (MAUPASSANT, 2008, p.56)⁶ e de ironia, por exemplo: “[...] *la mer rapporte*

⁴ Por exemplo, em “*La Lysistrata moderne*” e “*La femme de lettres*” (MAUPASSANT, 2003).

⁵ Por exemplo, em: “*Arts et artifices*”, “*Les inconnues*”, “*Aux eaux*”, “*L’Orient*” (MAUPASSANT, 2003).

⁶ Fragmento da crônica “*Propriétaires et lilas*”. Confirma também: “*Les employés*”: “*De toutes les classes d’individus, de tous les ordres de travailleurs, de tous les hommes qui livrent quotidiennement le dur combat pour vivre, ceux-là sont les plus à plaindre, sont les plus déshérités de faveurs.*” (MAUPASSANT, 2008, p.67).

moins que la Bourse, bien que les naufrages soient aussi fréquents dans l'une que dans l'autre [...]" (MAUPASSANT, 2008, p.75)⁷, que marcam o tom pessoal, incisivo e bem-humorado do autor.

Suas crônicas de viagem, quase todas reunidas nos livros *Au soleil, Sur l'eau* e *La vie errante*, levavam quinzenalmente aos leitores de jornais suas impressões sobre os locais visitados, em diversas viagens: em 1879 e 1880, pela Bretanha; em 1880, pela Córsega; em 1881 e 1888, ao norte da África (Argélia e Tunísia); em 1885 e 1889, pela Itália. Além de viajar por água e por terra, outras quatro crônicas ilustram duas viagens feitas pelos ares, em balão, de Paris até a fronteira francesa com a Bélgica. Trata-se de textos escritos por ocasião de dois voos, em 1887 e 1888, no balão *Le Horla*, que a Union Aéronautique Française ofereceu em homenagem ao escritor. Essas experiências mostram o espírito aventureiro e a verve ilimitada de Maupassant, sempre disposto a buscar novas paisagens, retratar costumes diversos dos seus e traçar outros perfis, ainda que sob vieses por vezes um tanto datados.

O olhar de um paisagista

Das onze crônicas sobre artes que Maupassant publicou, sete delas relatam visitas aos famosos Salões de pintura parisienses e revelam um olhar relutante às formalidades, à arte de recompensas e às banalidades das exposições institucionais. Em "*Notes d'un démolisseur*", para o *Gil Blas* de 17 de maio de 1882, entre assuntos diversos como o infanticídio e os duelos, o autor defende o fim dos Salões e a permanência das galerias, a renovação das artes, sobretudo no que se refere à escultura, e propõe, como num manifesto: "*Brisons les marbres, les moules et les admirations antiques. Cherchez, imaginez, trouvez.*" (MAUPASSANT, 2008, p.1548). Assim como nas letras, Maupassant era a favor da originalidade e da liberdade do artista contra os preceitos de escola e da crítica de ocasião. Ele repudiava os prêmios e as academias, pois, na sua opinião, a arte deveria prescindir de apoios do Estado e, conseqüentemente, estar livre de relações com a política.

Entre suas crônicas de arte, a mais importante é, sem dúvida, "*La vie d'un paysagiste*", escrita como uma carta, enviada de Étretat a um amigo não nomeado e publicada no *Gil Blas*, em 28 de setembro de 1886. Maupassant desenvolve aí sua concepção sobre a pintura, a partir da observação de artistas

⁷ Fragmento da crônica "*Les héros modestes*".

vindos a Étretat, em diversos momentos de sua vida, atraídos pela “*qualité du jour, vraiment exceptionnelle*” (MAUPASSANT, 2008, p.1607) nessa cidade litorânea da Normandia em que ele residiu. Entre os pintores citados estão Jean-Baptiste Corot, Gustave Courbet e Claude Monet, sendo que este último estivera nessa cidade no ano anterior (1885) e que nosso escritor pôde “seguir”, “à la recherche d'impressions” (MAUPASSANT, 2008, p.1605). Maupassant define Monet como um caçador de impressões, de paisagens e de nuances, por seu acurado olhar sobre a natureza, qualidade essa imprescindível, a seu ver, conforme veremos, também ao escritor de talento.

“*La vie d'un paysagiste*” é um texto curto, em que mais uma vez Maupassant faz considerações sobre o dom de observação do pintor sobre a natureza, pertinente a todo verdadeiro artista, de maneira semelhante à que exporia um ano mais tarde no célebre ensaio “*Le Roman*”:

Vrai, je ne vis plus que par les yeux; je vais, du matin au soir, par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées, tout ce que l'École, tout ce que l'Appris, tout ce que l'Éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer.

Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits.

[...] *Une feuille, un petit caillou, un rayon, une touffe d'herbe m'arrêtent des temps infinis; et je les contemple avidement, plus ému qu'un chercheur d'or qui trouve un lingot, savourant un bonheur mystérieux et délicieux à décomposer leurs imperceptibles tons et leurs insaisissables reflets* (MAUPASSANT, 2008, p.1504).

Essa busca da arte no contato com a natureza, por sua observação direta, assemelha-se ao modo de pintar dos impressionistas, que ele tanto admirava. Dada a sua incapacidade de pintar – “[...] *je passe des jours douloureux à regarder, sur une route blanche, l'ombre d'une borne en constatant que je ne puis la peindre.*” (MAUPASSANT, 2008, p.1507) –, Maupassant coloca em paralelo o trabalho do pintor ao do escritor “ilusionista”, que dá em sua obra a sua visão da realidade. Conforme observa em nota Henri Mitterand (2008, p.1602), “*C'est ce qui fait de cette chronique un texte de réflexion esthétique peut-être aussi important que le texte sur le roman publié en 1888 en même temps que **Pierre et Jean** – et en tout cas complémentaire de celui-ci.*” Assim como no seu ensaio sobre o romance, Maupassant coloca-se como um atento observador da linguagem artística e da arte no momento de sua produção. Seu interesse volta-se não somente para os

objetos descritos ou retratados, mas principalmente para o modo como eles se tornam arte pelo prisma do artista. Por esse motivo, o escritor considerava o olho “*le plus admirable des organes humains*” e, dessa maneira, a necessidade de trabalhar o dom de observação até “*une admirable acuité*” (MAUPASSANT, 2008, p.1507).

As reflexões de Maupassant em suas crônicas sobre as artes levam-nos a uma melhor compreensão de sua formação como artista e suas escolhas como escritor, uma vez que ele mesmo estabelece relações intrínsecas entre procedimentos da criação pictórica com os obstáculos da produção literária. A constatação final, em “*La vie d’un paysagiste*”, sobre a sua incapacidade de pintar tudo aquilo que captou da natureza, diante da tela branca, é ultrapassada pela bela crônica que acaba de compor, ao final de algumas páginas preenchidas.

O cronista literário

Apesar da curiosidade de todos os textos sobre sociedade, política, costumes e artes, sua gama de assuntos e o constante bom humor do cronista, são de maior interesse para nós aqueles que tratam diretamente de escritores ou de questões literárias, uma vez que nos permitem discutir mais claramente as ideias do autor sobre literatura. Encontramos ali conceitos literários esboçados pelo autor, sem uma tentativa de teorizar sobre literatura. É o caso de quando define o estilo, em “*Souvenirs d’un an*” (MAUPASSANT, 2008), ou de quando delimita a tarefa do romancista e do crítico em “*Le roman*” (MAUPASSANT, 2008) ou ainda de quando diferencia o romance de aventuras do romance realista, em “*L’évolution du roman au XIX^e siècle*” (MAUPASSANT, 2008).

Sobre a poesia francesa, Maupassant dedicou seu terceiro artigo, conforme dissemos anteriormente, publicado em 17 de janeiro de 1877, em *La Nation*. Esse texto toma por assunto a poesia do século XVI e foi escrito quase como uma resenha, estimulado pela leitura da republicação pelo editor Alphonse Lemerre de um livro de Sainte-Beuve, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*. Entre elogios e pontuadas pessoais sobre a metodologia crítica de Sainte-Beuve – “*Il compare trop et ne distingue pas assez*” (MAUPASSANT, 2008, p.1130) –, Maupassant, ainda conhecido como aspirante a poeta, oferece a sua concepção de poesia, que vai na esteira de Baudelaire, defendendo o tema livre, em detrimento dos assuntos considerados mais poéticos, como a natureza, a lua e as estrelas, o amor:

La plus grande [erreur] qu'on puisse reprocher à presque tous les écrivains de ce temps, c'est d'avoir cru que la poésie se trouvait dans certaines choses à l'exclusion de toutes les autres [...]

La beauté est en tout, mais il faut savoir l'en faire sortir; le poète véritablement original ira toujours la chercher dans les choses où elle est le plus cachée, plutôt qu'en celles où elle apparaît au-dehors et où chacun peut la cueillir. Il n'y a pas de choses poétiques, comme il n'y a pas de choses qui ne le soient point: car la poésie n'existe en réalité que dans le cerveau de celui qui la voit. Qu'on lise, pour s'en convaincre, la merveilleuse « Charogne » de Baudelaire (MAUPASSANT, 2008, p.1132-1133) .

Após desculpar-se por sua exigência anacrônica e seu julgamento severo contra os poetas do século XVI francês, Maupassant termina seu artigo defendendo como maior escritor desse período justamente um prosador, François Rabelais. Apesar do estranhamento que isso causa à fluidez da leitura do artigo, podemos interpretar o fato como uma intrusão do próprio Maupassant prosador revelando suas preferências hoje óbvias ao leitor, mas, em 1877, ainda em latência no jovem poeta. Já nesse tempo, era a poeticidade da prosa de Rabelais o que mais o atraía.

Há, por esse mesmo motivo, entre suas crônicas, um número predominante de textos dedicados a prosadores, como Balzac (dois artigos), Georges Sand (um artigo), Flaubert (onze textos), Zola (três crônicas), Edmond de Goncourt (três) e Turguêniev (três). Neles, Maupassant encontra espaço para exprimir seu apreço e sua dívida pessoal em favor da maioria desses escritores ou amigos. Raros são os textos em que se ocupa meramente da crítica literária e em que seus comentários sobre literatura não estejam vinculados a uma escolha particular do autor de “*Le roman*”. Afinal, como ele afirmou nesse ensaio, “*un choix s'impose*”.

Em uma de suas crônicas em homenagem a Ivan Turguêniev, intitulada “*Le fantastique*”, Maupassant (2008) aborda a qualidade de contista do amigo morto recentemente e aproveita para traçar seu conceito de fantástico, muito devedor da leitura do escritor russo, bem como de Hoffmann e Poe. Essa crônica, assim como diversas outras, provém de anedotas da vida pessoal do homenageado, conhecida de perto por Maupassant, e constitui um perfil bastante biográfico do analisado. Conclusões como “*Balzac était un TENDRE*” (MAUPASSANT, 2008, p.1169, grifo do autor), tirada a partir da observação das relações do autor da *Comédie Humaine* com as mulheres, e em particular com a viúva dele, Madame Hanska, mostram o caráter subjetivo de alguns de seus textos, que acabam por revelar mais do próprio Maupassant e de seus

interesses pessoais que do escritor homenageado. A escolha de tratar deles a partir da leitura das cartas (caso dos artigos sobre Flaubert, Balzac e Georges Sand) revela a curiosidade que movia o autor de *Pierre et Jean* pela vida dos escritores e o valor que dava à epistolografia para a compreensão da formação literária deles. Mesmo no caso de Flaubert, que prezava o resguardo da vida pessoal de um artista, já que a leitura de sua obra era o que de fato deveria interessar ao público, Maupassant não poupa inteiramente a intimidade do mestre, ao tratar de seus romances (ver o estudo “Gustave Flaubert”⁸, publicado em 1884, como prefácio a *Bouvard et Pécuchet*, obra póstuma de Flaubert).

O próprio estilo epistolar e a carta – “*cette escrime d’esprit écrit*” (MAUPASSANT, 2008, p.264) – foram tema de uma crônica importante de nosso autor, publicada em *Le Gaulois*, de 11 de junho de 1888. Em “*Le style épistolaire*”, Maupassant observa o declínio da qualidade dos epistológrafos após o extermínio dos costumes da nobreza, com a Revolução Francesa, e conclui ser iminente o desaparecimento desse gênero, que considera relevante para o conhecimento da história e dos costumes de uma época. Conclusões contundentes como a da morte do estilo epistolar, ou o fim da literatura fantástica, ainda que pareçam exageradas ou meros recursos retóricos para tornar suas crônicas mais relevantes do ponto de vista argumentativo, revelam certo saudosismo e até certo fatalismo comum em alguns textos maupassantianos. Esse sentimento, transposto nesta crônica, transmite ainda sua indecisão entre uma arte de veleidade aristocrática e a subversão do modo de vida burguês, representado na própria atividade de escritor para jornais.

Embora Maupassant julgasse sua atividade de jornalista como acessória à sua carreira de escritor, num de seus textos para o *Gil Blas*, “*Messieurs de la chronique*”, citado no início deste artigo, o autor reconheceu a dificuldade da tarefa cotidiana do cronista:

Les vrais chroniqueurs sont tout aussi rares et précieux que les vrais romanciers, et combien en compte-t-on qui résistent seulement quatre ou cinq ans à ce métier terrible d’écrire tous les jours, d’avoir de l’esprit tous les jours, de plaire tous les jours au public. [...] Le chroniqueur[...] n’existe que par la faveur immédiate du public. Il faut qu’il soit sans cesse le favori des lecteurs, qu’il s’efforce sans cesse de les séduire ou de les convaincre. Il a besoin, pour cet effort constant, d’une incroyable énergie, d’un tempérament infatigable, d’un esprit et d’une présence d’esprit sans limites (MAUPASSANT, 2008, p.237).

⁸ Coligido em Maupassant (2008).

Nessa crônica, além de definir as diferenças entre as tarefas do romancista e do cronista, Maupassant faz um balanço do trabalho de quatro jornalistas franceses, “*avec des gants et avec mille précautions*”, tendo considerado “*l’humeur excitable et la patience courte*” de muitos colegas. Nessa crônica, o escritor busca sintetizar o que de melhor, a seu ver, era escrito nesse gênero em sua época. Ao divagar sobre “*la grande querelle des romanciers et des chroniqueurs*”, numa tentativa de diferenciar a essência dos dois gêneros de escritores, Maupassant define a crônica, que “[...] *doit être courte et hachée, fantaisiste, sautant d’une chose à une autre et d’une idée à la suivante sans la moindre transition, sans ces préparations minutieuses qui demandent tant de peine au faiseurs de livres.*” (MAUPASSANT, 2008, p.237). Para ele, as características essenciais do cronista devem ser “*la bonne humeur, la légèreté, la vivacité, l’esprit, la grâce*” (MAUPASSANT, 2008, p.236-237). Observa-se aí a semelhança do gênero com uma conversação entre sujeitos ilustres sobre assuntos cotidianos. Vimos, nos exemplos escolhidos, essas qualidades presentes em Maupassant como cronista, seja quando versa sobre a literatura, a cultura e as artes, seja quando aborda atualidades políticas e sociais.

Maupassant tinha uma visão bastante pragmática da carreira de escritor. Para ele, a literatura não deixava de ser uma fonte de enriquecimento lícito. O sucesso com as mulheres também era um atributo muito bem-vindo de sua profissão (MAUPASSANT, 2008). Mas, ainda que repudiasse o papel do escritor mentor de povos, ao estilo de Victor Hugo, ou do mero defensor da arte pela arte, acreditava que o verdadeiro artista deveria sentir prazer em criar e ser motivado pelo amor à arte e pela busca da perfeição. É o que exprimiu neste excerto da crônica “*Georges Sand d’après ses lettres*”, de 13 de maio de 1882, para o *Le Gaulois*:

*À côté du désir très légitime de gagner de l’argent, à côté du besoin tout naturel de renommée, l’artiste aime et doit aimer frénétiquement ce qu’il enfante. Aux heures de production, il ne songe ni à l’or ni à la gloire, mais à l’excellence de son œuvre. Il frémit aux trouvailles qu’il fait, s’exalte, comme hors de lui-même, devenu une sorte de machine intellectuelle à produire le beau, et il aime son ouvrage uniquement parce qu’il le croit **bien*** (MAUPASSANT, 2008, p.1178, grifo do autor).

Maupassant sempre se opôs à literatura de tendências, pois assim acreditava estar livre para admirar ou criticar quaisquer gêneros e escolas. Apesar de ter-se projetado com o grupo naturalista de Zola, desde aquela época procurou

justificar a união do grupo de Médan pela sua afinidade filosófica (contra o que considerava o charlatanismo romântico) e negar o objetivo de formação de uma escola⁹. Em diversos momentos de sua atividade de cronista literário, nosso autor defendeu a liberdade estética e colocou-se como livre dos preceitos de escolas literárias. Isso também proveio de seu aprendizado com o mestre Gustave Flaubert. No seu maior estudo sobre ele, publicado como prefácio a *Bouvard et Pécuchet*, ao qual aludimos anteriormente, Maupassant afirma que “*Les romanciers [...] n'ont pas mission pour moraliser, ni pour flageller, ni pour enseigner*” e que “*Tout livre à tendances cesse d'être un livre d'artiste*” (MAUPASSANT, 2008, p.1233). Em 1882, em “*Question littéraire*”, já havia concluído: “[...] *je crois tous les principes littéraires inutiles. L'œuvre seule vaut quelque chose, quelle que soit la méthode du romancier.*” (MAUPASSANT, 2008, p.1378, grifo do autor).

A leitura de sua obra de ficção, seus contos, romances e dramas permite por si só compreender esse lugar autônomo e autêntico que Maupassant buscava. Por meio do conhecimento de suas crônicas, temos mais uma evidência disso, em textos em que o escritor procurou mais de uma vez demarcar sua independência literária, colocando em pauta princípios subjacentes à produção de sua obra, que, mesmo sem nomeá-la, faz-se objeto de reflexão em meio à sua contribuição jornalística.

Considerações finais

Em estudo sobre a atividade de Maupassant como jornalista literário, a estudiosa francesa Emmanuèle Grandadam afirmou que ele se tornou “o príncipe” da crônica de seu tempo (GRANDADAM, 2007, p.112). A presença de nosso escritor, mesmo que sob pseudônimos (a partir de determinado momento, já identificados ao autor de “*Boule de Suif*”), fez-se marcante entre os leitores de jornais. Num estilo que parece de *causerie*, de conversa com um amigo, Maupassant desenvolveu suas crônicas, que podem ter por motivação inicial um *fait divers*, a homenagem a um escritor falecido, o elogio de obras publicadas recentemente, mas que recaem em discussões teóricas sobre literatura, sem fazer teoria propriamente dita. Suas ideias sobre a mulher, a política e a religião, expostas nas crônicas, parecem hoje destoantes do panorama cultural mundial. No entanto, nas obras de ficção, essa visão é amenizada pelo dom do

⁹ Ver, por exemplo, a crônica “*Les Soirées de Médan*”, de 17 de abril de 1880, publicada em *Le Gaulois* (MAUPASSANT, 2008).

artista, por meio de ironias e de sátiras indiretas, ou até de um olhar mais aberto e libertário.

O estilo desses textos, híbridos em formas e temas, vagueia entre a ficção e a não ficção, entre a dissertação e o relato cotidiano. Como ele definiu ser típico ao gênero, também seus textos passam de um assunto a outro, sem transição, entre digressões que por vezes ocupam o texto inteiro, mas devem ser concisos, buscando um tom leve, para seduzir e convencer seus leitores. Para Henri Mitterand, assim como nas narrativas de viagem, nas crônicas, Maupassant passa

[...] *avec la même liberté du paysage au portrait, du portrait à la scène de genre, de l'anecdote à la réflexion, ou inversement. C'est de là que naît le charme de beaucoup de ses chroniques. C'est un texte imprévisible dans sa discontinuité. [...] La sensibilité moderne s'accorde assez bien à ce vagabondage à travers les grands et les petits sujets [...]* (MITTERAND, 2008, p.36).

Por outro lado, essa liberdade formal vinha a favor de um comprometimento opinativo. Maupassant posicionou-se nos jornais pela liberdade de imprensa e da crítica, mesmo quando atacado em sua obra de ficção¹⁰. Assim como defendeu a livre escolha de qualquer romancista para escrever sobre o que quisesse, também no domínio de outras artes, como a pintura e a poesia¹¹, acreditava que o artista original era autônomo o suficiente para impor sua maneira de ver. Sua única prerrogativa era agir sempre em favor do que julgava justo, defendendo os preceitos do belo e do verossímil.

Maupassant pôde, por meio do jornalismo, opinar e mostrar sua autenticidade de ideias. Como cronista e formador de opinião, demarcou nas páginas de jornais seu lugar na crítica, assim como no conto mundial. Ironicamente, ele contradisse sua própria história, quando afirmou que “[...] *ne s'est-il jamais rencontré un romancier qui fût un chroniqueur, et jamais un chroniqueur qui fût un bon romancier.*” (MAUPASSANT, 2008, p.237). De cronista de ocasião, Maupassant tornou-se um senhor da crônica e um contista e romancista conhecido mundialmente.

Por meio desse grande número de textos e de sua variedade temática e formal, podemos conhecer uma outra faceta de Guy de Maupassant, em que sua opinião se faz presente. Nas crônicas, mais que nos contos ou nos romances, nosso autor aparece como “*acteur et spectateur de lui-même et des*

¹⁰ Confirma “*Aux critiques de Bel-Ami*” (MAUPASSANT, 2003).

¹¹ Ver “*Les bas-fonds*”, “*Un drame vrai*” (MAUPASSANT, 2003).

autres” (MAUPASSANT, 2008, p.1480), dos fatos cotidianos, sociais e políticos, que em sua obra de ficção nem sempre são pautados sob o seu juízo pessoal.

Podemos concluir nosso artigo, com uma frase de um artigo seu sobre Balzac: “[...] *il n'est point de pays plus magnifique que le cerveau d'un grand écrivain.*” (MAUPASSANT, 2008, p.1163). E ler as crônicas de Maupassant, é uma oportunidade de visitar caminhos pouco trilhados no território maupassantiano, felizmente cada vez mais vislumbrado pelos estudiosos de sua obra.

Guy de Maupassant, chronicler of manners and of literary life

ABSTRACT: *Abstract: Among the disputes, polemics and fiery issues raised by Guy de Maupassant in his articles, the young Norman writer has imposed himself in the Parisian journalism scene as a beloved chronicler. From occasional contributor to international contributing editor during the colonial war in Algeria, the author of “Boule de Suif” grew professionally through the weekly sale of articles and short stories for Parisian newspapers. Although his tales remain nowadays as the most important part of his work, his contributions as a columnist for periodicals should not be neglected. It includes fifteen years of his literary production, from 1876 to 1891, and resulted in more than two hundred texts on various subjects including literature.*

KEYWORDS: *French literature. Guy de Maupassant. Chronic. Literary criticism.*

REFERÊNCIAS

FLAUBERT, G.; MAUPASSANT, G. de. **Correspondance.** Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993.

FORESTIER, L. Les contes, entre éclairs et brouillard. **Le Magazine Littéraire**, Paris, n.512, p.74-75, oct. 2011. Dossier.

GRANDADAM, E. Maupassant journaliste littéraire. **Bulletin Flaubert-Maupassant**, Rouen, n.21, p.111-30, 2007. Maupassant et la politique.

MAUPASSANT, G. de. **Chroniques:** anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche).

_____. **Chroniques.** Direction de Gérard Delaisement. Paris: Rive Droite, 2003. 2t.

Angela das Neves

MITTERAND, H. Introduction générale et notes. In: MAUPASSANT, G. de. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche).

SATIAT, N. **Maupassant**. Paris: Flammarion, 2003. (Grandes biographies).



A OBRA DO POETA POLITRADUTOR ARMAND ROBIN: MARCAS DE UMA EXISTÊNCIA EM FUGA

Maria Emília Pereira CHANUT*

RESUMO: Armand Robin era um tradutor prodigioso: foram encontrados textos dele traduzidos de pelo menos 22 línguas, sem contar os que desapareceram. Para seu *boletim de escutas* na rádio, foi possível enumerar 18 línguas fluentemente recebtadas. Prodigioso pelo número de línguas, ele também o era por sua concepção da tradução; o sentido não lhe bastava: era necessário recriar o original, sentido por sentido, som por som, língua por língua. Desde a publicação de sua primeira obra, *Ma Vie sans Moi*, Armand Robin quis que suas traduções fossem apresentadas como obras de sua própria autoria, e mesmo que não se pudesse fazer a diferença entre as duas, antes de dar definitivamente a prioridade às traduções, tanto nas publicações quanto na rádio. Em 1942, a Gallimard publica o seu único "romance" *Le temps qu'il fait*, O trabalho maior sobre o poeta privilegiou o sujeito tradutor, com ênfase à problemática da pulsão, mais visível nos textos do sujeito tradutor. Neste artigo, privilegiamos a obra do sujeito escritor, e mais especificamente a sua escritura, em seu romance e em seus fragmentos, como forma de aprofundar sua experiência e buscar entender o tão dramático e peculiar discurso presente em sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Armand Robin. Poeta-tradutor. Pulsão polítradutória. Obra e existência.

Armand Robin: um breve relato biográfico

Não sou bretão, francês, letão, chinês, inglês
Sou tudo isso ao mesmo tempo,
Sou homem universal e geral do mundo inteiro,

* UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto – Departamento de Teoria Lingüística e Literária. São Jose do Rio Preto – SP – Brasil. 15054000 – chanut@ibilce.unesp.br.

Semelhante ao horizonte de gengivas
Entre meus dentes tomo inteiramente
O mundo inteiro (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989).¹

Armand Robin nasce em 19 de janeiro de 1912 na fazenda de Kerfloc'h, em Plouguernével, na Bretanha. É o oitavo e último filho de uma família de camponeses. Cinco anos mais tarde, mudam-se todos para uma fazenda maior a um quilômetro de Rostrenen; é na escola pública desse vilarejo que Robin inicia seus estudos e aprende o francês.

Figura 1 – Robin e seus pais (1920)



Fonte: Robin (1968, p.11).

Figura 2 – Casa onde viveu a partir dos 5 anos de idade.



Fonte: Robin (1968, p.52).

¹ Em francês: “*Je ne suis pas breton, français, letton, chinois, anglais / Je suis à la fois tout cela, / Je suis homme universel et général du monde entier, / Semblable à l’horizon de gengives/ Entre mes dents je prends entier / Le monde entier.*” Texto de abertura de Armand Robin: *La quête de l’universel*. Todas as traduções, salvo aquelas que estiverem indicadas, são minhas.

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Não havia nada nesse contexto, portanto, que o predestinasse a se tornar um escritor – menos ainda um escritor francês, uma vez que a sua língua materna era o bretão –, a não ser uma inteligência extraordinária que lhe daria acesso aos estudos universitários, um destino pouco comum para uma criança nascida no *Finistère*, nos confins da Bretanha profunda. Assim, ele será o único da família a prosseguir os estudos secundários no colégio católico de Notre-Dame de Compostal, em Rostrenen. Já a partir dos quatorze anos, distingue-se no colégio e ganha prêmios, tornando-se conhecido por sua “bulimia de leituras”.

Em 1929, entra em “*Première Supérieure*” no liceu Lakanal em Sceaux. Até a universidade, Robin transpõe incólume todas as etapas, quando se inscreve na Sorbonne, aos 17 anos, para cursar Letras Clássicas. Obtém seu diploma de Estudos Latinos um ano depois, quando volta ao liceu Lakanal, em Sceaux em busca de um diploma de Estudos Gregos. Aos 19 anos, é-lhe conferido o diploma de Literatura francesa, mas, ao mesmo tempo, experimenta suas primeiras derrotas: por duas vezes seguidas, em 1931 e 1932, fracassa no exame oral do concurso para ingresso na Escola Normal Superior, que lhe permitiria seguir a carreira de professor na universidade². Em compensação, seus resultados no concurso lhe permitem obter uma bolsa para continuar os estudos literários na faculdade de Lyon. Lá ele aprende polonês, russo e alemão, e já demonstra certo desânimo em relação à carreira universitária. Em 1933, a partir do estudo de línguas, Robin começa a viajar: primeiramente para a Alemanha, logo em seguida para a Polônia e para a Rússia³. Aprende também o italiano e passa um período em Roma; ele tem então 21 anos, e surgem as primeiras manifestações nazistas, mas ele continua próximo do partido comunista francês e participa das manifestações que formarão a Frente Popular (*Le Front Populaire*).

Em 1934, retoma seus estudos na Sorbonne e instala-se no bairro latino parisiense, o *Quartier Latin*, na rua Fossés-Saint-Jacques, onde dá aulas num liceu. Sua mãe havia falecido um ano antes, assim ele herda uma pequena casa em Plouguernevel, proveniente da partilha efetuada por seu pai. Basta ler

² Parece muito sintomático que seja justamente no quesito oral que Robin tenha sempre fracassado, uma vez que é principalmente na expressão oral que as marcas da língua materna são mais profundas. Françoise Morvan (1990, p.28) comenta, em *Poésie sans Passeport*, a respeito do sotaque bretão de Robin que, misturado a um sotaque parisiense, formava um fraseio “bárbaro”, “de acentuação barroca”, por muitos considerado ridículo.

³ O retorno à Rússia dois anos mais tarde, em 1935, é marcado pela profunda decepção: em uma carta a Jean Guehénno, Robin exprime a perda da fé no comunismo, transformado num “pesadelo”, e já anuncia a sua apreensão diante do perigo da manipulação da propaganda russa. Supõe-se que este fato corresponda ao segundo grande trauma de Robin, depois do abandono da terra natal.

as primeiras poesias de Robin, e especialmente o seu único romance *Le temps qu'il fait* (ROBIN, 1986b), para imaginar o quanto sofreu com a perda da mãe. Foi provavelmente esse doloroso acontecimento que acelerou a sua aparição no meio literário⁴. É nesse mesmo ano que experimenta o fracasso que o afastará definitivamente do meio acadêmico: não consegue passar no exame oral do Concurso para professor substituto na universidade por $\frac{1}{4}$ de ponto. É de novo malsucedido no ano seguinte e também na última tentativa, em 1936, em cujo exame escrito o objeto de dissertação selecionado pelo concurso referia-se ao talento de Madame de Sévigné, escritora de gênero epistolar. Robin a hostiliza em seu texto, visando, sem dúvida, atacar a instituição que ela representava (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.66-68).

O interesse pelas línguas estrangeiras, manifestado desde muito cedo em sua formação escolar, torna-se a ocasião de um grande trauma: após estudar o russo durante dois anos, Robin viaja para a Rússia em 1934 e suas convicções comunistas, antes fortalecidas pelo sentimento de ter encontrado a “pátria de eleição” de André Gide, desabam diante do sofrimento e da pobreza do proletariado russo (MORVAN, 1979, p.11). A dor dessa decepção, agravada pelo choque da morte de sua mãe alguns meses antes, aniquilam definitivamente Robin.

Vida e carreira artística

Robin publica os primeiros poemas aos 23 anos, iniciando assim intensa atividade literária. Publica também, neste mesmo ano de 1935, o primeiro artigo crítico a pedido do diretor da revista *Europe*, Jean Guéhenno, seu antigo professor no liceu Lakanal, mas a colaboração durará apenas um ano. Ao mesmo tempo em que desiste desta colaboração, Robin escreve uma carta a Jean Paulhan⁵, diretor da NRF (*Nouvelle Revue Française*), enviando-lhe os poemas “*Offrande*” e “*Sanspassé*”, que são publicados nos *Cahiers du Sud*. É também o ano de suas primeiras traduções de Iessienin, o que confirma o interesse precoce por essa atividade.

⁴ É também pela relação edipiana com a mãe que se pode tentar situar a origem da pulsão tradutória de Robin, assim como buscar compreender a “rejeição” de sua própria obra poética em prol das traduções.

⁵ Escritor francês, foi importante figura no meio editorial e diretor da NRF desde 1925. Especialista em línguas orientais, sempre incentivou a atividade de tradutor de Robin. Participou ativamente da Resistência e da criação do Conselho Nacional dos Escritores (CNE), razão da ruptura com Robin, que classificou Paulhan como “típico representante da burguesia e da poesia da Resistência”.

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Desde cedo, porém, Robin já se sente um inadaptado, um “estrangeiro” no meio burguês e intelectual parisiense. Abominando ser um intelectual francês, recusou o acesso à burguesia e desprezou a carreira convencional que lhe propunha a universidade. Nem francês nem bretão, nem burguês nem proletário, Robin perde definitivamente suas raízes e sua identidade, e é essa situação dramática de exílio que determina todo o seu trabalho e sua **pulsão polítradutória**.

Sonhando com a verdadeira vida camponesa e proletária da Bretanha natal, à qual renunciara com profundos remorsos, revela um desejo de escrever sobre o seu passado e, ao mesmo tempo, denunciar a injustiça social:

A única coisa que importa é poder, enfim, viver um pouco, misturar-me aos homens, estar disponível para todas as suas alegrias, suas preocupações e seus sofrimentos; é, sobretudo, poder criar uma obra. Por exemplo, há dramas a descrever; há pessoas de quem nunca se falou: todos esses escravos que vi morrer na Bretanha, sem nunca ter conhecido outro destino: o que você diria de uma obra consagrada à vida desses seres sem destino? Há esses jovens camponeses, com quem me relacionava aos 14-15 anos: entre um trabalho e outro, eles roubavam alguns minutos para ir ler, numa encosta, um Hugo todo enlameado; eu triunfei; eles foram vencidos; eles agora voltaram a tornar-se cor da terra, todos cinzentos; mas a sua sorte me comove mais que a daqueles que tiveram êxito⁶.

Passa então a viver com os recursos provenientes de aulas particulares e de aulas de substituições, e a dedicar sua vida ao estudo de línguas estrangeiras. Há uma inexatidão no que se refere ao repertório de línguas supostamente dominadas por Robin; em todo caso, pode-se ter uma ideia bem mais precisa quanto às línguas efetivamente traduzidas: Morvan (1990, p.16) afirma serem vinte e duas, mas que “não há nenhuma indicação sobre o conhecimento que delas podia ter”⁷. É em Paris que inicia seu eterno e definitivo exílio, como expressa esse fragmento:

⁶ Carta a Jean Guéhenno de 8 de agosto de 1935, in *Armand Robin: La quête de l'universel* (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.22). Robin realizará a obra anunciada: *Hommes sans destin*, primeiro texto em prosa, que constituirá a primeira parte de *Le Temps qu'il fait*, publicado em 1942. Narrativa intrigante, até hoje considerada inclassificável, pois parece um romance, mas é entremeado por textos em forma de poema e diálogos que têm o efeito de uma peça de teatro. Maurice Blanchot, num artigo de 1943 sobre o livro, classifica-o como “epopeia barroca” e o equipara a *O estrangeiro*, de Camus, surgido no mesmo ano.

⁷ As línguas e dialetos traduzidos repertoriados são: alemão, inglês, árabe, bretão, búlgaro, chinês, espanhol, finlandês, flamengo, galês (País de Gales), holandês, húngaro, italiano, kalmouk (Rússia), macedônio, ouïghour (língua turca da Ásia Central), polonês, russo, esloveno, sueco, tcheco, tchéremisse (Rússia). Haveria possíveis traduções do hebreu, do gaélico, do japonês, do grego e do latim, entre outras.

Oh! Meus, tão obscuros, para guardar-me junto a vocês, precisaria, por toda minha vida, do menos possível de palavras e, cada dia, apesar de minha nova existência, de um retiro junto às plantas, de uma mão passada na crina dos cavalos. Para ficar junto a vocês malgrado eu, malgrado minha vida, vivi todas as minhas noites nos sonhos e, de dia, despertei apenas para suportar uma vida onde eu não estava mais (ROBIN, 1992, p.166).

Os sentimentos que alimentava por achar que traíra seu povo, sua terra e sua língua materna causaram o primeiro grande trauma que, se por um lado o condenaram a viver como “um estrangeiro de si mesmo”, por outro lado orientaram seu destino para uma atividade singular e extraordinária: a escuta de rádios estrangeiras para o Ministério da Informação, o que provavelmente desencadeou suas pulsões poliglota e tradutória.

Em 1936, a revista *Mesures* publica suas três primeiras traduções de Iessiênin. Inicia um período de intensa atividade, escrevendo sobretudo textos de crítica literária para a revista *Esprit*. Alguns autores que são objeto desses textos: Supervielle, Giraudoux, Sartre, La Tour du Pin, Guéhenno, Saint-Éxupéry, entre muitos outros. Ainda no ano de 1936, escreve *Hommes sans Destin*, que se tornará a primeira parte de *Le temps qu'il fait*, e é publicado pela revista *Europe*. Em 1938, a revista *Volontés* publica o poema “*Ma vie sans moi*” que, um ano e meio depois, virá a ser o título de sua única coletânea de poemas.

No ano de 1939 Robin tem apenas 27 anos e sua produção já é bem diversificada: poemas, críticas de livros, traduções do polonês, do alemão, do bretão, do inglês. Seu primeiro poema a ser publicado pela NRF é “*Mort d'un arbre*”. Este é um ano especialmente marcante. Inicia-se um grande debate intelectual em torno do destino das publicações em período de guerra, além da decisão que diz respeito à atitude dos intelectuais diante das circunstâncias. Nesse momento, ao mesmo tempo em que seu círculo de amizades se amplia, Robin já manifesta seu posicionamento contrário em relação às ideias do grupo⁸. Além disso, suas cartas e outros escritos anunciam o início de um período depressivo e de um desejo de autodestruição e destruição da própria obra literária, como sugere esse fragmento:

Que o que eu crie seja publicado ou não tornou-se inteiramente indiferente para mim [...] Se eu desaparecer, que tenha ao menos o triste prazer de desaparecer inteiro, levado para um abismo sem nome. Nada será encontrado depois de mim, posso garanti-

⁸ Além dos já citados Guéhenno, Paulhan e Supervielle, acrescentam-se ao seu círculo Paul Éluard, JoëBousquet e Elza Triolet; esta última, assim como Aragon, são ferozmente criticados por Robin mais tarde.

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

lo [...] Tudo o que escrevi nos últimos tempos me escapa a cada instante, tendendo cada vez para outra coisa; parece-me às vezes ter partido para um país, longe, muito longe de qualquer passado. Portanto, não sei mais de nada (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.27).

Em 1940, é enfim publicada sua coletânea de poemas, *Ma vie sans moi*, pela coleção *Métamorphoses*, da Gallimard. O fato de ser uma época de acontecimentos dramáticos na Europa impossibilita uma grande divulgação; assim, o livro é praticamente ignorado, mas suscita grande admiração dos escritores e obtém sucesso diante de alguns críticos e poetas⁹.

O fato mais marcante a propósito dessa coletânea refere-se à surpresa causada pelo que Morvan chama de “estranha apresentação”: trata-se de uma edição composta por 16 poemas de sua própria autoria e 14 traduções de poemas¹⁰. A presença das traduções não foi compreendida e as explicações mais simplistas (ou maldosas) apontam uma maneira de preencher o livro para não parecer muito fino.

Descobriu-se, em seguida, que a primeira das traduções, intitulada “*Vie d’Essenine*”, era, na verdade, um poema de sua autoria, pois não figura em nenhuma das coletâneas de Serguéi Iessiênin. Robin inventa que se trata da vida do poeta cantada por um camponês russo. Os indícios da inverdade surgem a partir de uma carta de Robin enviada a Jean Paulhan em 1938, citada por Morvan em *Écrits Oubliés II*: “Eu sou o único responsável por esta vida de Iessiênin que atribuo a um camponês russo.” (ROBIN, 1986a, p.244).

Neste ano marcante de 1940, após ter trocado correspondência durante apenas alguns meses com Jacqueline Allan, eles se casam e Robin passa a morar no mesmo domicílio em que ela vive com a família, pois este havia sido um período de muitos problemas financeiros para Robin. A situação de guerra é terrivelmente grave para os artistas, praticamente impedidos de publicar sob a Ocupação, e por essa razão supõe-se que nesses tempos Robin tenha divulgado muitos textos clandestinamente. No final de 1940, a *NRF* publica um poema, “*Temps passes*”, cujo fragmento inicial permaneceu inédito, uma vez que denuncia o nazismo. O trecho censurado é apresentado por Bescond¹¹:

⁹ Merece destaque o já citado artigo de Maurice Blanchot (1943): *Roman et poésie*.

¹⁰ Os autores traduzidos são: os russos Serguéi Iessiênin e Vladimir Maïakovski, o bretão Yann-BerCalloc’h, o austríaco Rainer Maria Rilke, o polonês Juljan Tuwim, o americano Edgar Allan Poe (poema *O Corvo*) e o russo Anton Tchekhov. A partir da segunda edição, 1970, até hoje, a Gallimard reedita *Ma vie sans moi* suprimindo os poemas traduzidos, uma atitude hoje considerada por muitos como “escandalosa”. Confira Robin (1970).

¹¹ Confira Balcou, Bescond e Combot (1989, p.29).

Fulminar monótono de nossa Europa de fantasmas
Deus judeu sempre enciumado, sempre ferido, Hitler
Sobre seu Monte Sinai estremece de grandeza¹².

O poema incompleto, além de revelar a tendência de Robin para uma literatura militante que denunciará mais tarde, também testemunha a eficácia da censura editorial na época. É em abril de 1941 que Armand Robin inicia o trabalho oficial de escuta de rádios em línguas estrangeiras, empregado como colaborador técnico no Ministério da Informação. Não se tratava, pois, de escutas clandestinas, uma vez que realizava o trabalho em casa, entregando ao Ministério um relatório que era em seguida distribuído aos diversos serviços ministeriais e à Presidência do Conselho. Supõe-se que o tenha aceitado principalmente em razão da recusa da Editora Gallimard de lhe garantir um emprego regular.

Os chamados *Bulletins d'écoute* nunca foram encontrados, tendo desaparecido misteriosamente dos arquivos do Ministério da Informação. Vale, a esse respeito, conhecer as impressões de Robin (1979a) expressas num texto de *La fausse parole*, que confirma a sua contrariedade em realizar esse trabalho na rádio:

Embora a circunstância tenha parecido agir muito, apenas movimentos interiores levaram-me pouco a pouco a viver curvado sob as emissões de rádios em línguas ditas estrangeiras. Esse trabalho me pegou [...] mais do que eu o peguei. [...] Hoje ainda, sempre sofrendo do choque lá recebido [na Rússia], não renunciei a me perder, a estar em toda parte onde não vivo. Mas um destino astucioso trabalhou contra minha vontade: uma atividade profissional me abocanhou. *Um lugar me tem* (ROBIN, 1979a, p.33, grifo nosso).

Esse texto de Robin, intitulado *Um lieu m'a*, descreve o seu sofrimento ao presenciar o massacre dos proletários russos efetuado pelos bolcheviques burgueses: “Em solidariedade a essas milhões e milhões de vítimas, a língua russa tornou-se minha língua natal.” (ROBIN, 1979a, p.32). Narra também a sua incansável tentativa, por meio das escutas – atravessando as palavras – de continuar ligado aos gritos dos torturados. Robin confessa: esses gritos eram “[...] tão aterrorizantes que me lançaram para longe de mim, diante de mim, contra mim. Eles me manterão nesse estado todo o tempo em que viver.” (ROBIN, 1979a, p.32). Os últimos parágrafos são dramáticos:

¹² Em francês: *Foudroyer monotone de notre Europe de fantômes / Dieu juif toujours jaloux, toujours blessé, Hitler / Sur son Mont Sinai grellotait de grandeur.*

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Mendiguei em todo lugar não-lugar. Traduzi-me. Trinta poetas em línguas de todos os países tomaram minha cabeça por albergue. Amoitei-me de chinês para melhor impedir-me qualquer retorno em minha direção. [...] Depois cessei de dormir; a extrema lassidão foi meu ópio, [...] meus álcoois; a esposa fadiga acompanhou-me por toda parte, pesada em meus braços (ROBIN, 1979a, p.33).

Essa ode à fadiga percorre vários textos da obra de Robin. O trecho a seguir encerra o texto *Vacances*, também incluído em *La fausse parole*:

Fadiga para além da fadiga, oh tu, meu repouso sem nome, oh tu que me dormes sem que eu durma, – oh tu, minha amiga, minha confidente, minha esposa, obrigado! e oh! nunca, nunca me abandones! (ROBIN, 1979a, p.40).

O ano de 1941, assim como os dois seguintes, é de intenso trabalho. Publicações de artigos na *NRF*, colaborações na revista literária *Comœdia*, traduções de Goethe (*Le Satyros*), e de Achim Von Arnim, e críticas literárias de escritores franceses (Péguy, Claudel, Mallarmé, Valéry). Traduções do russo, especialmente Pasternak, e a primeira tradução a partir da língua chinesa marcam o ano de 1942, época em que também inicia seus estudos do árabe. O único poema feito nesses tempos, “*Lettre à mon père*”, revela a profunda crise que atravessa nesse período. Ele declara a um amigo trabalhar de quatorze a dezoito horas por dia, com uma média de três horas de sono. Os *Cahiers de l'École de Rochefort* publicam um poema seu traduzido do árabe, do poeta Imroulqaïs, em cuja apresentação Robin escreve: “Quis que minh'alma brilhasse um instante em violenta miragem no poema do rei das areias, que ela lutasse com esse galope demente e sábio de aliterações no qual o texto árabe se deixa levar em redemoinhos.” (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.31). Ainda em 1942, a Gallimard publica *Le temps qu'il fait*, na *Collection Blanche*, anunciando o final de um período de trabalho intenso, pois, a partir de 1943, ocorre uma reviravolta na evolução de Armand Robin. Aos 31 anos, ele assume a impossibilidade de se integrar em qualquer meio que seja. Social e intelectualmente, torna-se um marginal e, por fim, recusa-se a produzir obras literárias “conformes”. Paralelamente, anuncia sua ruptura com o mundo da edição tradicional, especialmente com a Gallimard e a poesia da Resistência. Ele renega sua própria poesia e escreve textos de combate, que julga impubescíveis, mas que difunde de mão em mão ou pelo correio. Mais tarde, eles serão editados em *Lés Poèmes Indésirables* (ROBIN, 1979b). Na *Lettre Indésirable n°1*, enviada à Gestapo, ele escreve: “MATADORES! VOCÊS SÃO MATADORES!”, e ainda dá seu endereço! É nesse ano que começa a

traduzir os poemas do húngaro André Ady, cuja obra plena de arcaísmos e neologismos gerou muitas controvérsias. No texto de apresentação das traduções dos poemas de Ady – citado no prefácio de Morvan para *La fausse parole* –, Robin, (1979, p.12) parece justificar o trabalho de tradutor em sua luta contra a “falsa palavra”, confessando o sentimento de impotência diante do trágico momento histórico:

Traduzi-me em Ady numa hora em que percebi que a salvação pela criação estética não bastava mais: era necessário ou subir mais alto ou cair verticalmente até a morte. O tempo não ia a lugar algum: um acontecimento do qual nada se falava havia começado no plano dos transtornos não manifestáveis; enorme, ele preenchia o século. Um novo espírito humano estava em construção em algum lugar e todos os ruídos que não eram o ruído dessa construção eram apenas espantosos silêncios.

Numa carta a Jean Paulhan de setembro de 1943, Robin (ARMAND..., 2013b) desabafa sua revolta e ao mesmo tempo envia a última colaboração à revista *Comœdia: Romantisme, Symbolisme et Surréalisme*, marcando uma ruptura total com os meios literários que durará cinco anos. Durante esse período, as únicas publicações regulares aparecem na imprensa anarquista. Logo em seguida, rompe também com Paulhan e com a Gallimard, retirando até as obras já prometidas para publicação. Tal ruptura pode ser medida pelo estado de espírito de Robin, apontado em algumas das cartas enviadas a Jean Paulhan no período que antecede o rompimento, no ano de 1939:

[1939] Quinta de manhã

Meu amigo, o que você me diz não é exato. O que é verdade, é que estou acuado, em uma completa destruição, por razões que ninguém jamais conhecerá.

Um só detalhe me irritou : é que muitos amigos ou leitores me reprovaram duramente por não dar minha obra à Gallimard para que ela a edite.

Em todo caso, começo hoje mesmo a destruir minha obra. Mais nenhum manuscrito circula.

Muito afetuosamente. Perdoe-me: estou morto.

Armand

[1939] Noite

Caro Paulhan

Sou obrigado a lhe pedir uma coisa grave: é (deixando de lado *O Corvo*) para me enviar de volta o mais brevemente possível todos

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

os poemas ou esboços de poemas que lhe mandei. [...] *O Corvo* é a última coisa que publicarei.

Muito afetuosamente e muito dolorosamente,

Armand

[1939] Terça à noite

Caro Paulhan

Suplico-lhe, em nome de toda nossa amizade, envie-me de volta esses últimos poemas... Não fique com eles e publique apenas *O Corvo* [...].

Há um último grau de dor que não é necessário que um homem tenha um dia conhecido.

Com toda minha afeição,

Armand

Bescond (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.32) descreve um fato que reforça a impressão quanto ao precoce desarranjo cerebral de Robin. Refere-se ao comentário publicado numa revista sobre uma carta de Robin enviada a Paul Éluard. Consta que Éluard espantou-se ao ler no envelope, sublinhada e junto ao endereço do remetente, a seguinte frase: “*Viva Stalin!*” O artigo comenta como, por sorte, esse gesto lamentável de Robin não teve consequências para o poeta Paul Éluard. Atitudes anarquistas como esta repetiram-se com frequência no período de isolamento, principalmente nos anos de 1947 e 1948, quando Robin finalmente abandona a atividade militante. Conservará, todavia, suas atitudes provocativas, além de uma mania de perseguição doentia até o fim de sua vida.

Todos esses fatos apontam para um agravamento do estado mental de Robin; paralelamente, sua **pulsão tradutória** também se intensifica e ele parece encontrar nessa atividade sua única motivação.

O retorno à atividade literária, em 1949, é marcado pela publicação de *Quatre Poètes Russes (Maïakovski, Pasternak, Blok, Éssenine)*, pelas *Éditions du Seuil*. A mesma editora confirma o retorno de Robin, publicando, dois anos depois, as traduções de André Ady. É nessa época que a atuação de Robin orienta-se para a criação da emissão radiofônica *Poésies ans passeport*. Os anos de 1951 e 1952 são tragicamente marcados pelas mortes de André Gide e de Paul Éluard. Ao primeiro, Robin dedica uma tradução de Ernst Jirgal: *Elégie de Gide*, publicada pela NRF; ao segundo, um artigo publicado no *Le libertaire*.

La fausse parole inaugura, em 1953, um grande ano de publicações. A obra retoma diversos artigos surgidos nos anos anteriores, ponto de conclusão da reflexão sobre as escutas de rádios e da propaganda russa. No mesmo ano, o autor publicará suas traduções, com o título de *Poésie non traduite*. Como previsto, ele participa do surgimento da nova *NRF* que passa a se chamar *Nouvelle Nouvelle Revue Française (NNRF)*. Terminam definitivamente as radiodifusões de poesia, mas Robin continua a frequentar a rádio, participando principalmente do célebre programa *Belles Lettres*.

No primeiro número da *NNRF*, Robin publica as traduções de quatro poemas de Ungaretti e esse ritmo de duas a quatro publicações anuais prossegue até 1958, *_ê_íngüe_mente* sob a forma de traduções. Em 1954, inicia colaboração em *La Parisienne*, na qual publica um artigo polêmico, *Se garer des revoltes*, no qual define seu ideal de escritor livre, decepcionado, sem dúvida, mas fiel às suas convicções originais: “Os verdadeiros poetas vivem e criam com antecedência em seu tempo. [...] Nenhuma tática, nenhuma estratégia, nenhuma astúcia, nenhum temor da pobreza, nenhuma preocupação com a fama. Em todos os planos, uma independência total com relação a tudo.” (BALCOU ; BESCOND ; COMBOT, 1989, p.43). Também participa do número especial da *NNRF*, em homenagem a Supervielle, seu grande amigo.

Robin continua a traduzir muito até 1957: do espanhol, do árabe, de muitas línguas eslavas e, principalmente, do polonês. *Poésie Non Traduite II* é publicado em 1958 e, a partir de então, quase todas as outras traduções de Robin aparecerão na *Gazette de Lausanne*. É também a partir desse ano que ele começa a publicar as traduções de Shakespeare para a coleção bilíngüe do *Club Français du Livre*, tais como *Lês Gaillardes Epouses de Windsor*, *Othello* e, em 1960, *_ê Roi Lear*. Suas últimas traduções são três poemas de Max Ernst para a *Gazette de Lausanne*.

Gravemente doente há pelo menos dois anos, Armand Robin falece em 29 de março de 1961, aos 49 anos de idade, abandonado numa enfermaria de Paris. As circunstâncias de sua morte jamais foram esclarecidas.

Introdução – acerca da “biografia”

*Sempre evitei falar de mim, falar-me. Quis falar de coisas,
mas na seleção dessas coisas não haverá um falar de mim?*
(MELO NETO, 2007, p.9).

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Em sua obra póstuma, *Pour une critique de traductions: John Donne*, Antoine Berman (1995) menciona Armand Robin, ao lado de São Jerônimo, como “exceções únicas de existências” cujas biografias seriam relevantes na pesquisa, visando saber “quem é o tradutor”. Segundo ele, trata-se de “[...] questão geralmente irrelevante se comparada àquela que indaga sobre o autor.” (BERMAN, 1995, p.74). Berman enfatiza que, no caso do autor, não se pode negar que é difícil compreender a obra “de um Rousseau, de um Balzac, de um Proust” ignorando a vida desses autores: “Obra e existência estão ligadas” (BERMAN, 1995, p.73). Saber **quem é o tradutor** tem, para Berman, outra finalidade, que não está ligada a “seus estados de espírito”, mas sim a aspectos importantes, como por exemplo: sua nacionalidade; sua outra profissão, além de ser tradutor; se também é autor e produtor de obras; de quais línguas ele traduz e qual relação entretém com as mesmas; qual gênero de obras traduz habitualmente; se é bilíngue e de que tipo; ou se é um polítradutor – segundo ele o caso mais frequente. Berman tem, todavia, o cuidado de lembrar que não bastam somente as informações sobre o tradutor, “[...] é preciso ir mais longe e determinar a sua posição tradutiva, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutivo.” (BERMAN, 1995, p.74).

E quanto ao próprio Robin, o que pensava da biografia? Ele era visceralmente contra obras biográficas, o que implica aqui um paradoxo incontornável, dado que julgo necessário, na esteira de Berman, levar em consideração as idiosincrasias do percurso de vida de Robin. Elas são constitutivas, em minha análise, da forma de traduzir e de escrever deste poeta; constroem seu texto-vida através de uma variedade de gêneros de escritura e explicitam a textualidade de seu discurso, o que permite a investigação psicanalítica a partir de sua própria retórica.

Françoise Morvan (1986) organizou uma coletânea de textos de Robin – alguns de própria lavra, outros de traduções, ou enxertos de um no outro –, antes dispersos em publicações variadas, à qual deu o nome de *Écrits Oubliés II*. Nesta obra, há um texto para o programa de rádio sobre o poeta polonês Adam Mickiewicz e a tradução de alguns de seus poemas. Robin evoca, junto ao tema principal de um desses poemas, a “perversidade” das biografias; a respeito delas, aponta Mickiewicz como aquele que melhor definiu “[...] o drama de tantos dentre nós: o ultraje cometido contra nossa memória na falta de se poder atingir nossa pessoa.” (ROBIN, 1986a, p.223). A opinião de Robin a esse respeito não deixa dúvidas, quando afirma: “Toda biografia é demolidora e subversiva; refaz pelo avesso o caminho conquistado passo a passo por cada homem em sua vida;

é preciso deixar à polícia esse gênero literário.” (ROBIN, 1986a, p.228). Robin define a obra do poeta polonês como “[...] uma luta contra a mania de se definir um homem pelos elementos materialmente visíveis de sua existência aparente [...]” (ROBIN, 1986a, p.235), enfatizando que essa luta contra as aparências da biografia levaram Mickiewicz ao extremo da vontade de ser “anti-existencialista”: para isolar-se, desaparecer de sua própria existência, o poeta “suicidou-se para viver”¹³.

Essas posições antibiográficas extremas marcaram, em certos momentos, intensas polêmicas no cenário da crítica contemporânea francesa. Uma breve incursão pelos autores franceses do século XX mostra que, já em 1932, no ensaio *L'idée fixe*, Paul Valéry repensava a questão dizendo ser preciso temer sempre definir alguém e indagando se seria realmente nos documentos do autor, nas relíquias de seus amores, nos acontecimentos de sua vida que encontraríamos o que importa conhecer (VALÉRY, 1957).

Nessa fase, no início do século XX, chamada de *nouvelle critique*, a explicação erudita é substituída pela crítica imanente do texto. Seu representante maior, Roland Barthes (1982), mostrou-se sensível a uma crítica equilibrada em *Critique et vérité*: para ele, há na biografia uma outra lógica e outras exigências, até mesmo uma outra responsabilidade; trata-se de interpretar a relação de uma obra e de um indivíduo, o que o leva a afirmar não saber como fazê-lo sem se referir a uma psicologia.

Na apresentação da cronologia da obra do poeta, Jean Bescond (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989) lembra que o próprio Robin, desejando que nunca falassem dele ou de sua obra, construiu uma aura lendária em torno de si mesmo e engendrou estrategicamente uma maneira de desorientar quem quer que desejasse trancá-lo numa biografia: teve uma morte súbita e misteriosa, deixando seus escritos espalhados em total confusão em seu apartamento. Entretanto, como assinala o autor, “[...] ocultar seu percurso artístico tão fascinante seria a melhor maneira de negá-lo [...]” (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.7), e compara o seu caso ao de Verlaine, pois, segundo Bescond (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.8), não seria possível

¹³ O caso desse poeta ilustra o que ocorre ao longo de toda a obra de traduções de Robin: as escolhas dos autores que traduz são, na maioria dos casos, relacionadas a razões ideológicas, com preferência por autores incompreendidos em seu meio e sua época. Vários dos poetas por ele traduzidos suicidaram-se, o que levou Robin a repetir o gesto, pois também “suicidou-se em vida”, empreendendo um processo de desintegração de sua personalidade mediante a “apropriação” (tradução) das obras daqueles com os quais se identificava. Seu objetivo último era desapropriar-se de si mesmo (ROBIN, 1990).

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

“[...] imaginar uma apresentação do trabalho do poeta que compôs *Sagesse* ignorando o tiro disparado sobre Rimbaud e sua estadia na prisão.” Uma biografia de boa qualidade, além de trazer elementos de relevância para a reflexão teórica, reafirma a necessidade de superar o antibiografismo, sobretudo quando se trata de obra profundamente marcada por revezes¹⁴. No caso de Armand Robin, o trabalho de tradutor é nitidamente sobremarcado pelo momento histórico em que ocorreu, considerando-se os próprios momentos históricos dos poetas traduzidos por ele, geralmente idealistas revolucionários. Importa frisar igualmente o teor semântico de suas poesias, geralmente atreladas à problemática existencial. Não é de espantar, portanto, que grande parte dos testemunhos e comentários sobre a obra de Armand Robin estejam estreitamente ligados à sua pessoa, a ponto de se cometerem equívocos referentes ao seu trabalho.

Le temps qu'il fait – o romance

Figura 3 – Foto do livro



Fonte: Disponível em: <<http://www.babelio.com/livres/Robin-Le-temps-quil-fait/181208>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

Jean Balcou, professor de literatura na Universidade de Brest, revela uma visão ingênua da teoria do romance quando afirma que, em *Le temps qu'il fait*, o personagem Yann “é de fato o próprio Robin criança” (BALCOU; BESCOND;

¹⁴ Ao insistir sobre essa “necessidade” da biografia, busco também questionar a posição radical da escritora Françoise Morvan, a qual, segundo testemunho de Bescond, “[...] por uma estreita fidelidade a Robin, recusa a utilização de qualquer elemento biográfico, falando apenas do trabalho do escritor.” (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989, p.8). Sua atitude parece ser contraditória. O prefácio de Morvan em *Poésie sans Passeport* percorre a obra de Robin em estreita atenção à sua trajetória existencial. Trata-se, pois, de um acesso “sorrateiro” à biografia do poeta, uma vez que ela não poderia ter fabricado seu texto sem um conhecimento profundo da vida de Robin.

COMBOT, 1989, p.7). Apesar da evidente semelhança e da possibilidade de que Yann seja um personagem autobiográfico, além do cenário sugestivo remetendo ao vilarejo da Bretanha, convém lembrar que, na ficção, a realidade é sempre imaginada, e, portanto, inconfundível com o mundo real do poeta.

A trágica solidão de Yann revela um estado de pura contemplação da realidade que o rodeia: os rudes camponeses sujos de lama, complexados e calados, provocam no adolescente um misto de fascinação e piedade. Yann não fala de família, amigos ou lugares, apenas mostra o silêncio preenchido pelos sons da natureza: “Aurora maravilhosa onde o filho dos pobres aprende a decifrar os segredos sublimes graças aos quais a Terra se tornou humana.” (ROBIN, 1986b, p.147). Essa terra onde reina o eterno silêncio parece ter sido preservada das atrocidades da História terrível e trágica – é a invenção de uma Bretanha imaculada, intocada, que resiste com sua poesia. O romance descreve a embriaguez, a alucinação pelas leituras do jovem Yann, que descobre muito cedo que aprender outras línguas aumentaria ainda mais as chances de decifrar outros mundos maravilhosos. Sua aspiração era poder um dia partilhar essa fascinação com a mãe, pobre camponesa analfabeta. Um fragmento desse romance-poesia foi selecionado visando a algumas considerações estéticas primeiramente:

Réveillé très tôt dans l'ombre, Yann, tapi dans son lit de balles d'avoines, guettait avec souffrance la première lueur; ces murs, ce lit trop étroit l'emprisonnaient désormais; au dehors se préparait cette heure d'avant le jour, où, caché dans son talus complice, il pourrait lire, lire, conquérir le monde de la liberté, déchiffrer les grands secrets qu'en chantant les hommes se passent dans leur nuit par-dessus le talus des siècles! «Nuit qui m'as tant aidée, se murmurait-il, nuit que j'ai tant aimée, nuit aux caresses de grande fougère, je te renie maintenant! » Et, membres ramassés, prêt à bondir en bête affamée dès qu'apparaîtraient les lueurs nouvelles, proies timides, il écoutait en sa poitrine monter et bouillonner cette ivresse des aubes pures où tout est donné à l'homme, où rien ne peut, ne sait trahir, où près d'un visage candide vient scintiller le visage de diamant, le visage glacé, déchirant et délirant de la beauté.

« Vite! Qu'éclate le jour! Oh! cette heure dans mon buisson avant que mon Père ne vienne, me surprenne! » Et il serrait dans son lit comme une arme invincible ce livre où riaient les jeunes caractères de l'écriture grecque (ROBIN, 1986b, p.123-124)¹⁵.

¹⁵ A opção aqui pela citação do texto original em francês visa a possibilitar que o leitor acompanhe de perto as considerações de Blanchot a seguir. Segue a tradução: “Desperto bem cedo na penumbra, Yann, metido em seu leito de palha de aveia, espiava com sofrimento o despertar da aurora; essas paredes, esse leito estreito demais agora o aprisionavam; lá fora se preparava essa hora antes do dia, em que, escondido em seu talude cúmplice, ele poderia ler, ler, conquistar o mundo da liberdade, decifrar os grandes segredos que, cantando, os homens se contam nas noites por cima do talude dos séculos! ‘Noite que tanto me ajudou, murmurava ele, noite que tanto amei, noite das carícias frondosas, eu te renego agora!’ E, membros atarracados, prestes a saltar como animal esfomeado

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Um ano após o aparecimento do romance na *Collection Blanche* da Gallimard, Maurice Blanchot (1943) publica um belo artigo na “*Revue Plein Chant*”: *Roman et poésie*. Os comentários iniciais referem-se ao ritmo poético da obra romanesca:

É notável que Armand Robin tenha apresentado seu livro *Le temps qu'il fait* como um romance. Muitos verão nele um grande poema no qual a prosa busca o verso e se realiza freqüentemente dentro das convenções de uma prosódia bastante estrita. Há uma aliança constante entre formas diversas de expressão. Poemas, que obedecem apenas às suas leis, exalam em quase todas as páginas e, mesmo entre as redes cuja linguagem comum constitui a trama, surpreendemos o frêmito de um ritmo, o apelo de uma cadência que em vão solicita ficar livre. Essa exigência poética, longe de tornar absurda a forma do romance na qual ela se desenvolve, impõe-lhe um caráter de autenticidade que a salva de certas dúvidas. [...] A instância poética é, em Armand Robin, ainda mais significativa pelo fato de ter publicado, antes de *Le temps qu'il fait*, uma série de poemas dentre os quais alguns anunciam os temas de seu livro e quase todos buscam as imagens que formam o coro deste. [...] O que, nos poemas, solicitava uma expressão essencial, privada do tempo, formada nas condições de simplicidade quase abstrata, pelo ajuste de poucas imagens com uma harmonia toda intelectual, desenvolve-se, na obra romanesca, como um mito que exige a duração, chama uma superabundância de figuras, transmite-se de ecos em ecos, num movimento cada vez mais rápido e declara-se em uma matéria resistente, na qual o pensamento vê com mais clareza o seu caminho. [...] O ajuste entre a ficção e o mito, entre a realidade e o canto, entre o que há de irreal na ficção e de imediatamente perceptível no mito, imposto por uma arte ao mesmo tempo muito ingênua e infinitamente ardilosa, dá a *Le temps qu'il fait* seu completo equilíbrio. [...] A ingenuidade se faz virtuose, o artifício torna-se simples queixa e no labirinto de uma arte barroca manifesta-se a melodia de um canto popular (BLANCHOT, 1943, p.33-35).

Poucos souberam avaliar com tanta sensibilidade o estranhíssimo *Le temps qu'il fait*. Devido à impossibilidade de transcrever aqui na íntegra o texto de Blanchot, optei pelos trechos que, primeiramente, pudessem transmitir a excelência do único “romance” de Robin. No segundo trecho escolhido, pretendemos enfatizar menos os comentários de natureza poética do que apontar para o trabalho da linguagem e o estilo da escritura:

assim que aparecessem os novos raios, presas tímidas, ele escutava em seu peito subir e borbulhar essa embriaguez das manhãs puras quando tudo é dado ao homem, quando nada pode ou sabe trair, quando perto de um rosto cândido vem cintilar o rosto de diamante, o rosto gelado, cortante e delirante da beleza.'Depressa! Que brilhe o dia! Oh! esta hora em meu arbusto, antes que meu Pai venha, me surpreenda!' E ele abraçava em seu leito, como uma arma invencível, esse livro onde riam os jovens caracteres da escrita grega.”

Há na obra de Armand Robin, em sua poesia como em suas ficções, uma vontade muito consciente de unir a uma certa forma popular todos os refinamentos da técnica e até mesmo os caprichos de uma arte preciosa. Essa aliança, bastante rara na França, e sobretudo raramente feliz, produziu em outras literaturas obras perfeitas. O exemplo de Goethe mostra como uma experiência original conseguiu exprimir-se poeticamente por meio de velhos cantos, cuja forma é retomada e transmudada por uma prodigiosa cultura pessoal. Certos trechos do *Le temps qu'il fait*, como a narrativa do pai, apelam diretamente para essa simplicidade e, apesar das imagens estudadas, eles conservam, graças a um ritmo e um tom autênticos, o natural e o charme (BLANCHOT, 1943, p.36).

Uma vez que Blanchot já nos apresentava, em seu artigo, com uma brilhante análise no que se refere à literariedade do romance, gostaria de apontar para o topos na narrativa, enfatizando uma abordagem mais precisamente psicanalítica.

Em vários momentos, Robin confessa ter sentido remorsos quando foi mandado para a escola, longe dos pobres e junto aos burgueses. Impedido de viver junto dos animais e das paisagens que tanto amava e, sobretudo, impedido de falar o bretão, o fato de viver no meio intelectual era uma espécie de traição ao passado proletário. Sem dúvida, esse sentimento reforça o recalçamento linguístico original, provocado pela repressão do pai, que o proibia de ler, afastando-o definitivamente da significação afetiva que a língua bretã representava. Parece ter sido a razão de ter se dedicado inteiramente ao aprendizado da nova língua, o francês, língua pretensamente indispensável para adquirir cultura e único meio de inserção social. Entretanto, cada vez mais, Robin percebe, temeroso, que quanto mais se refugia nas letras, no francês ou nas outras línguas, mais ele se afasta de sua origem proletária e da **verdadeira cultura** que só encontra na Natureza. Num fragmento, ele diz: “Nada mais doloroso do que as letras” (ROBIN, 1992, p.40). A palavra do outro, **estrangeira**, não parece **estranha** para Robin: ele parece sentir, reconhecer a familiaridade que há por detrás de cada som, porque pensa que a beleza vem da natureza que só o homem simples reconhece: “Gosto de sonhar, escreve ele no prefácio de *Ma vie sans moi* em 1940, com uma poesia que seja uma grande coisa simples; sem dúvida não pode ser bom que a beleza tenha vergonha de ser humana.” (ROBIN, 1992, p.40).

O sofrimento advindo com o falecimento de sua mãe, em 1933, parece estar na origem da escritura do estranho romance *Le temps qu'il fait*. Embora a relação com a mãe esteja no âmago da problemática relativa à situação linguística de Robin, há também, sem dúvida, uma importantíssima “questão

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga do pai” a considerar. Nas três últimas partes do romance, a presença do pai domina as cenas. Yann está desesperado pela iminente chegada do pai que virá interromper e proibir sua leitura. À medida que os passos se aproximam, ele descreve a sua angústia e começa a delirar, falando com as plantas, os animais e os personagens dos livros que lê. Ao mesmo tempo, os pensamentos do pai são descritos na forma de um monólogo interior: torturado pelos remorsos de um segredo, ele procura o filho entre os arbustos, envergonhado pelo que gostaria de confessar-lhe. Sabendo que irá encontrá-lo lendo, diz para si mesmo que os livros lhe dão medo, não compreendendo “[...] essas letras que deixam [Yann] tão magro, tão feliz e tão inquieto ao mesmo tempo.” (ROBIN, 1986b, p.139). A descrição se torna cada vez mais fantástica, a figura do pai mistura-se às dos heróis: Hércules, Homero, Ésquilo, e o cavalo Treithir, que parece saber o que se passa com o seu Mestre.

Yann se afoba... Eis que o sol brilha inteiro! Meu pai vai vir! Sei o que vai me fazer! Pena! Ele não quer que eu leia! E eu quero ler mais esta página! Ela é difícil! Eu quero! Mais estas linhas e me rendo! [...] Só tenho alguns minutos! Meu pai vai vir, me punir, se ele me surpreender! Oh! Será terrível! Depressa! Depressa! Quero esses minutos! Eu os quero! Eu os terei! (ROBIN, 1986b, p. 149-150).

Mas não é apenas o romance que revela como Robin foi um sujeito marcado desde a infância pela interdição paterna à escrita, como confirma esse poema incluído na coletânea *Le monde d'une voix* (ROBIN, 1968, p.22):

CARTA A MEU PAI¹⁶

*Meu pai, vejo bem que me enganei
Querendo tornar-me um poeta, um letrado;
Consegui apenas me cansar
E só zanzar, todo zangado.*

*Fui mais longe do que a nós é permitido;
Injuriam-me, sou odiado, escarnecido;
Onde nasci deveria ter ficado,
Todos têm razão de me ter castigado.*

¹⁶ LETTRE À MON PÈRE: Mon père, je vois bien que je me suis trompé/ En voulant devenir un poète, un lettré;/ Je n'ai réussi qu'à me fatiguer/ Et qu'à tournicoter, tout brouillé.// Je suis allé plus loin qu'à nous il n'est permis;/ On m'accable de haine et de raillerie;/ Où je suis né j'aurais dû rester;/ Tous ont eu raison de me châtier.// Aujourd'hui si tu venais tu me retrouverais/ Comme cette faux que tu as laissée/ Hier soir, dans des herbes obscures se souvient très frais/D'avoir sous tes doigts travaillé.

*Hoje se viesses terias me encontrado
Como esta foice que deixastes ontem à noite
Nos obscuros gramados e se recorda bem há pouco
Ter sob os teus dedos trabalhado.*

No triângulo edipiano, o pai ocupa o terceiro termo, o rival que proíbe ao filho o acesso à mãe, mas que também proíbe à mãe a posse absoluta do filho. Como diz Laplanche (1991, p.48), em *Hölderlin e a questão do pai*, “[...] seu atributo fálico aí está para indicar que ele detém a lei, a regra de um relacionamento inter-humano controlável, constituindo a prova de sua força.” De fato, é sabido que é a intervenção do pai – como lei, como elemento regulador –, que introduz uma *certa medida* na relação primitiva com a mãe e torna a relação suportável. Retomando Lacan, Laplanche sublinha que o pai como promotor da lei – a *função Nome-do-Pai* – nunca foi admitido no sistema de significações do sujeito, nunca encontrou seu lugar na cadeia dos “significantes” que constituem seu inconsciente, o que o torna um mecanismo diferente do recalçamento, e mais radical: é um “[...] verdadeiro buraco na subjetividade do sujeito [...] uma falta quase impossível de colmatar, tal como a experimentamos na presença da esquizofrenia [...]” (LAPLANCHE, 1991, p.49), concluindo que a origem dessa falta deve ser buscada na relação mais primitiva da criança com a linguagem.

Os poucos elementos disponíveis sobre as fases mais precoces do desenvolvimento infantil de Robin, somados à distância que nos separa de tais ocorrências, são, de fato, um obstáculo para que seja tentada alguma hipótese de trabalho nesse sentido. Além disso, considerando o âmbito teórico-literário deste estudo, a única atitude honestamente viável parece ser a de tomar como matéria analisável a materialidade significativa presente na vasta obra de Robin: seus poemas e seu romance, assim como seus comentários. Buscamos então na escrita de Robin os traços inescapáveis, daquilo que comparece à sua revelia, como este fragmento intitulado *Volonté*, por exemplo, publicado em *Le monde d'une voix* (ROBIN, 1968, p.74):

O que conta é que, não tendo tido nascimento, eu detenha todo o conhecimento. Não tenho vontade de barganhar minha alma. Nasci solitário, devo tudo a uma mãe muda, a uma moça do campo que soube ensinar-me às escondidas o ABCD e minhas primeiras palavras francesas. Fui essa rosa brava disforme da qual ninguém teria ousado dizer que seria um dia uma flor. Cresci, mas guardando minha terra e tenho torrões sólidos para jogar na cara dos burgueses.

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Em *Le temps qu'il fait*, a fascinação pela leitura do personagem Yann chega ao cúmulo de fazê-lo querer partilhá-la com a mãe iletrada que, por sua vez, mostra-se assustada com tal maravilhamento. As falas da mãe no livro ocorrem da segunda parte em diante, quando já está morta, e participa de uma espécie de peça de teatro – longas narrativas intercaladas a falas em forma de poemas ou cantos de personagens tais como: o cachorro; o louco; o Cristo; as ervas; Maiïjan; Taliesin; Merlin; o primeiro, o segundo e o terceiro louco; um gênio morto aos vinte anos; Rimbaud; o padre; o tempo; as três fadas; as lavadeiras noturnas, e vários outros. Esse esquema se repete até o final do livro, e a figura do pai só aparece a partir da quarta parte, quando o diálogo entre Yann e seu pai é mais intenso, mas há sempre as interferências da mãe, de Cristo, do cavalo Treithir, intercaladas às falas dos personagens, todos muito peculiares.

Transcrevo, a seguir, alguns trechos de um longo pensamento da mãe:

Meu filho é tão magro; oh me faz mal vê-lo com seus cabelos como que saído dos sonhos. [...] Eu vejo, eu sei: o vento soprando de toda terra os traz de toda parte: alemães, russos, ingleses, hindus, árabes e todas as cores [...] Sim, por eles eu existo, por eles posso gritar, por eles tenho direito à palavra. E tenho palavras que me vêm, eu, a pobre gaga. [...] Ah meu pobre filho! Oh eu penso nele! Aposto que ele ficou louco de novo hoje! (ROBIN, 1968, p.63-65).

Uma vez constatada, tanto pelo romance quanto pelos poemas de Robin, uma profunda problemática no que se refere às figuras materna e paterna – com ênfase na questão linguística – passaremos a analisar alguns dos textos e fragmentos mais dramáticos de Robin apresentados em seu programa na rádio, cujos comentários sobre as traduções dos poemas declamados testemunham essa problemática e a sua “pulsão”.

A pulsão polítradutória: permanente fuga de si mesmo

Desde cedo, como vimos, Robin já se sente um inadaptado, um “estrangeiro” no meio burguês e intelectual parisiense. Abominando ser um intelectual francês, recusou o acesso à burguesia e desprezou a carreira convencional que lhe propunha a universidade. Nem francês nem bretão, nem burguês nem proletário, Robin perde definitivamente suas raízes e sua identidade, e é essa situação dramática de despaisamento que determina todo o seu trabalho e sua **pulsão polítradutória**.

Para Robin, escrever é doloroso demais, tanto quanto renunciar a escrever – lembrando que esse processo se inicia imediatamente após a crise brutal que o levou ao isolamento. A tentativa de fuga de si mesmo o desvia para o outro, o leva a **habitar perpetuamente** esse espaço da tradução que o torna ilusoriamente dono do dizer idealizado. A possibilidade de **dissolução do eu** transforma essa busca em uma **pulsão**, assim, cada vez que encontrava um novo poeta, uma nova língua e, sobretudo, poemas com cujo conteúdo se identificava, Robin (1979a, p.14) entendia “traduzir-se” no outro: “Sem palavra, sou toda palavra; sem língua, sou cada língua”. Sendo um poeta emudecido em sua língua materna, cada língua poderia se tornar a sua.

No prefácio a *Poésie sans passeport* – título homônimo ao programa de Robin na rádio –, Morvan definiu a busca compulsiva de Robin pelo poema dos outros como uma “brincadeira metafísica”. Retomo aqui apenas um trecho da citação:

[...] os poetas traduzidos tornam-se um meio, não somente de sobreviver, mas de fazer de sua ausência a condição de uma obra sem limite [...] o que lhe permite brincar com sua vida encoberto por outros que nunca são outros e por poemas que nunca são nem deles nem dele: o que ele chama “não tradução” consiste em respeitá-los apenas para transformá-los (MORVAN, 1990, p.18).

Sem dúvida, num primeiro momento parece tratar-se somente de uma estratégia pela qual Robin busca impressionar o interlocutor, mas uma leitura mais aguçada revela um tradutor extremamente consciente de sua árdua tarefa. Poderemos observar passo a passo esses contrastes em seus comentários a partir da leitura destas reflexões perturbadoras de Robin por ocasião do primeiro programa de *Poésie sans passeport*:

Quando, eis por volta de oito anos atrás, tomei conhecimento da obra de Ady, foram os poemas mais implacavelmente, diria mesmo mais ditatorialmente ritmados que eu ataquei primeiramente ou que me atacaram. Durante todo um longo período as aliterações imperiosas, os cortes de versos incisivos e esquivos, as estritas intenções nas escolhas das sílabas, as duras disciplinas da estrofe curta, habitaram-me, ocuparam-me, obsessivas em seu vaivém, do húngaro ao francês e do francês ao húngaro. Era inspiração, mas na servidão e nesse sentido eu compreendia o poeta irmão [...] Daí veio que na minha vida, nessa poesia de Ady, eu me trabalhei em um mesmo cativo. Não buscávamos liberar o verbo, mas bloqueá-lo, e por assim dizer, encurralá-lo em limites duros (ROBIN, 1990, p.37).

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

Embora se perceba a explícita dificuldade da tradução acompanhando penosamente a estrutura prosódica da qual Robin afirma estar prisioneiro, a ênfase do discurso está na obsessão do poeta tradutor pela inspiração servil que o acompanha. Percebe-se um sofrimento, um enorme esforço para se libertar do poema do outro e recriar o seu próprio. Robin traduz em seguida um dos primeiros poemas de Ady, o *Poema do filho do proletário*, comentando:

Ele representava um certo número de dificuldades insuperáveis na primeira abordagem: extremo estreitamento da estrofe, queda abrupta de cada estrofe sobre um quarto verso muito breve e até muito autoritário, repetições obsessivas num tom de extremo orgulho no alto de cada estrofe das sonoríssimas palavras húngaras: “*Az én apám*” (ROBIN, 1990, p.39).

As três palavras húngaras *Az én apám* que Robin traduz por *Mon père à moi* – cuja tradução literal, segundo um falante da língua seria “o meu pai” – são **repetidas** a cada início de estrofe marcando a exacerbação aliterativa, particularmente eficaz para circunstanciar essa autoridade do pai de que fala o poema. Não se trata, provavelmente, de uma simples busca de fidelidade ao original. As **repetições obsessivas** de que fala Robin remetem ao que há de mais obsessivo em sua obra: a figura de seu pai. Lendo a tradução do poema húngaro, compreende-se bem a sua profunda identificação com Ady, cuja poesia parece ter saído de dentro do romance de Robin: *Le temps qu’il fait*. Assim, o que deve ter sido mais doloroso para Robin, nessa tradução, é enfrentar aquilo que se repete nas palavras: *mon père à moi*.

Para além de uma estratégia articulada, calculada, portanto, a apresentação de Robin na rádio, com os poemas intercalados ao seu discurso, parece traçar uma evolução interna, elaborar uma espécie de **tessitura** de uma nova identidade para si – transcender-se.

Vejamos o desdobramento dessa experiência ao longo dos anos:

Em seguida, tornou-se fácil para mim, no sentido interior dessa palavra, viver na obra de Ady. Conheci dessa obra os textos mais cativos; a partir de então – isso já ocorria há quatro anos – vinham ao meu encontro poemas húngaros libertos. [...] Eu não me traduzia mais nesses textos, eles não se traduziam mais em mim. Sem que, no entanto, o sentido literal fosse sacrificado, o texto húngaro e o texto francês pareciam-me pertencer agora a uma linguagem poética situada para além de qualquer língua. Percebia os dois textos como provenientes de um reino de inteira pureza anterior a sua formação e a sua mútua tradução. Era verbo e não mais linguagem, sopro e não mais ritmo, espírito e não mais poema. Não eram mais servos da

inspiração, eles sopravam a inspiração; não eram mais submissos à criação, ele eram a criação (ROBIN, 1990, p.45).

A alusão a um processo de libertação descrito nesse trecho remeteria a uma segunda etapa dessa **tessitura como reconstrução do eu**: marcada por infinitas **passagens, superações**, a tradução funcionaria aqui como **medium-de-reflexão**, o que nos remete à teoria benjaminiana da tradução apoiada na concepção romântica de reflexão como o absoluto que se desdobra, se multiplica por uma **auto-mediação infinita**. Os comentários de Robin na rádio no momento em que é declamada a tradução referente ao poema *Sur la cime des miracles* são impressionantes. Morvan comenta que esse poema é lido apenas em francês, concluindo que essa é a “chave” de *Poésie sans passeport*: “[...] é a unidade conquistada pela anulação do outro, do estrangeiro em si – unidade do vazio e da morte, que relança o drama sem que nada seja dito sobre ele.” (MORVAN, 1990, p.14). Os derradeiros comentários dessa emissão são dramáticos:

Os dois textos, o húngaro e o francês são aqui os mesmos em espírito e em literalidade. Mas parece-me que eles podem viver unidos e separados, idênticos e diferentes; eles não são mais um do outro; um e outro pertencem a não sei qual sopro superior que passa sobre eles e que os leva para um reino onde não há mais nem francês nem húngaro, e onde a noção de tradução não tem mais nenhum sentido (MORVAN, 1990, p.46).

Vemos, nitidamente, nas emissões de poesia na rádio, manifestar-se mais explicitamente essa loucura das línguas onde se dissolve o eu identitário. O recobrimento da língua materna – o bretão – pelo francês constrói uma figura palimpséstica do sujeito, errante através das línguas em uma experiência ao mesmo tempo estática e extática da alteridade. Tomados isoladamente, tais comentários tendem a ser facilmente interpretados como a evocação de uma ascese espiritual, de um nirvana, caracterizando a encenação do mito sustentador da inspiração poética e da utopia da língua única.

Figura 4 – Foto da Capa de *Armand Robin: La quête de l'universel*



Fonte: Balcou, Bescond e Combout (1989).

Considerações finais

Todo o material de e sobre Armand Robin, salvo afirmação contrária, é inédito no Brasil e foi coletado por mim na França graças à imensa colaboração do Professor de Letras bretão Jean Bescond, que estuda o escritor desde 1980 e é o responsável pela criação de um sítio sobre Armand Robin na Internet (ARMAND..., 2013a). Esse material encontra-se hoje reunido no Fundo Armand Robin, na Biblioteca Municipal de Carhaix-Plouguez, na Bretanha. A obra *Armand Robin – La quête de l'universel* (BALCOU; BESCOND; COMBOT, 1989) foi fundamental para esta pesquisa, pois é uma biografia que traça principalmente a cronologia da obra, com documentos, fotos, textos e testemunhos preciosos.

Não há notícia da existência de um estudo sobre Armand Robin, nem mesmo na França, que tenha abordado a questão específica da **pulsão polítradutória** ou os aspectos teóricos de sua concepção tradutória – a chamada **não tradução** –, nem que a tenha inserido num panorama atual de estudos sobre a tradução literária.

O trabalho maior sobre o poeta foi resultado de uma pesquisa de doutorado, na qual se privilegiou o sujeito tradutor, com ênfase à problemática da pulsão, mais visível nos textos do sujeito tradutor.

No caso específico deste artigo, privilegiamos a obra do sujeito escritor, e mais especificamente o seu único romance, como forma de nos aprofundar em sua experiência e buscar entender o tão dramático e peculiar discurso presente em sua obra.

Vários artigos de minha autoria sobre Armand Robin já foram publicados, entre os quais dois recentemente: 1) *Armand Robin: a pulsão polítradutória* (CHANUT, 2012a) e 2) *O Monolinguismo do Outro – O caso do poeta polítradutor Armand Robin* (CHANUT, 2012b).

The works of the multipurposes poet-translator Armand Robin: marks of a fleeing existence

ABSTRACT: *Armand Robin was a prodigious translator, that is to say: his works were translated into 22 different languages, not to mention his missing texts. During his bulletin on the radio, it was also possible to notice that 18 idioms were fluently received. This poet was notable not only because of his capacity of knowing several languages, but also because of his conception about translation. According to Robin, the meaning was not enough; a target text (TT) must be based on the recreation of the source text (ST), signification by signification; sound by sound, language by language. Since his first book, *Ma Vie sans Moi*, was released, Robin always wanted his translated texts were presented as works of his own, creating the idea that there was no difference between ST and TT, before giving priority to translation, either in publications or in radio transmissions. In 1942, Éditions Gallimard published his single "novel", *Le temps qu'il fait*, which was object of studies related to the poet as a translator, emphasizing the pulse of life, which was visible in his TTs. However, in our paper, we are going to observe his production as an author, more specifically his writings, his novel and some of his fragments, in order to deepen the knowledge about his experience and also understand the dramatic and peculiar speech which is present in his writings.*

KEYWORDS: *Armand Robin. Poet-translator. Pulse of life. Multipurpose translation. Work and existence.*

REFERÊNCIAS

ARMAND Robin. Disponível em: <<http://armandrobin.org/>>. Acesso em: 20 jan. 2013a.

ARMAND Robin: la correspondance. Disponível em: <<http://armandrobin.org/lettrdeb.html>>. Acesso em: 25 fev. 2013b.

A obra do poeta polítradutor Armand Robin: marcas de uma existência em fuga

BALCOU, J. ; BESCOND, J. ; COMBOT, P. **Armand Robin**: la quête de l'universel. Morlaix: Editions Skol Vreizh, 1989.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BERMAN A. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BLANCHOT, M. Roman et poésie. In: _____. **Faux-pas**. Paris: Gallimard, 1943. p.33-35.

CHANUT, M. E. P. Armand Robin: a pulsão polítradutória. **Estação Literária**, Londrina, v.10A, p.35-51, dez. 2012a. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10A-Art3.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

_____. O Monolinguismo do Outro: O caso do poeta polítradutor Armand Robin. **Tradução & Comunicação**, São Paulo, n.25, p.77-93, 2012b.

LAPLANCHE, J. **Hölderlin e a questão do pai**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.

MELO NETO, J. C. **João Cabral de Melo Neto**: o artista inconfessável: estabelecimento do texto e seleção de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MORVAN, F. [Apresentação e notas]. In: ROBIN, A. **Poésie sans Passeport**. Textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan. Rennes: Ed. Ubacs, 1990.

_____. [Apresentação e notas]. In: ROBIN, A. **Ecrits oubliés II**: traductions. Textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan. Rennes: Ed. Ubacs, 1986.

_____. [Apresentação e notas]. In: ROBIN, A. **La fausse parole**. Introduction, postface et notes de Françoise Morvan. Bassac: Ed. Plein Chant, 1979.

ROBIN A. **Fragments**. Paris: Gallimard, 1992. (Coll Blanche).

_____. **Poésie sans passeport**. Textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan. Rennes: Ed. Ubacs, 1990.

_____. **Ecrits oubliés II**: traductions. Textes rassemblés et présentés par Françoise Morvan. Rennes: Ed. Ubacs, 1986a.

_____. **Le temps qu'il fait**. Paris: Gallimard, 1986b. (Collection L'Imaginaire).

_____. **La fausse parole**. Introduction, postface et notes de Françoise Morvan. Bassac: Ed. Plein Chant, 1979a.

_____. **Les poèmes indésirables**. Bassac: Ed. Plein Chant, 1979b.

Maria Emília Pereira Chanut

_____. **Ma vie sans moi.** Paris: Gallimard, 1970. (Coll. Poésie).

_____. **Le monde d'une voix.** Textes rassemblés et présentés par Alain Bordon e Henri Thomas. Paris: Gallimard, 1968. (Coll. Blanche).

VALÉRY, P. **Œuvres.** t.1. Introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry. Édition de Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 127).



UMA LEITURA DE “O DESENHO NO TAPETE” DE HENRY JAMES E A VIAGEM DE INVERNO DE GEORGES PEREC

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: O objetivo deste artigo é o estabelecimento de pontos em comum entre a novela do escritor americano Henry James intitulada “O desenho do tapete” e de *A viagem de inverno*, texto do francês Georges Perec. Preocupados em fazer com que o leitor saia de sua habitual zona de conforto, os dois textos trabalham com o modo como lemos, expondo pressupostos de leitura habituais e seus problemas.

PALAVRAS-CHAVE: Henry James. Georges Perec. Teoria da recepção. O papel do leitor.

“O desenho do tapete” (JAMES, 1993) é considerado até hoje um dos textos mais enigmáticos do escritor Henry James (1843-1916). Verdadeira busca do Graal, o leitor é levado a seguir um narrador obcecado na procura de algo que, para ele, se esconde nas linhas do texto. Algo análogo também acontece em um texto do autor francês Georges Perec (1936-1982), *A viagem de inverno* (PEREC, 2004), escrito muitos anos mais tarde. Mas as semelhanças não param aí, pois ambos contêm igualmente verdadeiras **poéticas de leitura** nas quais certos modos de ler são expostos, bem como seus problemas; os dois textos obrigam o leitor a ler **ao contrário** de sua perspectiva habitual, e cobram deste um posicionamento ativo, para que se torne parte daquilo que lê.

A narrativa de James, publicada em 1896, conta a estória de um jovem crítico que recebe a incumbência de escrever um artigo sobre o livro mais recente de Hugh Vereker, um renomado escritor. Mas o texto não agrada a Vereker, pois não conseguira, tal como todos os outros escritos críticos até então, identificar o

* Doutora em Letras. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05513970 – rlopesaraujo@gmail.com.

propósito secreto de toda a sua obra. O jovem empreende uma busca minuciosa sem nenhum sucesso e seu amigo George Corvick afirma tê-lo descoberto após muita reflexão, mas morre sem revelá-lo ao narrador. Este, por sua vez, tenta fazer com que a viúva de Corvick, Gwendolen, lhe diga enfim de que se trata, mas ela também leva o segredo de Vereker para o túmulo e não diz nada nem mesmo a seu segundo marido, Drayton Deane, a quem o jovem crítico conta tudo sobre a busca.

No primeiro capítulo de *“L’acte de lecture”*, W. Iser (1997) faz uma afirmação interessante. Segundo ele, “O desenho do tapete” anteciparia a criação da teoria da recepção, colocando em pauta certo mal-estar suscitado pela crítica que buscava significados ocultos no texto, algo em voga na época em que a novela foi escrita. No início do texto, o narrador se vangloria de ter descoberto o sentido oculto das obras de Vereker, e assim ter resolvido seu mistério. O crítico seria, portanto, mais hábil que o próprio autor, incapaz de explicar seu próprio trabalho, e as estratégias usadas nessa descoberta passariam então a ser o centro das atenções para os leitores. Mas isso também significaria que o texto possui apenas um sentido, fixo e imutável, e que tão logo sua “verdade” viesse à tona ele deixaria de ter qualquer interesse. Nada mais poderia ser dito sobre esse texto, que seria abandonado como uma concha vazia tão logo seu “mistério” fosse trazido à tona.

Ao pedir ao jovem crítico que escrevesse sobre Vereker, seu amigo Corvick faz uma advertência interessante: que não escrevesse “tolices” em seu texto. Diante do espanto do narrador, Corvick o insta a “chegar ao âmago do autor”, ou seja, a descobrir o segredo de Vereker, aquilo que o distinguia dos outros e não se ater a meros elogios que são “o bê-á-bá da crítica” (JAMES, 1993, p.145). A crítica é apresentada aqui como tendo duas funções, a de enaltecer o escritor, como uma espécie de arte laudatória, e a de revelar a essência dos textos ao público. Assim sendo, a importância do crítico é grande, pois cabe a ele encontrar essa essência. E é assim que o narrador vê a crítica em geral e seu próprio trabalho, como mensageiros pertencentes a uma elite intelectual: “Afiml havíamos descoberto o quanto Vereker era inteligente, e agora ele teria de fazer o possível para compensar a perda de seu mistério.” (JAMES, 1993, p.144).

Quando Vereker diz que o artigo do narrador fazia parte da “mesma bobagem de sempre” (JAMES, 1993, p.148), haveria aqui uma rejeição da noção de texto como uma cripta na qual a verdade estaria escondida. Essa

verdade seria interpretada como sendo algo exterior ao texto, existente dentro de um sistema de normas independente da literatura. Por isso o narrador pergunta ao escritor se seu segredo seria uma “mensagem esotérica”, “algo ligado ao estilo ou ao pensamento”, “uma espécie de filosofia” (JAMES, 1993, p.153) ou então uma “intenção geral” (JAMES, 1993, p.154). E todas essas sugestões faziam parte do conceito de literatura no século XIX, e eram pressupostos básicos tanto para a crítica como para os leitores da época.

Mas o próprio texto vai contra essa perspectiva, pois quanto mais o crítico se obstina a procurar o significado profundo nos textos, menos ele vê. Por isso o narrador deixa de apreciar a obra de Vereker a partir do momento em que os textos não se deixam reduzir a um simples modelo de explicação, pois o crítico nunca questiona a validade dos pressupostos com os quais trabalha:

Não apenas não consegui encontrar a intenção geral que procurava como também deixei de desfrutar as intenções subordinadas que antes me deleitavam. Seus livros perderam o encanto para mim; a frustração de minha busca fez-me perder o alto conceito em que os tinha (JAMES, 1993, p.155).

No século XIX, diante da deficiência de sistemas que afirmavam ser capazes de fornecer explicações para tudo, a literatura assume a tarefa de apresentar soluções que as ciências naturais, a teologia etc., não podiam mais dar. Cada um desses sistemas é levado a reduzir seu campo de atuação e de validade diante da pressão dos outros sistemas concorrentes e a literatura, incorporando quase todos eles, ganha um poder de alcance considerável apresentando respostas a perguntas que os outros sistemas não podiam oferecer. Mas também essa ideia é falsa, já que as supostas verdades expressas pela literatura são altamente subjetivas. Por isso o narrador fracassa: ele busca algo que simplesmente não pode ser encontrado. E para que o leitor da novela não fracasse também em seu percurso deve tomar distância com relação ao que lê, não aceitar a *willing suspension of disbelief* e não adotar completamente o ponto de vista do narrador. Para compreender o texto, o leitor precisa ir contra o sentido imposto pelas informações dadas pelo jovem crítico. O sentido do texto não está inscrito apenas nas páginas impressas, como pensa o narrador, mas se encontra principalmente na imagem criada pelo leitor a partir de uma estrutura sugerida pelo texto. Essa é, aliás, a concepção de Corvick, para quem “havia mais em Vereker do que era visível” (JAMES, 1993, p.155). A imagem, o “desenho do tapete” não representa uma realidade existente e dada pelo texto, mas sim algo criado pelo próprio leitor.

Se o sentido não se forma somente a partir do texto em si, então a relação entre este e o leitor deve ser outra. E se a imagem criada é produto da interação entre a compreensão do leitor – o que inclui seus conhecimentos e leituras anteriores – e os signos do texto, para que o efeito do texto apareça, o leitor precisa se inscrever no que lê. E essa é a descoberta de Corvick segundo Iser, aquilo que transforma sua percepção da literatura e sua vida; e isso é transmitido à senhora Corvick, cujo último livro é objeto de críticas por parte do narrador já que este busca pistas que permitiriam a ele encontrar o sentido escondido nos textos de Vereker. Ao invés disso, a autora produz algo novo, influenciada pela descoberta do marido, e que não corresponde em nada às expectativas do narrador.

Para ajudar o leitor a ler em outro sentido, o texto dá várias provas de que o julgamento do narrador não é muito confiável. Uma delas está nas interpretações fornecidas por este com relação às descobertas de Corvick e sobre o relacionamento deste com Gwendolen Erme. O narrador parece não conhecer muito bem seu melhor amigo, seu modo de pensar e ainda menos a natureza de seus sentimentos pela moça:

Tomei a liberdade de inferir, no íntimo, que de algum modo a jovem lhe teria alienado os sentimentos. [...] Antes [da partida de Corvick para a Índia, onde seria o enviado especial de um jornal de província], havia algum tempo que já não fazíamos nenhuma alusão ao tesouro enterrado e o silêncio do Corvick, do qual o meu não passava de uma emulação, levava-me a tirar uma conclusão categórica. Ele havia perdido a coragem; seu ardor havia esfriado tanto quanto o meu (JAMES, 1993, p.162).

Outro exemplo interessante está no fato de ignorar totalmente o noivado deste com Gwendolen antes mesmo da viagem à Índia. E quando fica sabendo da novidade por intermédio da moça, começa “[...] a perguntar a si mesmo se a jovem havia inventado ali mesmo um noivado – ressuscitando um antigo ou fabricando um novo – a fim de chegar à satisfação que desejava sentir.” (JAMES, 1993, p.167).

O narrador é, além disso, completamente cego ao problema de sua busca, mas é capaz de identificá-lo em seu amigo. Em uma passagem, compara Corvick aos “[...] monomaníacos que abraçam alguma teoria maluca a respeito do sentido oculto da obra de Shakespeare [...]” (JAMES, 1993, p.159). Entretanto, durante sua primeira conversa com Vereker o narrador, que se define como “um jovem ardoroso em busca da verdade” (JAMES, 1993, p.151), interpreta as palavras do escritor **ao pé da letra**, como se ele realmente fosse encontrar em

seus livros uma mensagem oculta e revelá-la ao mundo graças à sua perspicácia. Mas os textos de Vereker não obedecem a essa lógica, e não se dão a conhecer como portadores de uma mensagem. Esse é mais um dos avisos do texto para que o leitor não caia na mesma armadilha na qual está o narrador e não se deixe levar por uma interpretação que procura uma suposta verdade escondida. E, segundo esse modo de pensar a literatura, caberia à crítica o papel de revelar ao mundo essa verdade conhecida apenas pelo escritor, mas impossível a ser explicada por este. Nas palavras de Vereker:

[...] há em minha obra uma ideia sem a qual eu não daria a menor importância a nada do que faço. É a mais bela e mais plena de todas as intenções, e sua aplicação tem sido, creio eu, um triunfo da paciência, do engenho. Estas coisas, eu devia deixá-las para que os outros as dissessem; mas o problema é precisamente o fato de que ninguém as diz. [...] A ordem, a forma, a textura de meus livros algum dia talvez venham a constituir para os iniciados uma completa representação desta ideia. Assim, naturalmente deveria caber à crítica procurá-la (JAMES, 1993, p.151).

E o mais interessante é que o narrador está bastante próximo de descobrir o sentido dos textos de Vereker, mas por estar ligado a uma perspectiva de interpretação da literatura que não se aplica ele não consegue compreender que está no caminho errado. Tentando entender a ideia do escritor, o jovem crítico lhe pergunta se seu segredo seria um jogo com o estilo ou com a linguagem. Ora, essa pergunta precisa ser levada em conta, pois se estabelece ao longo da narrativa um tipo de jogo com o leitor. O texto parece defender uma visão da crítica como instrumento para explicação de algo mágico, quase como um mistério religioso. No entanto, o tal segredo não é jamais revelado, o que indicaria justamente o fato de não haver segredo nenhum. Nesse sentido, o texto estabelecerá com seu leitor um jogo não de esconde-esconde e sim de **revela-revela**: os erros de interpretação do narrador devem despertar no leitor certa desconfiança com relação à acuidade do ponto de vista daquele. Se o leitor insistir em seguir exatamente o caminho trilhado pelo narrador, isto é, se ler o texto esperando encontrar a verdade de Vereker, sua busca terminará em decepção já que não há nada secreto a ser descoberto, além de um modo diferente de ler os textos.

“O desenho do tapete” tem todos os elementos passíveis de interessar um escritor como Georges Perec, para quem a implicação ativa do leitor no texto era condição *sine qua non* de leitura. Textos como *Un Cabinet d'amateur* e “53

jours”, só para citar alguns exemplos, apresentam indicações de seu desfecho ao longo de toda a narrativa e exigem que o leitor esteja alerta e não aceite passivamente tudo o que lê. Além disso, há em *A viagem de inverno* (PEREC, 2004) uma oposição a um tipo de crítica muito em voga no século XIX e cujos pressupostos, tal como no “Desenho”, eram considerados insuficientes para a análise das obras literárias. E até o modo como esses pressupostos são mostrados como deficientes é bastante próximo nos dois textos. Isso e mais algumas *coincidências* que veremos a seguir nos fazem pensar que seja possível aproximá-los.

A viagem de inverno apresenta a estória de um jovem professor, Vincent Degraël, que encontra por acaso um livro de um escritor de nome Hugo Vernier. O jovem descobre se tratar de uma obra a partir da qual grandes nomes da literatura francesa, como Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, teriam se servido para escrever seus textos mais emblemáticos. A partir daí, Degraël dedica sua vida a buscar informações tanto sobre o livro, igualmente intitulado “A viagem de inverno”, como sobre seu autor, mas morre em um hospital psiquiátrico sem ter descoberto praticamente nada.

É difícil não aproximar os nomes dos escritores das duas narrativas, Hugo Vernier e Hugh Vereker, e não pensar no fato de o sobrenome do escritor de “O desenho do tapete” apresentar apenas a vogal *e*. Esse fato pode parecer anódino, mas é preciso lembrar que Perek escreveu um grande lipograma cujo título é *La Disparition*, no qual a desaparecida é justamente a quinta letra do alfabeto, ausente de todo o texto, e todos os personagens que, de alguma forma, descobrem isso também somem de modo misterioso. E a ausência da vogal *e* não constitui apenas um exercício de escritura; de acordo com A. Magoudi, nela subjaz uma tragédia da vida de Perek, o desaparecimento de Cyrla Szulewicz, sua mãe, em Auschwitz, bem como as atrocidades praticadas contra os judeus durante a Segunda Guerra Mundial (MAGOUDI, 1996).

Quando encontra o livro de Hugo Vernier, Degraël se vê invadido por uma forte impressão, tão violenta “[...] que só teve tempo de se desculpar junto ao amigo e a seus pais e subir correndo a fim de lê-lo no quarto.” (PEREC, 2004, p.75). A partir de então, a vida do jovem passa, tal como acontece com o narrador do “Desenho”, a girar em torno de sua descoberta, cujo desfecho é antecipado ao longo de todo o texto:

A viagem de inverno era uma espécie de relato escrito em primeira pessoa [...]. O livro estava dividido em duas partes. A primeira, mais curta, descrevia em termos sibilinos

uma viagem com ares iniciáticos, de etapas que pareciam marcadas cada uma por um fracasso (PEREC, 2004, p.76).

Da mesma forma Degraël também não terá nenhum sucesso em sua busca, e nem o leitor se acompanhar as buscas do jovem sem se questionar sobre sua pertinência.

Quando começa a ler o livro, o protagonista tem a sensação de que as frases lidas se tornaram “[...] de chofre familiares, fazendo-o irresistivelmente lembrar alguma coisa [...]” (PEREC, 2004, p.77). O narrador definirá mais tarde a origem do mal-estar de Degraël: a identificação de expressões e versos de poetas franceses parnasianos e simbolistas. E esses poetas eram o objeto de estudo do rapaz, que escrevia uma tese sobre eles. A partir daí, ele consagrará seu tempo a descobrir algo sobre o que acredita ser um autor completamente original, responsável por alguns dos grandes textos da poesia francesa. E seu fracasso está justamente relacionado a uma concepção de literatura que preconizava a procura das “fontes” e de sua influência como métodos para a compreensão dos textos. Quando descobre que o livro de Vernier era anterior às obras dos poetas que estudava, o jovem conclui que estes “[...] não passavam de copistas de um poeta genial e desconhecido que, numa obra única, soubera recolher a própria substância de que se nutririam em seguida três ou quatro gerações de autores.” (PEREC, 2004, p.79). Ao invés de valorizar a reescritura realizada pelos outros poetas, estes passam a ser vistos como meros plagiadores sem valor, pois não podem ser considerados criadores originais. Degraël falha por não perceber que a importância está não em encontrar uma suposta origem, e sim na releitura e na reescritura de tais textos, em sua recontextualização e na criação de algo novo. Sua busca por informações sobre Hugo Vernier parece estar essencialmente ligada:

[...] a um sistema de pensamento que foi por muito tempo predominante na academia francesa. Sendo Degraël descrito como um “jeune professeur de lettres” que prepara uma tese sobre “l’évolution de la poésie française des Parnassiens aux Symbolistes” [...] esse sistema parece apontar para a crítica literária historicista (encerrada no conceito de “evolução” da poesia) que pretende estabelecer (e fechar) o sentido de um texto a partir daqueles que lhe serviram de “fonte” ou “origem” e determinar o fio histórico da “verdade” sobre os sistemas literários” (MURAD, 2007, p.69).

Sua procura pela origem dos textos em questão é baseada em pressupostos que não se sustentam, e entre eles figura também o orgulho em ser o primeiro

a revelar um segredo, sentimento do qual não estava isento o narrador de “O desenho do tapete”:

A descoberta era bela demais, evidente demais, necessária demais para não ser verdadeira, e ele já imaginava as consequências vertiginosas que iria provocar: o escândalo prodigioso que constituiria a revelação pública dessa “antologia premonitória”, a amplitude de suas repercussões, o enorme questionamento de tudo o que os críticos e os historiadores da literatura haviam imperturbavelmente professado durante anos e anos (PEREC, 2004, p.79).

Convencido da enormidade de seu achado, Degraël interpreta **ao contrário** todas as informações que encontra com relação à importância de Vernier para a poesia francesa, apagando por completo o trabalho de reescritura feito pelos outros escritores. “Contradições espantosas [...] encontravam assim sua única solução lógica, e era evidentemente pensando em Hugo Vernier e ao que deviam à *Viagem de Inverno* que Rimbaud escrevera ‘Eu é um outro’ e Lautréamont, ‘A poesia deve ser feita por todos e não por um.’” (PEREC, 2004, p.81). Esse trecho é interessante por constituir uma espécie de amostra do trabalho do próprio Péric com os textos, já que se servia de frases e trechos de outros livros – em geral sem aspas – para compor suas obras. E o contraste com a perspectiva de Degraël está justamente no fato de que, para este, esses empréstimos denunciam a falta de originalidade dos escritores em questão:

A célebre afirmação de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont) [...] implica a consolidação do outro para o ato criador: ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos (SAMOYVAULT, 2008, p.79).

Usando do mesmo recurso, Péric propõe um olhar totalmente diferente para os textos anteriores, que são para ele matéria potencial para a criação de novas obras. Essa é, essencialmente, a prática da visão peréciana da literatura como um quebra-cabeça, isto é, como uma imagem composta por peças cujo sentido se forma apenas quando colocadas juntas. Todo escritor está cercado por muitos outros, lidos ou não; com eles, esse escritor faz parte de um conjunto inconcluso cujos espaços vazios devem ser ocupados pela obra futura.

O fato de nunca mais ter conseguido um exemplar de *A viagem de inverno* mostra que a busca empreendida por Degraël seguiu a direção contrária àquela

apontada pelo texto (isso acontece também em “O desenho no tapete”, pois o narrador não consegue uma única oportunidade de rever seu amigo Corvick depois que este regressa da Índia). Mas o jovem insiste em sua convicção de procurar a **origem**, e conclui que todos os exemplares do texto foram voluntariamente destruídos a fim de que não se descobrisse o engodo praticado pelos poetas. E Degraël morre, “no hospital psiquiátrico de Verrières” (PEREC, 2004, p.82), após anos de buscas em vão. Ora, Verrières é justamente a cidade onde começa *O vermelho e o negro* de Stendhal; mais uma vez, o texto indica seu modo de leitor, ou melhor, o modo de leitura de qualquer texto literário e também o modo como a própria literatura deve ser encarada, como um grande conjunto no qual um texto é gerado a partir de outro, mas não mantém com este uma relação de mera dependência.

Em *Lector in fabula*, U. Eco classifica como metatextual – isto é, um texto que explicita elementos de seu processo de escritura e/ou de leitura – uma peça cujo título é *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais. Eco o faz por conta de elementos que podem perfeitamente ser aplicados aos dois textos estudados ao longo deste artigo, pois tal como a peça, contam “[...] ao menos três histórias: a história daquilo que acontece com as suas *dramatis personae*, a história do que ocorre com seu leitor ingênuo e a história daquilo que se dá com a própria novela como texto.” (ECO, 2004, p.172). Esse tipo de texto exige ao menos duas leituras, uma do leitor ingênuo que tomará conhecimento da estória pela primeira vez e será inevitavelmente enganado pelo texto e uma segunda leitura feita dessa vez pelo leitor crítico, que tentará compreender as falhas de interpretação de que foi vítima o leitor ingênuo. A criação literária e suas contradições são postas em cena para que o leitor não permaneça preso a uma visão equivocada da literatura. O objetivo crítico de textos como “O desenho do tapete” e *A viagem de inverno* é a “[...] máquina da cultura, aquela mesma que permite a manipulação das crenças, que produz ideologias e titila a falsa consciência, permitindo nutrir opiniões contraditórias sem disso aperceber-se.” (ECO, 2004, p.191).

A reading of “The figure in the carpet” by Henry James and The winter journey by Georges Perec

ABSTRACT: *The objective of this paper is to establish a link between the novel “The Figure in the Carpet” by the American author Henry James and Georges Perec’s Le Voyage d’hiver. Both texts are concerned in making the reader out of*

Renata Lopes Araujo

his usual zone of comfort and they both work with the mode we read, exposing usual reading habits and their problems.

KEYWORDS: *Henry James. Georges Perec. Reception theory. Reader's role.*

REFERÊNCIAS

ECO, U. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, W. **L'acte de lecture**: théorie de l'effet esthétique. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Liège: Mardaga, 1997.

JAMES, H. O desenho do tapete. In: _____. **A morte do leão**: histórias de artistas e escritores. Tradução de Paulo Henrique Brito, posfácio e seleção de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.144-180.

MAGOUDI, A. **La lettre fantôme**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1996.

MURAD, S. **Le voyage d'hiver de Georges Perec**: leitura e potencialidade, leitura como potencialidade. 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

PEREC, G. **A coleção particular seguido de A viagem de inverno**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.



TRADUÇÃO DA CONFERÊNCIA “L’ARTISTE ET SON TEMPS”, DE ALBERT CAMUS

Lídia ROGATTO*

L’artiste et son temps é uma conferência de Albert Camus pronunciada em 1957 na Universidade de Uppsala, Suécia. A ocasião era célebre: o encerramento das cerimônias do prêmio Nobel de Literatura. O texto que segue, apesar de não muito conhecido do público brasileiro, é de uma fremente atualidade. Camus convida para uma reflexão sobre o trabalho, a vocação e o necessário engajamento do artista com as demandas políticas da sua geração – uma geração tanto de miséria quanto de esperança.

Embora o tom das primeiras páginas passe a impressão de que o autor imagina o artista em uma posição nada promissora, o leitor não deve se enganar. É com uma nota esperançosa que Camus, nascido há 100 anos na Argélia, termina sua conferência: “Regozijemo-nos...” Tal convite reflete mais do que uma conclusão otimista sobre as provações que o artista deve vencer, um artista desenhado com a memória e o sangue seco das Grandes Guerras. Reflete, como a própria filosofia de Camus, o poder avassalador que o artista – sobretudo o escritor – pode despertar quando, não obstante a miséria da história, promove a vida: a trégua no meio da batalha, a grandeza por trás do risco, a liberdade despertada pela palavra.

Esta tradução é um pequeno gesto de homenagem a Camus, um homem cuja biografia e trabalho refletem a longa tragédia do século XX. Na ocasião do centenário de seu aniversário, as palavras que seguem podem ser lidas como um apelo para que se lute abertamente contra o instinto de morte na história. Para que o artista, enfim, lembre-se da beleza, do prazer de ser e se comprometa a buscar (e defender) a liberdade.

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Programa de Divulgação Científica e Cultural. Campinas – SP – Brasil. 13083-859 – lidiarogatto@gmail.com.

O artista e seu tempo

Em suas preces, um sábio oriental sempre pedia que a divindade o poupasse de viver em uma época interessante. Como nós não somos sábios, a divindade não nos poupou e nós vivemos em uma época interessante. Desse modo, ela não admite que nós nos desinteressemos dela. Os escritores de hoje sabem disso. Se eles se manifestam, recebem críticas e ataques. E se, modestos, eles se calam, eles são culpados violentamente por seu silêncio.

No meio dessa algazarra, o escritor não pode mais esperar o isolamento para buscar as reflexões e imagens que admira. Até os dias de hoje, permanecer distante sempre foi possível. Quando alguém não aprovava, podia frequentemente se calar, ou escolher falar de outra coisa. Mas hoje tudo mudou, e mesmo o silêncio passou a ter implicações perigosas. A partir do momento em que a própria abstenção é considerada uma escolha, punida ou admitida como tal, o artista, querendo ou não, é chamado à embarcação. Esta ideia me parece mais justa do que a de compromissado. De fato, não se trata, para o artista, de um compromisso voluntário, mas de um serviço militar obrigatório. Todo artista hoje é embarcado na galera de seu tempo. Ele deve nela se resignar, mesmo se julgar que tal galera fede a arenque, que os vigias brutais são realmente muito numerosos e que, além disso, o navio está tomando uma direção equivocada. Nós estamos em mar aberto. O artista, como os outros, deve remar por si mesmo, sem morrer, se isso for possível. Em outras palavras, ele deve continuar a viver e a acreditar.

Para ser sincero, não é fácil, e eu entendo que os artistas sintam falta dos confortos do passado. A mudança é um tanto brutal. Certamente, o mártir e o leão sempre existiram no circo da história. O primeiro se sustentava com consolações eternas; o segundo, com um alimento histórico bem ensanguentado. Mas até aqui o artista ficava nas arquibancadas. Ele cantava por nada, para si mesmo ou, no melhor dos casos, para encorajar o mártir e distrair um pouco o leão do seu apetite. Hoje, pelo contrário, o artista se encontra no circo. Sua voz, por necessidade, não é a mesma; ela é bem menos segura.

É fácil perceber tudo o que a arte tem a perder com esta constante obrigação. Em primeiro lugar, a facilidade, e a divina liberdade tão aparente nas obras de Mozart. É mais simples entender o aspecto selvagem e teimoso das nossas obras de arte, sua preocupação e colapsos súbitos. Com isso, é óbvio que nós temos mais jornalistas do que escritores, mais escoteiros da pintura do que Cézannes e que, enfim, a *bibliothèque rose* ou o romance *noir* tomaram o

lugar de *Guerra e Paz* ou de *A Cartuxa de Parma*. É claro que é sempre possível opor a este estado de coisas a lamentação humanista e se tornar o que Stephan Trophimovitch em *Les Possédés* queria ser com todas as forças: a encarnação da censura. Como esta personagem, também se pode ter acessos de tristeza patriótica. Mas esta tristeza não muda nenhum ponto da realidade. Seria melhor, na minha opinião, fazer a sua parte à época – uma demanda urgente – e reconhecer tranquilamente que o tempo dos queridos mestres, dos artistas das camélias e dos gênios sentados no sofá chegou ao fim. Hoje em dia, criar é criar perigosamente. Toda publicação é um ato, e este ato expõe as paixões de um século que nada perdoa. A questão, dessa forma, não é saber se isto é ou não nocivo à arte. A questão, para todos aqueles que não podem viver sem a arte e sem aquilo que ela significa, é simplesmente a de saber como, entre as polícias de tantas ideologias (quantas igrejas, que solidão!), a estranha liberdade de criação ainda é possível.

Não é suficiente dizer, a este respeito, que a arte está ameaçada pelos poderes do Estado. Se isto fosse verdade, o problema seria simples: o artista lutaria ou cederia. A partir do momento em que se percebe que o combate reside dentro do próprio artista, o problema se torna mais complexo, e também mais mortal. O atual ódio pela arte, do qual nossa sociedade oferece tão belos exemplos, é eficaz pois é mantido pelos próprios artistas. A dúvida dos artistas que nos precederam estava ligada a seu talento pessoal. A dos artistas de hoje está ligada à necessidade da sua arte, portanto, da sua própria existência. Em 1957, Racine pediria perdão por escrever *Bérénice* ao invés de lutar pela defesa do Edito de Nantes.

O questionamento que o artista faz sobre a arte tem diversas razões, das quais não é preciso reter senão as mais altas. Entre as melhores explicações está a impressão que o artista contemporâneo pode ter de mentir ou de falar por nada, se ele não leva em conta as misérias da história. De fato, o que caracteriza nosso tempo é a irrupção das massas e de sua condição miserável diante da sensibilidade contemporânea. Nós sabemos que elas existem, mesmo que tenhamos a tendência de esquecê-las. E se nós sabemos, não é porque as elites (artísticas e outras) tenham se tornado melhores. Não – e é preciso que nos tranquilizemos –, é porque as massas se tornaram mais fortes e nos impedem de esquecê-las.

Há ainda outras razões, e algumas menos nobres, para tal demissão do artista. Mas sejam quais forem essas razões, elas dividem um objetivo:

desencorajar a criação livre ao combater o seu princípio essencial, isto é, a fé do criador em si mesmo. “A obediência de um homem ao seu próprio gênio”, disse Emerson de forma magnífica, “é a fé por excelência”. E um outro escritor americano do século XIX acrescentou: “Enquanto um homem se mantém fiel a si mesmo, tudo trabalha a seu favor – governo, sociedade, o próprio sol, a lua e as estrelas”. Este otimismo prodigioso parece morto nos dias de hoje. Na maior parte dos casos, o artista tem vergonha de si mesmo e de seus privilégios, se é que ele os possui. Antes de qualquer coisa, deve responder à questão dirigida a si mesmo: a arte é um luxo enganoso?

I.

A primeira resposta honesta é a seguinte: de fato, a arte é um luxo enganoso. Como se sabe, no convés das galeras é possível, sempre e por toda a parte, admirar as constelações enquanto os condenados remam e se extenuam no porão; pode-se sempre gravar a conversação mundana que ocorre nas arquibancadas do circo enquanto o leão esmigalha a vítima. E é muito difícil questionar qualquer coisa sobre esta arte que obteve tantos êxitos no passado. Mas as coisas mudaram um pouco e o número de condenados e de mártires aumentou prodigiosamente na superfície do globo. Perante tanto mistério, se esta arte deseja continuar sendo um luxo, ela deve aceitar ser também uma mentira.

De fato, do que a arte falaria? Se ela se conforma com o que a maior parte da nossa sociedade pede, ela será uma recreação sem alcance. Se ela recusa cegamente essa sociedade, se o artista decide se isolar no seu sonho, ela não exprimirá nada além de uma recusa. Assim, nós teremos uma produção de animadores ou de gramáticos formais que, em ambos os casos, obtiveram sucesso com uma arte afastada da realidade viva. Há cerca de um século, nós vivemos em uma sociedade que não é nem mesmo a sociedade do dinheiro (o dinheiro e o ouro podem suscitar paixões carnis), mas a dos símbolos abstratos do dinheiro. A sociedade dos comerciantes pode ser definida como uma sociedade na qual as coisas desaparecem em proveito dos signos. Quando uma classe dirigente deixa de calcular suas fortunas de acordo com a medida da terra e a barra de ouro e começa a contar o número de cifras que corresponde idealmente a um certo número de operações de troca, ela está se dedicando, ao mesmo tempo, a colocar um certo tipo de mistificação no centro de sua experiência e de seu universo. Uma sociedade fundada em torno de signos é, na sua essência, uma

sociedade artificial na qual a verdade carnal humana se encontra mistificada. Assim, não surpreende que essa sociedade tenha escolhido, como religião, uma moral de princípios formais, e que ela escreva palavras de liberdade e de igualdade tanto nas suas prisões quanto nos seus templos financeiros. No entanto, as palavras não podem ser prostituídas impunemente. O valor mais caluniado hoje em dia é, sem dúvida, o valor da liberdade. Os bons espíritos (eu sempre pensei que havia dois tipos de inteligência, a inteligência inteligente e a inteligência louca) ensinam que ela nada mais é do que um obstáculo no caminho do verdadeiro progresso. Mas disparates solenes como esses puderam ser proferidos porque por cem anos a sociedade mercantil fez um uso exclusivo e unilateral da liberdade, considerando-a mais como um direito do que como um dever, e não temeu usar uma liberdade ideal, sempre que possível, para justificar uma opressão muito real. Desde então, não é surpresa que essa sociedade não tenha solicitado que a arte fosse um instrumento de liberação, mas um exercício de simples divertimento. Assim, por dezenas de anos foi satisfeito todo um belo mundo no qual as dores são principalmente as dores relacionadas ao dinheiro e as preocupações são unicamente as do coração. A prova disso está nos romances mundanos e na arte mais fútil possível, da qual Oscar Wilde, pensando nele mesmo antes de conhecer a prisão, dizia que o maior de todos os vícios era o de ser superficial.

Assim, os fabricantes da arte (eu ainda não disse "os artistas") da Europa burguesa pré e pós 1900 aceitaram a irresponsabilidade, já que a responsabilidade pressuporia uma ruptura extenuante com a sociedade (aqueles que realmente romperam com ela se chamam Rimbaud, Nietzsche, Strindberg, e nós sabemos o preço que eles pagaram por isso). É dessa época a teoria da arte pela arte, que não é nada além da reivindicação dessa irresponsabilidade. A arte pela arte, um divertimento do artista solitário, é justamente a arte artificial de uma sociedade fictícia e abstrata. Sua consequência lógica é a arte dos salões ou a arte puramente formal que se nutre de preciosidades e abstrações, levando à destruição de toda realidade. Deste modo, algumas obras encantam alguns homens, enquanto muitas invenções grosseiras corrompem muitos outros. Finalmente, a arte se constitui fora da sociedade e se desfaz de suas raízes vivas. Pouco a pouco, o artista, ainda que ele seja celebrado, fica sozinho – ou, ao menos, é apenas conhecido da nação por intermédio da imprensa ou do rádio, que lhe atribuem uma ideia cômoda e simplificada. De fato, quanto mais a arte se especializa, mais necessária se torna a vulgarização. Milhões de homens terão, assim, o

sentimento de conhecer este ou aquele grande artista da atualidade porque saiu no jornal que ele cria canários ou que seu casamento durou apenas seis meses. A maior celebridade de hoje é admirada ou detestada sem ter sido lida. Todo artista com vontade de ser famoso deve saber que não é ele quem será, mas algum outro sob seu nome, que acabará por escapar-lhe, e, talvez, um dia, mate nele o verdadeiro artista.

Assim, não há nada surpreendente no fato de que quase tudo que se criou de válido na Europa mercantil dos séculos XIX e XX – em literatura, por exemplo – tenha sido arquitetado contra a sociedade de seu tempo. Pode-se dizer que até a Revolução Francesa a literatura corrente foi, em geral, uma literatura de consentimento. A partir do momento em que a sociedade burguesa, fruto da revolução, foi estabilizada, uma literatura de revolta passou a se desenvolver. Os valores oficiais foram então negados, seja pelos portadores de valores revolucionários (dos românticos a Rimbaud), seja pelos defensores de valores aristocráticos, como Vigny e Balzac. Nos dois casos, as duas fontes de toda civilização – povo e aristocracia – empenharam-se contra a sociedade fictícia de seu tempo.

Mas esta recusa, mantida há tanto tempo que está rígida, tornou-se igualmente artificial e conduz a outro tipo de esterilidade. O tema do poeta maldito nascido em uma sociedade mercantil (*Chatterton* é a melhor ilustração) se endureceu com o preconceito de que só é possível ser um grande artista se se estiver contra a sociedade do seu tempo, seja ela qual for. Embora tenha sido legítimo, no início, quando afirmava que um artista verdadeiro não poderia compor com o mundo do dinheiro, o princípio se tornou falso a partir do ponto em que se entendeu que um artista não poderia vencer se não estivesse contra todo tipo de coisa. É assim que muitos dos nossos artistas desejam ser malditos, têm má consciência por não o ser, e desejam simultaneamente o aplauso e o assobio. Naturalmente, a sociedade – hoje cansada ou indiferente – não aplaude e nem assobia, a não ser por acaso. O intelectual do nosso tempo, pois, não deixa de se endurecer para crescer. Porém, uma vez que recusa tudo, até mesmo sua tradição artística, o artista contemporâneo se dá a ilusão de criar sua própria regra e acaba acreditando que é Deus. Da mesma forma, ele acredita poder criar sua própria realidade. No entanto, longe de sua sociedade, ele não criará nada além de obras formais ou abstratas, emocionantes como experiências, porém privadas da fecundidade própria da arte verdadeira, da qual a vocação é a de agrupar. Por fim, haverá tanta diferença entre as sutilezas ou as abstrações contemporâneas e a obra de um Tolstói ou de um Molière quanto

que entre a letra de câmbio por um trigo invisível e a terra grossa do próprio campo cultivado.

II.

A arte, assim, pode ser um luxo enganoso. Não provocará espanto que os homens ou os artistas tenham querido dar ré e chegar à verdade. Nesse momento, eles negaram que o artista tivesse direito à solidão e ofereceram-lhe como tema não os seus sonhos, mas a realidade tal como ela é vivida e sofrida por todos. Certos de que a arte pela arte – tanto pelos seus assuntos como pelo seu estilo – escapa à compreensão das massas, ou de que ela não exprime nada de sua verdade, esses homens desejaram que o artista se propusesse, ao contrário, falar *da e para* a maioria. Ele teria apenas que traduzir os sofrimentos e a felicidade de todos em uma linguagem de todos para ser compreendido universalmente. Como recompensa por ser absolutamente leal à realidade, ele alcançaria uma comunicação completa entre homens.

Este ideal de comunicação universal é, de fato, o ideal de todo grande artista. Contrariamente ao preconceito vigente, se há alguém que não possui direito à solidão, este alguém é o artista. A arte não pode ser um monólogo. Quando apela para a posteridade, o artista solitário e desconhecido não faz nada além de reafirmar sua vocação profunda. Ao crer que o diálogo com contemporâneos surdos ou distraídos é impossível, ele clama por um diálogo mais numeroso, feito com as gerações futuras.

No entanto, para falar de todos e para todos, é preciso falar do que todos conhecem e da realidade compartilhada. O mar, as chuvas, a necessidade, o desejo, a luta contra a morte – eis o que nos reúne. Nós nos parecemos naquilo que vemos juntos, naquilo que sofremos juntos. Os sonhos mudam com os homens, mas a realidade do mundo é a nossa pátria comum. A ambição do realismo é, portanto, legítima, pois ela está profundamente ligada à aventura artística.

Sejamos, pois, realistas. Ou ao menos tentemos sê-lo, se for possível. Pois não é certo que a palavra tenha um sentido, não é certo que o realismo, mesmo se é desejável, seja possível. Perguntemo-nos, a princípio, se o realismo puro é algo possível em arte. Segundo as declarações dos naturalistas do século passado, o realismo é a reprodução exata da realidade. Ele seria para a arte, então, o que a fotografia é para a pintura: a primeira reproduz enquanto a segunda escolhe. Mas o que ela reproduz e o que é esta realidade? Até mesmo a melhor das

fotografias, afinal, não é uma reprodução muito fiel e nem ainda tão realista. O que há de mais real, por exemplo, no nosso universo, do que a vida de um homem, e como esperar que esta vida seja melhor revivida do que em um filme realista? Mas em quais condições tal filme seria possível? Em condições puramente imaginárias. De fato, seria preciso supor uma câmera ideal fixa sobre esse homem, registrando noite e dia, ininterruptamente, os seus menores movimentos. O resultado seria um filme do qual a projeção duraria uma vida humana e que só poderia ser visto por espectadores resignados a perder suas próprias vidas para se interessar exclusivamente pelos detalhes da existência de um outro. Porém, mesmo sob essas condições, este filme inimaginável não seria realista, pela simples razão de que a realidade de uma vida humana não se encontra apenas no lugar em que ela está.

Ela se encontra em outras vidas que dão forma à sua própria, vidas de seres amados que, por sua vez, também deveriam ser filmados. Vidas também de homens desconhecidos, poderosos e miseráveis, conterrâneos, policiais, professores, companheiros invisíveis de minas e canteiros de obras, diplomatas e ditadores, reformadores religiosos; artistas que criam mitos decisivos para nossa conduta, representantes humildes, enfim, do acaso soberano que reina nas existências mais ordenadas. Portanto, há apenas um filme realista possível, um filme que é projetado sem parar na nossa frente por um aparelho invisível na tela do mundo. O único artista realista seria Deus, se ele existe. Todos os outros artistas são, necessariamente, desleais ao real.

Desde então, os artistas que recusam a sociedade burguesa e sua arte formal, que querem falar da realidade e apenas dela, encontram-se em um doloroso impasse. Eles precisam ser realistas e, ao mesmo tempo, não podem sê-lo. Eles desejam submeter sua arte à realidade e não podem descrever a realidade sem nela operar uma escolha que a submete à originalidade de uma arte. A bela e trágica produção dos primeiros anos da Revolução Russa nos ilustra bem tal tormento. O que a Rússia nos deu nesse momento com Blok e o grande Pasternak, Maiakovski e Essenino, Eisenstein e os primeiros romancistas do cimento e do aço foi um laboratório esplêndido de formas e temas, uma inquietude fecunda, um entusiasmo selvagem pela pesquisa. No entanto, era necessário concluir e dizer como era possível ser realista embora o realismo fosse impossível. A ditadura, nesse e em outros casos, foi diretamente ao ponto: o realismo era, segundo ela, a princípio, necessário, e depois possível com a condição de que fosse deliberadamente socialista. Qual é o significado deste decreto?

De fato, ele reconhece francamente que não se pode reproduzir a realidade sem para isso realizar uma escolha, e recusa a teoria do realismo que foi formulada no século XIX. Resta-lhe encontrar um princípio de escolha ao redor do qual o mundo se organizará. E ele o encontra, não na realidade que conhecemos, mas na realidade que virá, ou seja, no amanhã. Para reproduzir apropriadamente o que é, é também preciso representar aquilo que será. Em outras palavras, o verdadeiro objeto do realismo socialista é justamente aquilo que ainda não possui realidade.

A contradição é esplêndida. Porém, apesar de tudo, a própria expressão do realismo socialista era contraditória. De fato, como é possível um realismo socialista quando a realidade não é inteiramente socialista? Ela não é socialista, por exemplo, nem no passado, nem totalmente no presente. A resposta é simples: nós devemos escolher da realidade de hoje ou de ontem aquilo que prepara e serve a cidade perfeita do futuro. Assim, por um lado, dedicamo-nos a negar e condenar o que, na realidade, não é socialista, e por outro, exaltar aquilo que é ou que pode se tornar socialista. Nós obtemos inevitavelmente a arte da propaganda – com tudo o que ela tem de bom e de ruim – uma biblioteca rosa, em outras palavras, tão remota quanto a arte formalista da realidade complexa e viva. Finalmente, esta arte será socialista na medida exata em que não for realista.

Esta estética que se pretendia realista torna-se um novo idealismo tão estéril para um artista verdadeiro quanto o idealismo burguês. É garantida à realidade uma posição soberana apenas para que ela seja melhor liquidada. A arte se encontra reduzida a nada. Ela serve e, servindo, e torna-se escrava. Apenas aqueles que evitam descrever a realidade podem ser louvados como realistas. Os outros serão censurados com os aplausos dos primeiros. Se ser uma celebridade numa sociedade burguesa equivale a não ser lido ou ser mal lido, em uma sociedade totalitária equivalerá a impedir outros de serem lidos. Mais uma vez a arte verdadeira será desfigurada, ou censurada, e a comunicação universal tornar-se-á impossível pelas mesmas pessoas que a desejavam com ardor.

Diante de tal fracasso, seria mais simples reconhecer que o realismo chamado socialista tem pouco a ver com a grande arte e que os revolucionários, seguindo o próprio interesse da revolução, deveriam buscar outra estética. Sabe-se, ao contrário, que esses defensores gritam que não há arte possível fora dela mesma. Eles realmente gastam tempo gritando isso. Mas sustento uma convicção profunda de que eles não acreditam nisso e que eles decidiram, nos

seus corações, que os valores artísticos deveriam ser submissos aos valores da ação revolucionária. Se isso fosse dito mais claramente, a discussão seria mais fácil. Pode-se respeitar esta grande renúncia que marca os homens que sofrem intensamente o contraste entre a desgraça de todos e os privilégios ligados por vezes ao destino de um artista, que recusam a distância insuportável entre aqueles que a miséria amordaça e aqueles cuja a vocação é, pelo contrário, a de se exprimir sempre. Assim, seria possível compreender estes homens, tentar dialogar com eles, buscar dizer-lhes que a supressão da liberdade criadora talvez não seja o melhor caminho para triunfar a servidão e que, ao esperar falar para todos, é estúpido se privar do poder de falar ao menos para alguns. Sim, o realismo socialista deveria confessar seu parentesco e se reconhecer como irmão gêmeo do realismo político. Ele sacrifica a arte para um fim alheio à arte, mas que em uma escala de valores, pode lhe parecer superior. Em resumo, ele suprime provisoriamente a arte para edificar, em primeiro lugar, a justiça. Quando se fizer justiça, em um futuro ainda impreciso, a arte ressuscitará. Nas matérias da arte é assim aplicada esta regra de ouro da inteligência contemporânea, a regra que insiste na impossibilidade de se fazer uma omelete sem que se quebrem os ovos. Mas este poderoso bom senso não deve nos enganar. Não basta quebrar milhares de ovos para se fazer uma boa omelete e, ao que me parece, a qualidade do cozinheiro não está ligada à quantidade de cascas quebradas. Se os cozinheiros artísticos do nosso tempo derrubam mais caixas de ovo do que eles pretendiam, a omelete da civilização pode nunca mais dar certo e a arte pode nunca mais ressuscitar. A barbárie nunca é provisória. Nunca é feita uma compensação suficiente para ela e é normal que, a partir da arte, a barbárie se estenda aos costumes. Assim, da desgraça e do sangue dos homens nascem as literaturas insignificantes, as boas imprensas, os retratos fotográficos e as peças patrocinadas nas quais o ódio substitui a religião. A arte culmina aqui em um otimismo forçado, que é justamente o pior dos vícios, uma das mentiras mais ridículas.

Como poderíamos nos surpreender? O sofrimento dos homens é um tema tão vasto que parece que ninguém saberia tocar nele, a menos que fosse tão sensível quanto Keats, que poderia tocar a dor com suas próprias mãos. Isto é claramente percebido quando uma literatura controlada tenta aliviar tal sofrimento com consolações oficiais. A mentira da arte pela arte desejava ignorar o mal e, conseqüentemente, assumiu responsabilidade por isso. Mas a mentira realista, ainda que consiga admitir a infelicidade presente da humanidade, trai tal infelicidade com semelhante gravidade ao usá-la para glorificar uma

felicidade futura, sobre a qual ninguém sabe nada e que, portanto, autoriza todo tipo de mistificações.

As duas estéticas que por muito tempo se afrontaram – aquela que recomenda uma total rejeição da atualidade e aquela que pretende rejeitar tudo o que não é atualidade – terminam, entretanto, juntando-se num contexto longe da realidade, em uma mesma mentira e na supressão da arte. O academicismo da direita ignora uma miséria que o academicismo da esquerda utiliza. Mas em ambos os casos a miséria é enfatizada ao mesmo tempo em que a arte é negada.

III.

Será preciso concluir que essa mentira é a própria essência da arte? No seu lugar, eu diria que as atitudes que venho descrevendo são mentiras apenas na *medida* em que elas possuem pouca relação com a arte. O que é, então, a arte? Nada simples, isso é certo. E se torna ainda mais difícil de se descobrir em meio aos gritos de tantas pessoas obstinadas a simplificar tudo. Por um lado, é esperado que o gênio seja esplêndido e solitário; do outro lado, lhe é solicitado se parecer com todos. Ora, a realidade é mais complexa. E Balzac o sugeriu em uma frase: “O gênio se parece com todo mundo e ninguém se parece com ele”. O mesmo acontece com a arte, que não é nada sem a realidade e sem a qual a realidade é insignificante. Como, afinal, a arte dispensaria o real e como poderia ser subordinada a ele? O artista escolhe seu objeto tanto quanto é escolhido por ele. A arte, de certa forma, é uma revolta contra tudo que é transitório e inacabado no mundo. Consequentemente, seu único objetivo é o de dar outra forma a uma realidade que é coagida, no entanto, a preservar por ser a própria fonte de sua emoção. Desse ponto de vista, somos todos realistas e ninguém o é. A arte não é nem rejeição nem aceitação completa do que existe. É, simultaneamente, rejeição e aceitação, e é por isso que deve ser um corte em renovação perpétua. O artista se encontra sempre nessa ambiguidade, incapaz de negar o real e, no entanto, eternamente dedicado a contestar aquilo que ele possui de eternamente inacabado. Para pintar uma natureza morta, é preciso que uma maçã e um pintor se confrontem e se ajustem reciprocamente. E se as formas não são nada sem a luz do mundo, elas, por sua vez, somam-se a essa luz. O universo real que, por seu esplendor, convoca corpos e estátuas, recebe deles uma segunda luz que fixa aquela do céu. O grande estilo encontra-se, assim, no meio do caminho entre o artista e o seu objeto.

Não se trata, pois, de determinar se a arte deve fugir do real ou se submeter a ele, mas somente com qual dose exata do real a obra deve se faltar a fim de não desaparecer nas nuvens, ou se arrastar, ao contrário, com solas de chumbo. Cada artista resolve esse problema da maneira como ele sente e pode. Quanto mais forte a revolta do artista contra a realidade do mundo, ainda maior, talvez, o peso do real que ele equilibrará. Mas este peso não pode, jamais, sufocar a exigência solitária do artista. A obra mais elevada sempre será – como nos trágicos gregos, Melville, Tolstói ou Molière – a obra que mantém um equilíbrio entre a realidade e a rejeição dessa realidade, cada uma fazendo saltar a outra incessantemente, como se percebe nos momentos mais felizes e aflitos da vida. Assim, de vez em quando, um novo mundo aparece, diferente daquele do dia-a-dia e, no entanto, o mesmo, particular, mas universal, repleto de insegurança inocente – convocado por algumas horas pelo poder e o anseio do gênio. Assim o é e, entretanto, não o é. O mundo não é nada e o mundo é tudo – esse é o grito contraditório e incansável de todo verdadeiro artista, o grito que o mantém de pé com os olhos sempre abertos e que, de vez em quando, desperta para todos que estão nesse mundo adormecido a imagem transitória e insistente de uma realidade que nós reconhecemos sem jamais ter conhecido.

Da mesma maneira, o artista não pode se desviar do seu tempo nem se perder nele. Se ele se desvia, fala no vazio. Por outro lado, se ele o toma como objeto, o artista afirma sua própria existência como sujeito e não pode se submeter inteiramente. Em outras palavras, é no momento em que o artista decide compartilhar a sorte de todos que ele afirma o indivíduo que é. E ele não poderá escapar dessa ambiguidade. O artista pega da história aquilo que ele pode ver por si mesmo ou sofrer por si mesmo, direta ou indiretamente – isto é, a atualidade no sentido estrito e os homens que vivem hoje, e não a relação desta atualidade com um futuro que é imprevisível para o artista vivo hoje. Julgar homens contemporâneos com base em um homem que ainda não existe é papel da profecia. Mas o artista pode apreciar os mitos que são propostos a ele apenas em função de sua repercussão entre os homens vivos. O profeta, seja ele religioso ou político, pode julgar absolutamente e, aliás, como sabemos, não se priva disso. Mas o artista não pode. Se ele julgar absolutamente, dividirá arbitrariamente a realidade entre o bem e o mal, num tipo de melodrama. O objetivo da arte, pelo contrário, não é legislar ou reinar, mas o de, em primeiro lugar, compreender. Às vezes ela reina, como um resultado da compreensão. Mas a genialidade de uma obra nunca foi baseada em ódio ou desprezo. É por isso que o artista, no final de seu lento avanço, absolve em vez de condenar. Ao

invés de julgar, ele justifica. Ele é o perpétuo defensor da criatura viva, por ela estar viva. Ele realmente defende o amor pelo próximo, e não por aquele amor distante que degrada o humanismo contemporâneo até ele se tornar o catecismo da corte de justiça. Ao contrário, a grande obra acaba por confundir todos os juízes. Com ela, o artista simultaneamente presta homenagem à figura mais elevada da humanidade e faz reverência ao pior dos criminosos. “Nesse lugar miserável”, escreveu Wilde na prisão, “não há um único homem desgraçado comigo que não mantenha uma relação simbólica com o segredo da vida”. Sim, e esse segredo da vida coincide com o segredo da arte.

Por cento e cinquenta anos, os escritores pertencentes à sociedade mercantil, com poucas exceções, pensaram que podiam viver em um estado de feliz irresponsabilidade. Eles de fato viveram, e depois morreram tão sozinhos quanto eles haviam vivido. Mas nós, escritores do século XX, nunca mais estaremos sozinhos. Em vez disso, temos de saber que nós nunca poderemos escapar da miséria comum e que nossa única justificativa – se há, realmente, uma justificativa – é a de falar, o máximo que conseguirmos, por aqueles que não podem fazê-lo. Mas nós devemos fazê-lo, de fato, por todos aqueles que sofrem neste momento, sejam quais forem as glórias, passadas ou futuras, dos Estados e partidos que os oprimem. Para o artista não há carrascos privilegiados. É por isso que a beleza, ainda hoje, especialmente hoje, não pode servir a nenhum partido; ela não pode servir, a longo e a curto prazo, a nada que não seja o sofrimento dos homens ou sua liberdade. O único artista verdadeiramente comprometido é aquele que, sem recusar entrar no combate, ao menos recusa se juntar aos exércitos regulares e permanece, assim, independente. A lição que ele então encontra na beleza, se ele a traça honestamente, não é uma lição de egoísmo, mas de uma dura fraternidade. Assim concebida, a beleza nunca escravizou nenhum homem. Pelo contrário, por milhares de anos – todos os dias, a todo segundo – ela aliviou a servidão de milhões de homens e, por vezes, até mesmo liberou alguns de uma vez por todas. Afinal, talvez a grandiosidade da arte esteja na sua perpétua tensão entre a beleza e a dor, o amor pelos homens e a loucura da criação, a solidão insuportável e a multidão exaustiva, a rejeição e a aceitação. A arte avança entre dois abismos: a frivolidade e a propaganda. Nessa linha do pico da montanha em que o grande artista trafega, cada passo é uma aventura, um risco extremo. É neste risco, entretanto, e apenas nele, que está a liberdade da arte. Liberdade difícil e que se parece mais com uma disciplina ascética. Qual artista poderia negar isso? Qual artista ousaria se dizer à altura de tal tarefa incessante? Esta liberdade supõe uma saúde de coração e

de corpo, um estilo semelhante à força da alma e um confronto paciente. Ela é, como toda liberdade, um risco eterno, uma aventura extenuante e eis o motivo pelo qual se foge, hoje, desse risco como se foge da liberdade exigente para se precipitar em todos os tipos de servidão e obter, ao menos, o conforto da alma. Mas se a arte não é uma aventura, o que é ela e qual sua justificativa? Não, o artista livre, não mais do que o homem livre, não é o homem do conforto. O artista livre é aquele que, com grande esforço, cria sua própria ordem. Quanto mais indisciplinado for aquilo que ele deve pôr em ordem, mais rígida será sua regra e mais ele afirmará sua liberdade. Há uma frase de Gide que eu sempre aprovei por mais que ela possa ser facilmente incompreendida: “A arte vive de coação e morre de liberdade”. Isso é verdade, mas não se pode tirar disso que a arte possa ser controlada. A arte vive apenas da coação que ela impõe a si mesma; ela morre de todas as outras. Por outro lado, se a arte não faz um exercício de auto-coação, eis que ela delira e se escraviza a meras sombras. A arte mais livre e mais revoltada será, assim, a mais clássica; e isso recompensará o mais duro esforço. Enquanto uma sociedade e seus artistas não consentirem neste longo e livre esforço, enquanto se entregarem ao conforto de diversões ou do conformismo, aos jogos da arte pela arte ou às pregações da arte realista, seus artistas permanecerão no niilismo e na esterilidade. Dizer isso é afirmar que o renascimento depende, hoje, de nossa coragem e da nosso anseio pela lucidez.

Sim, este renascimento está nas mãos de todos nós. É da nossa responsabilidade que o Ocidente produza anti-Alexandres que deveriam renovar o nó górdio da civilização, cortado pela força da espada. Para isso, nós devemos assumir todos os riscos e as tarefas da liberdade. Não se trata de saber se, perseguindo a justiça, nós conseguiremos preservar a liberdade. É essencial saber que, sem a liberdade, nós não conseguiremos realizar coisa alguma, e que perderemos tanto a justiça do futuro quanto a beleza do passado. A liberdade por si só retira os homens de seu isolamento; a servidão domina uma multidão de solidões. E a arte, por virtude dessa essência livre que vim tentando definir, une o que quer que a tirania separe. Não é de se surpreender, então, que a arte seja o inimigo marcado de toda forma de opressão. Não é de se surpreender que artistas e intelectuais tenham sido as primeiras vítimas das tiranias modernas da esquerda e da direita. Os tiranos sabem que na obra de arte há uma força emancipatória, uma força misteriosa apenas para aqueles que não a reverenciam. Cada grande obra torna a face humana mais admirável e rica, e esse é todo o seu segredo. Milhares de campos de concentração e celas não são suficientes o bastante para esconder esse assombroso testemunho de dignidade. É por

isso que não é verdade que a cultura possa ser, mesmo que temporariamente, interrompida a fim de dar lugar a uma nova cultura. O testemunho incessante do homem sobre sua miséria e sua grandeza não pode ser interrompido; uma respiração não pode ser interrompida. Não há cultura sem legado, e nós não podemos – nem devemos – recusar a nossa, a herança do Ocidente. Sejam quais forem as obras de amanhã, elas todas dividirão o mesmo segredo, feito de coragem e liberdade, nutrido pela audácia de milhares de artistas de todos os tempos e de todas as nações. Sim, a tirania moderna tem razão quando nos mostra que, até mesmo quando confinado no seu trabalho, o artista é um inimigo público. Mas dessa forma a tirania presta homenagem – a partir do artista – à imagem de um homem que, até hoje, nada foi capaz de destruir.

Minha conclusão será simples. Ela consistirá em dizer, em meio ao som e à fúria da nossa história: "Regozijemo-nos". Regozijemo-nos, de fato, de ver morrer uma Europa mentirosa e confortável, e de encarar verdades cruéis. Regozijemo-nos como homens pelo colapso de uma longa mistificação e por ver claramente aquilo que nos ameaça. E regozijemo-nos como artistas, arrancados do nosso sono e de nossa surdez, mantidos à força diante da miséria, das prisões, do sangue. Se pudermos, com tal visão, preservar a memória dos dias e dos rostos, e se, por outro lado, face à beleza do mundo, nós conseguiremos não nos esquecer dos humilhados, então a arte ocidental irá gradualmente reencontrar sua força e sua soberania. Certamente, a história possui poucos exemplos de artistas que tiveram de lidar com problemas tão graves. Mas quando palavras e frases – até mesmo as mais simples – são pagas com liberdade e sangue, o artista aprende a manejá-las com cuidado. O perigo torna os homens clássicos, e toda grandeza, afinal, está enraizada no risco.

O tempo dos artistas irresponsáveis passou, e isso nos fará lamentar apenas nossos pequenos momentos de felicidade. Mas nós saberemos reconhecer que tal experiência contribui, ao mesmo tempo, para aumentar nossas chances de autenticidade, e nós aceitaremos o desafio. A liberdade da arte não vale muito quando o único propósito é assegurar o conforto do artista. Para um valor ou uma virtude se enraizar na sociedade é preciso que não haja mentiras a seu propósito; em outras palavras, é preciso que paguemos por ele sempre que possível. Se a liberdade se tornou perigosa, ela então deve cessar de ser prostituída. E eu não posso concordar, por exemplo, com aqueles que reclamam

pelo declínio da sabedoria. Aparentemente, eles têm razão. No entanto, para falar a verdade, a sabedoria nunca declinou tanto quanto no tempo em que era o prazer sem riscos de alguns humanistas de biblioteca. Mas hoje, quando ela enfim se encontra frente a perigos reais, há uma chance de que possa novamente se posicionar e ser respeitada.

Diz-se que Nietzsche, após seu rompimento com Lou Salomé, entrou em um momento de solidão definitiva, esmagado e exaltado ao mesmo tempo pela perspectiva da obra imensa que ele tinha de continuar sem ninguém para ajudar. Ele costumava andar à noite nas montanhas que dominam o golfo de Gênova e acendia grandes fogueiras de folhas e galhos que ele via queimar. Sempre pensei nesses fogos como uma forma de testar os homens e certas obras. Bem, nossa era é um desses fogos cujo insuportável ardor certamente reduzirá muitas obras a cinzas. Mas aquelas que restarem, terão seu metal intacto e, olhando para elas, nós seremos capazes de nos entregar inteiramente a esta alegria suprema da inteligência que denominamos “admiração”.

Sem dúvida, nós podemos ansiar – e eu também o faço – por uma chama mais suave, uma trégua, uma pausa para a contemplação. Mas talvez não haja outra paz para o artista do que aquela que se encontra no calor do combate. “Toda parede é uma porta”, disse Emerson corretamente. Não procuremos pela porta, e a saída, em nenhum lugar que não seja a parede na qual vivemos. Em vez disso, procuremos a trégua no lugar em que ela se encontra – ou seja, no meio da batalha. Pois na minha opinião, e é aqui que devo concluir, ela existe. As grandes ideias, como já disseram, vêm ao mundo nas patas de pombas. Talvez, então, se escutássemos com cautela, nós ouviríamos – entre o tumulto dos impérios e nações, como um barulho frágil de asas – o doce movimento da vida e da esperança. Alguns dirão que esta esperança é carregada por um povo, outros dirão que é por um homem. Eu penso, ao contrário, que ela é suscitada, revivida e nutrida por milhões de indivíduos solitários cujas ações e obras negam, a cada dia, as fronteiras e as mais grosseiras aparências da história, para deixar brilhar transitoriamente a sempre ameaçada verdade de que cada homem, com seus sofrimentos e suas alegrias, constrói para todos.

REFERÊNCIA

CAMUS, A. **Discours de Suède**. 26.ed. Paris: Gallimard, 1958. (Collection NRF).



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Canção de Rolando, p.227
Amour, p.179
Armand Robin, p.301
Aspects, p.263
Candido, p.191
Crítica literária, p.275, 285
Crônica, p.285
De l'amour, p.179
Diário dos Goncourt, p.201
Du côté de chez Swann, p.179
Em busca do tempo perdido, p.201
Esthétique, p.263
E.-R. de Chateaubriand, p.247
Georges Perec, p.329
Guy de Maupassant, p.285
Henry James, p.329
Herói, p.227
Infância, p.247
Irmãos Goncourt, p.201
Literatura comparada, p.191
Literatura francesa, p.285
Littérature, p.263
Mallarmé, p.275
Maravilhoso, p.227
Marcel Proust, p.201
Memórias, p.247
Mito, p.227
O papel do leitor, p.329
Obra e existência, p.301
Pastiche, p.201
Poesia, p.275
Poeta-tradutor, p.301
Production critique, p.263
Proust, p.179, 191
Pulsão polítradutória, p.301
Pulso da vida, p.301
Recepção crítica, p.191
Sartre, p.191
Século XIX, p.247
Stendhal, p.179
Teoria da recepção, p.329
Thèmes, p.263
Théorie, p.263
Tradição, p.247
Tradução comentada, p.201

SUBJECT INDEX

- Aesthetics, p.263
Armand Robin, p.301
Aspects, p.263
Brothers Goncourt, p.201
Candido, p.191
Childhood, p.247
Chronic, p.285
Commented translation, p.201
Comparative literature, p.191
Critical production, p.263
Critical reception, p.191
E.-R. Chateaubriand, p.247
French literature, p.285
Georges Perec, p.329
Guy de Maupassant, p.285
Henry James, p.329
Hero, p.227
Journal des Goncourt, p.201
Literary criticism, p.275, 285
Literature, p.263
Love, p.179
Mallarmé, p.275
Marcel Proust, p.201
Marvelous, p.227
Memories, p.247
Multipurpose translation, p.301
Myth, p.227
Nineteenth century, p.247
On Love, p.179
Pastiche, p.201
Poetry, p.275
Poet-translator, p.301
Proust, p.179, 191
Pulse of life, p.301
Reader's role, p.329
Reception theory, p.329
Sartre, p.191
Search of Lost Time, p.201
Stendhal, p.179
Swann's way, p.179
The Song of Roland, p.227
Themes, p.263
Theory, p.263
Tradition, p.247
Work and existence, p.301

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ALMEIDA, A. B., p.191
ARAUJO, R. L., p.329
BORGES, M. do C. F., p.227
CAMPOS, R. S., p.201
CASTRO, M. M. M., p.263
CAVALCANTI, C., p.179
CHANUT, M. E. P., p.301
GIL, B. C., p.247
NASCIMENTO, F. A., p.275
NEVES, A. das, p.285
ROGATTO, L., p.339
SILVA, G. I. da, p.201

