

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. 15(2), 2014 – ISSN 1414-025X

Tema: Livre

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP – Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

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

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso 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

Interfaces da intertextualidade na obra de François Rabelais: a Bíblia sob a ótica do riso

The interfaces of intertextuality in the work of François Rabelais: the Bible under the range of laugh

Meriele Miranda de Souza 143

Les années 1720 et leur répercussion subjective: la dématérialisation des valeurs et la *Mimesis* du quotidien aggravé

The 1720's and its subjective repercussion: the dematerialization of values and the mimesis of the aggravated everyday life

André Luiz Barros da Silva 167

Lírica grotesca: tensões na poesia de Aloysius Bertrand

Grotesque lyric: tensions in the poetry of Aloysius Bertrand

Matheus Victor Silva e Adalberto Luis Vicente 181

As *Iluminações* de Rimbaud: da renúncia do sentido ao silêncio da obra

Illuminations by Rimbaud: from renounce of meaning to the silence of the work

Márcio Scheel e Ana Paula Garcia 195

Ao gosto do freguês: a imagem de Huysmans no jornal religioso *A união*

To the customer's liking: the image of Huysmans in the newspaper A união

Gláucia Benedita Vieira e Álvaro Santos Simões Jr 233

Pontos de vista matizados: a focalização em <i>Bel-ami</i> , de Maupassant <i>Variegated points of view: focalization in Bel-Ami by Guy de Maupassant</i> Brigitte Monique Hervot	249
A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira <i>The chronicle of modernist writers meets Proust: Mário de Andrade and Manuel Bandeira</i> Alexandre Bebiano de Almeida	275
<i>Pilote de guerre</i> , de Saint-Exupéry: escrita em trânsito <i>Flight to Arras, by Saint-Exupéry: writing in transit</i> Patrícia Munhoz.....	287
A palavra arbitrária: um estudo de <i>Fenêtres dormantes et porte sur le toit</i> , de René Char <i>The arbitrary word: a study of Fenêtres dormantes et Porte sur le toit by René Char</i> André Luiz Alselmi.....	313
<i>De l'Amour</i> em ruínas <i>De l'Amour in ruins</i> Vânia Soares Barbosa e Saulo Cunha de Serpa Brandão	329
Memória e morte em rousseau Adalberto Luis Vicente	347
A poesia lírica de Tristan Tzara Norma Domingos	351
Um novo olhar sobre a obra de Saint-Exupéry Daniela Mantarro Callipo	359
Índice de Assuntos.....	365
Subject Index.....	367
Índice de Autores/Authors Index.....	369

APRESENTAÇÃO

Neste volume serão encontrados textos sobre obras e autores da literatura francesa que se inserem entre os séculos XVI e XXI.

De início, o artigo de Meriele Miranda de Souza, sobre “Interfaces da intertextualidade na obra de François Rabelais: a Bíblia sob a ótica do riso”, destaca a enorme pluralidade dessa obra que é uma das maiores do Renascimento francês. Nela, François Rabelais (1483 ou 1494- 1553) resgata a tradição livresca e a tradição popular herdada da Idade Média, da prosa e do verso, misturando sátira e romance de cavalaria, a crítica séria com fatos cômicos, contribuindo ainda para a criação da língua literária francesa, ao recorrer a termos técnicos, gíria, falares regionais, ao latim culto e vulgar. Além disso, lançou mão de intertextos tirados de Aristóteles, Platão, Sócrates, de citações de obras de medicina e de direito, de passagens da mitologia greco-romana e da Bíblia, que enriquecem enormemente seus escritos. Desde o século XVI, Rabelais tem sido olhado de formas diferentes e é sobretudo a partir do século XIX que sua obra se tornou objeto de estudiosos que viram nela toda a seriedade que há por trás de seus aspectos cômicos e aparentemente gratuitos. Bahktin, ao abordá-lo (1970) sob a ótica da cultura popular, trouxe nova luz a seus estudos. Mas, Auerbach, na *Mimesis* (1981), contribuiu de forma significativa para que se compreendesse que a realidade do século XVI não é reproduzida de forma fiel e objetiva por Rabelais, que apresenta realismo heteróclito, emoldurado por fatos cômicos, absurdos, por imagens grotescas e inconcebíveis. Ele serve-se dos intertextos para dar ênfase a seu discurso e para subvertê-los por meio da paródia, da sátira, da carnavalização. Nesse sentido, utiliza a Bíblia para transmitir sua visão ideal da Igreja, caracterizada pela tolerância e pela liberdade. Neste artigo serão encontradas análises desses recursos intertextuais aos quais o autor submete os textos sagrados, bem como das intenções ideológicas por trás desses recursos.

No artigo seguinte, “*Les années 1720 et leur répercussion subjective: la dématérialisation des valeurs et la mimesis du quotidien aggravé*”, André Luiz Barros da Silva cita a hipótese colocada por estudiosos de uma relação direta

entre a crise da Regência e do Sistema de Law e o surgimento de um novo realismo, no qual as obras de Prévost (1697-1763) e de Marivaux (1688-1763) seriam as mais significativas. Para Barros, no entanto, seria necessário analisar o fenômeno da relação entre as obras – e seu novo ambiente estético – e as transformações propagadas a partir de uma nova percepção generalizada da precariedade da relação entre vida concreta e a fixação de valores ligados a essa vida. A valorização do cotidiano, como verdadeiro conceito da modernidade parece, ao articulista, ser uma contribuição fundamental de Auerbach, que mostra a valorização do instante presente, e a descrição inédita dos sentimentos imediatamente vividos, em *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*. No teatro, com *La surprise de l'amour*, Marivaux mistura a alegorização típica da *Commedia dell'arte* com elementos do que se pode chamar um “novo realismo”, segundo Auerbach. Entre 1720 e 1730, Grimm critica a permanência das tragédias em Voltaire, que devem ser substituídas por novas formas, como aquelas que Diderot (1713-1784) teorizou em *Entretiens sur le fils naturel* e *Discours de la poésie dramatique* (1757): a comédia séria, que incute a identificação do espectador com a condição social, familiar, profissional, etc, dos caracteres e onde é clara a representação das tensões de classe sob a estrutura ideológica do Antigo Regime. Barros é de opinião que o lado cômico e alegorizante é o disfarce perfeito, possível na época, para atacar o que seria a polícia cultural que defendia os gêneros e regras clássicos. E Auerbach vê nesse romance moderno o suporte onde se constrói o destino de uma *mimesis* realista ocidental.

O século XIX tem neste volume dois textos dedicados à poesia, mais especificamente, à poesia em prosa. No primeiro deles, Matheus Victor Silva aborda a obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit*, e intitula-se “Lírica grotesca: tensões na poesia de Aloysius Bertrand”. Essa obra, que teve publicação póstuma em 1842, inaugura a criação de poemas em prosa na literatura francesa. O articulista lembra o trabalho formal desenvolvido por Bertrand em seus poemas, e volta-se particularmente para seu plano temático, inovador, também, pois apresenta, de várias maneiras, a configuração grotesca de suas imagens, criadoras de tensão pelos contrastes que evidenciam estranhamento entre a voz lírica e seu tom realista e a presença do feio e do absurdo na poesia. É que o Romantismo buscava a comunhão com o uno e o todo por meio da harmonia entre elementos conflitantes. Em Bertrand, portanto, o traço lírico é inovador pelo fato de unir a subjetividade a uma imagética realista e grotesca, da tradição medieval. A análise de alguns poemas em prosa de Bertrand atesta essa

poesia inovadora por diversas formas que anuncia a poesia mais revolucionária na França da segunda metade do século XIX.

O outro texto poético é abordado em “As Iluminações de Rimbaud: da renúncia do sentido ao silêncio da obra”, de Márcio Scheel e Ana Paula Garcia. Nesse artigo, os autores lembram que a história da poesia moderna pode ser descrita como a história da tomada de consciência sobre as potencialidades e limites da linguagem e sua problemática insolúvel na relação com a materialidade do mundo. Apoiando-se em Marshall Berman, observam que, contra a poética clássica e o idealismo transcendental romântico, a poesia moderna significa uma espécie de salto sobre o abismo, o reconhecimento de uma profunda derrocada do mundo, do homem e da própria linguagem. E ao fazer da reflexão e da crítica os elementos centrais da criação poética, os grandes poetas modernos conduziram a poesia. Nesse sentido, Charles Baudelaire (1821-1887), além de crítico da modernidade, foi o primeiro poeta a conceber uma poesia marcada pelo trabalho do pensamento, da reflexão, que incorpora alegoricamente as tensões que essa ambiguidade provoca. E a alegoria é o recurso que permite ao poeta articular a natureza de um mundo marcado pela sordidez e fealdade e a beleza fulgurante da imaginação poética, única força capaz de transfigurar a realidade. Em Rimbaud (1854-1891), a poesia constitui-se sobre os fundamentos de uma linguagem quase sempre hermética e fragmentária, feita de imagens que se aproximam do irracional, não comunicativas, e que se contrapõem ao apelo da experiência imediata e superficial da vida. Essa linguagem disjuntiva reivindica o silêncio como retórica mais eloquente, denunciando com isso seus impasses diante da natureza de uma realidade na qual tudo é precário. Assim, se a prosa poética de Iluminações lança mão de uma linguagem mágica, ela prefere a alegoria em nome de uma imagética irracionalista, e converte as imagens alegorizadas de Baudelaire em hieróglifos, sinais, inscrições fantasiosas, uma simbologia fechada que sugere o *nonsense*, a renúncia imediata ao sentido.

Vivendo, também, na segunda metade do século XIX, (Charles-Marie-Georges) Joris-Karl Huysmans (1848-1907), reconhecido sobretudo pelo romance *A rebours* (1884), obra do decadentismo francês, apresenta uma trajetória que muito se distingue daquela que percorreu o poeta de *As Iluminações*. É o que apresentam Gláucia Benedita Vieira e Álvaro Santos Simões Jr, em “Ao gosto do freguês: a imagem de Huysmans no jornal religioso A União”. Tendo trabalhado no serviço público até os 52 anos, Huysmans decidiu-se também pela carreira de escritor. Sua primeira publicação foi uma

compilação de poemas e seu primeiro romance (*Marthe, histoire d'une fille*) foi publicado na Bélgica e confiscado depois pela censura francesa. O tom de denúncia desse livro baseado em experiências reais, agradou a Émile Zola, que o convidou para integrar o movimento naturalista, liderado por ele. De 1876 a 1882, Huysmans publicou quatro obras de cunho naturalista, que alcançaram muito sucesso e o tornaram conhecido nos círculos literários. Mas, em 1884, ele lança *A rebours* que surpreendeu a crítica, pois apresentava características contrárias a toda causa naturalista. Essa obra tornou-se o breviário de um movimento literário emergente, o Decadentismo: o cientificismo naturalista foi substituído por uma literatura que se revestiu de lirismo, arte e beleza. Nessa fase da vida, já havia publicado trabalhos de crítica de arte. E nessa obra já aparece outro aspecto que iria desenvolver nas obras posteriores: a religião. Em *Là-bas* (1891), o protagonista Durtal, que aparecerá em outros romances, inicia seu caminho de busca por respostas referentes à vida espiritual. Os críticos reagiram diferentemente à nova fase do autor, que foi acolhida pela Igreja católica e foi objeto de interesse da imprensa no Brasil.

Contemporâneo de Rimbaud e de Huysmans, Guy de Maupassant (1850-1893) é autor cuja obra, constituída de gêneros variados, destaca-se no final do século XIX pela especial originalidade. Em seu artigo sobre “Pontos de vista matizados: a focalização em *Bel Ami*, de Maupassant”, Brigitte Monique Hervot lembra que, por inspiração de Flaubert, em Maupassant a tessitura narrativa não pode prescindir do olhar arguto de seu criador. Para isso, em *Bel Ami*, ele cultiva uma pluralidade de focalizadores que permite à história ser contada do ponto de vista do narrador, de algumas personagens e do próprio protagonista. Em relação ao primeiro, que é um narrador-focalizador onisciente, Hervot observa que, no entanto, ele não é “prepotente”, pois não intervém diretamente na história, nem tece reflexões morais ou filosóficas. É partidário da objetividade, mas posiciona-se diante do que conta ao fazer julgamento implícito do personagem e dos acontecimentos ao organizar o discurso. Além disso, como em todos seus romances, aqui também Maupassant delega seus poderes a algumas personagens privilegiadas e a perspectiva narrativa está relacionada à situação desses focalizadores internos. Toda essa multiplicidade de perspectivas em *Bel Ami*, com a predominância da focalização interna, permite que Maupassant dê ao leitor a ilusão completa do verdadeiro, com uma leitura que ultrapassa a visão maniqueísta do protagonista.

Em “A crônica dos escritores modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira”, Alexandre Bebiano de Almeida comenta a

recepção que a obra de Proust (1871-1922) teve no Brasil, até a década de 60, mais particularmente, por meio de crônicas redigidas pelos dois poetas brasileiros. O articulista põe em discussão a possibilidade de se conciliar uma obra de pretensões filosóficas tão amplas com o horizonte cotidiano e rasteiro do jornal. Embora Proust tenha tido contato constante com a imprensa, divulgando partes de sua obra em jornais, e participando das publicações aí suscitadas por ela, Bebiano quer chamar a atenção para a acolhida que essa obra monumental recebeu no Brasil, em crônicas e artigos redigidos por críticos e escritores. Isso, segundo ele, explica-se pelas funções que Proust desempenhou por aqui, como se pode verificar pela obra de Gilberto Freyre e Álvaro Lins, por exemplo, que mencionaram o autor francês para explicar escolhas que fizeram. É assim que Proust se tornou o ponto de passagem para todos aqueles – cronistas ou críticos – do norte ao sul do Brasil, que escreveram sobre literatura em jornais. A título de exemplo, Bebiano aborda rapidamente dois tipos de leitura que foram propostos: a de Mário de Andrade, que reprova o escritor por seu esteticismo, por razões morais e políticas, e a de Manuel Bandeira, que, mais literária, se interessou particularmente pela força da memória involuntária em Proust, como estímulo para a criação literária e estética.

Em parte contemporâneo de Proust, Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) é objeto do artigo de Patrícia Munhoz, “*Pilote de guerre*, de Saint-Exupéry: Escrita em trânsito”. Nele, encontramos a análise dessa obra de 1942, na qual, em plena guerra, ele relata missões aéreas de que participou, recorrendo a gêneros que se misturam para retratar um mundo em desordem, desestruturado, pelo qual transita. Trata-se de uma narrativa que contém a descrição da invasão da França pelos alemães em meio a reflexões sobre temas que lhe são caros: sua tristeza e sua cólera, sua revolta e sua indignação diante da guerra; a fraternidade e o respeito nas relações entre os homens. Mais do que um romance, *Pilote de guerre* é narrativa de caráter híbrido, marcada por constantes digressões em torno das reflexões filosóficas sobre a condição humana e de suas reminiscências da infância, sempre presentes em suas obras, e que contém, nos termos de Saint-Exupéry, estilhaços do passado.

Contemporâneo, igualmente, de Saint-Exupéry, o poeta René Char (1907-1988) também participou diretamente da Segunda Guerra e traz desse período o registro que sua memória conservou em herméticas mensagens poéticas. André Luiz Anselmi aborda aqui uma obra do período tardio de Char – *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, escrita entre 1973 e 1979, focalizando particularmente questões estilísticas e formais, que muito devem a sua herança

surrealista, movimento de que fez parte em sua juventude. Em sua poesia, observa o articulista, Char busca explorar todas as possibilidades de associações arbitrárias para fazer surgir o insólito que vai desorientar o leitor.

Finalmente, o texto apresentado por Vânia Soares Barbosa e Saulo Cunha Serpa Brandão, “*De l’Amour em ruínas*”, aborda a poesia digital de Xavier Malbreil (1958), obra cujo reconhecimento literário, utilizando-se palavras de W. Benjamin, possivelmente só acontecerá em próxima geração. O autor, que publica em revistas como *Arché*, *Docks*, *La Voix du Regard* entre outras, já publicou livros como *Les Prisonniers de l’Internet* (2004), *Éloge des virus informatiques dans un processus d’écriture interactive* (2004) e *Des corps amoureux dans quelques récits* (sd). Ele encontrou nas teclas, no mouse e na leitura da tela, interesse na Literatura e Informática, como teórico e escritor de arte multimídia. *De l’Amour* foi apresentada no E-Poetry: An International Digital Poetry Festival, na University at Buffalo (SUNY) em 2007. Trata-se de obra que surgiu do acaso: em seus antigos papéis, encontrou folhas A4 recebidas de um estudante chinês, de um seminário sobre as traduções que Paul Claudel fez de poemas clássicos chineses, e que Malbreil cobriu de notas, rabiscos, desenhos sem intenção. Com recursos tecnológicos – scanner, copiadora – este poeta resolve transformar as folhas que, inicialmente, resgate do patrimônio chinês, teve como última escrita a do poeta francês de arte digital. Ao propor a leitura de *De l’Amour*, os articulistas viram-se diante de alguns desafios, entre eles o de ler uma poesia tão *avant la lettre* em uma língua estrangeira.

O volume apresenta, ainda, três resenhas de dissertações de mestrado e de tese de doutorado, respectivamente, sobre Jean-Jacques Rousseau, Tristan Tzara e Antoine de Saint-Exupéry, por Adalberto Luís Vicente, Norma Domingos e Daniela Mantarro Callipo.

Guacira Marcondes Machado



INTERFACES DA INTERTEXTUALIDADE NA OBRA DE FRANÇOIS RABELAIS: A BÍBLIA SOB A ÓTICA DO RISO

Meriele Miranda de SOUZA*

RESUMO: A obra de François Rabelais caracteriza-se por sua heterogeneidade estilístico-discursiva, isto é, nela podem ser encontrados os gêneros literários e estilos linguísticos os mais diversos e contraditórios. A poesia mistura-se à prosa, a sátira emaranha-se ao romance de cavalaria, a crítica séria e engajada aparece emoldurada por fatos cômicos e jocosos, a linguagem técnica e rebuscada dá lugar a termos escatológicos e grotescos etc. Em meio à enorme pluralidade da obra rabelaisiana, que parece querer capturar o mundo em seus aspectos mais plurissignificativos, Rabelais introduz o recurso da intertextualidade que, como se sabe, consiste na presença de um texto em outro. Em sua obra, Rabelais apropria-se, por exemplo, do discurso bíblico, cristão, com diferentes objetivos: seja para somente “jogar” com esse discurso, tirá-lo de seu lugar de poder, transformando-o em puro jogo literário, seja para satirizar o Cristianismo da época, seus costumes e dogmas. Assim sendo, pretendemos, por meio deste artigo, esboçar uma breve análise dos recursos intertextuais dos quais Rabelais lança mão para apropriar-se do discurso bíblico e do papel destes recursos na configuração ideológica do autor.

PALAVRAS-CHAVE: François Rabelais. Intertextualidade. Sátira. Discurso bíblico.

Introdução

A obra rabelaisiana destaca-se em relação à literatura de seu século por seu caráter heteróclito e intertextual. Enquanto os escritos da época apresentam uma narrativa linear, homogênea, a obra de Rabelais inaugura um novo estilo, marcado pela pluralidade de gêneros e estilos literários, pela diversidade de registros linguísticos e pela intertextualidade. Em sua obra, podem-se encontrar,

* Doutoranda em Littérature française et comparée . Université Paris-Sorbonne, Paris IV. Paris, Ile de France, France, 75005 – meriele_miranda03@hotmail.com

por exemplo, termos chulos e grotescos ao lado de uma linguagem erudita e rebuscada; além disso, é possível deparar-se com fontes retiradas da cultura popular e que coadunam com as da cultura oficial. Rabelais também transita de um gênero ao outro, misturando a poesia à prosa, a comicidade despropositada a fatos sérios da realidade europeia do século XVI. Pode-se dizer que, assim como seus protagonistas, a obra de Rabelais é **gigantesca**, no que concerne à hipérbole que lhe é característica e a sua busca incessante de apreensão do mundo e do homem nos seus aspectos mais distintos.

Por sua diversidade e seu lado cômico, a obra rabelaisiana permaneceu, por muito tempo, incompreendida pelos críticos. Montaigne, por exemplo, classifica Rabelais entre os autores “simplesmente divertidos”, desconsiderando o aspecto ideológico de seus escritos; já para Voltaire, a obra rabelaisiana constitui algo “extravagante e ininteligível” (BAKHTIN, 1993, p.100); e, para Victor Hugo, “*nul ne comprit* [ninguém compreende] Rabelais” (DIÉGUEZ, 1960, p.40). Apenas nos séculos XIX e XX, a obra rabelaisiana torna-se objeto de diferentes estudiosos, que buscam compreender a ideologia que há por trás da aparente gratuidade da comicidade rabelaisiana. Assim, no início do século XX, surge um grupo de estudiosos, liderado por Abel Lefranc, que empreende “decifrar” as imagens da obra de Rabelais com base na biografia do autor e em fatos da realidade seiscentista, esboçando uma análise histórico-biográfica de seus escritos. Mais tarde, surge a obra de Lucien Febvre¹, *Le problème de l'incroyance au seizième siècle: la religion de Rabelais*, que aborda, igualmente, a obra de François Rabelais sob o ponto de vista histórico-biográfico e cujo objetivo é contrapor a tese de Abel Lefranc sobre o ateísmo de Rabelais. Também nesse século, surge *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, de Mikhail Bakhtine², que aborda os escritos rabelaisianos sob a ótica da cultura popular e propõe uma minuciosa análise desses símbolos em seus escritos. A obra de Bakhtine traz uma nova luz aos estudos rabelaisianos, já que a investigação não somente pelo cunho crítico-ideológico, mas preocupa-se, sobretudo, com o trabalho literário do autor, considerando seus jogos com a linguagem e sua estrutura inovadora e subversiva, cuja riqueza e pluralidade acabam dando viés a diversos estudos e a diversas linhas de análise da obra rabelaisiana: E. Gebhart (1877) faz de Rabelais um cético; E. Faguet (1893) reage contra as interpretações românticas de Rabelais; F. Brunetière (1905-

¹ Confira Febvre (2009).

² Confira Bakhtin (1993).

1913) quer explorar a profundidade do “naturalismo” de Rabelais; A. Lefranc (1914) procura a chave do livro nos acontecimentos do tempo; J. Plattard (1910) no “bom senso”; H. Busson (1920) no “livre pensamento”; E. Gilson (1932) na fé cristã; H. Lefebvre (1955) no marxismo; V. L. Saulnier (1957) quer descobrir o itinerário simbólico: a viagem de uma existência no caminho da verdade; M. Bakhtine e M. Beaujour (1969) se interrogam sobre o populismo; J. Paris (1970) sobre a linguística moderna em Rabelais³ (DIÉGUEZ, 1960, p.4, tradução nossa).

Além da obra de Bakhtine, o artigo de Auerbach sobre Rabelais em sua conhecida *Mímeses* (1981) também contribui significativamente para a compreensão da imensa riqueza do estilo rabelaisiano. No capítulo XXXII do livro supracitado, Auerbach destaca, no romance rabelaisiano, a mimese da realidade do século XVI, porém ele evidencia que essa realidade não é reproduzida de forma fiel e objetiva tal qual se observa nos romances de Balzac e Flaubert no século XIX; trata-se de um realismo heteróclito, multifacetado, emoldurado por fatos cômicos e absurdos. Ou seja, se por um lado Rabelais traz à sua obra fatos da realidade europeia de seu século, estes sempre vêm seguidos de imagens grotescas e inconcebíveis. É o caso, por exemplo, da peste que atinge uma cidade existente na boca de Pantagrue, no livro homônimo. Esta peste, segundo Auerbach, constitui uma alusão à grande epidemia que atinge o sul da França em 1532. No entanto, este acontecimento não é retratado de forma objetiva por Rabelais; pelo contrário, possui uma origem absurda, pois é a consequência de uma refeição exagerada de alho por parte de Pantagrue, causando uma epidemia nas regiões de seu estômago. Auerbach ainda chama a atenção para as múltiplas facetas da obra rabelaisiana que congrega os aspectos mais díspares e contrastantes. Para o teórico, essa obra seria tão vasta quanto a erudição do autor e tão plural quanto seu conhecimento, já que nela se encontram, emaranhadas, áreas diversas do saber, diferentes níveis de linguagem, estrangeirismos, neologismos, variados gêneros literários e intertextos, que a tornam uma obra complexa e praticamente impenetrável. Para o crítico, esse *roman à clef* não pode ser classificado ou enquadrado em determinado gênero

³ “E. Gebhart (1877) fait de Rabelais un sceptique; E. Faguet (1893) réagit contre les interprétations romantiques de Rabelais; F. Brunetière (1905 - 1913) veut explorer la profondeur du ‘naturalisme’ de Rabelais; A. Lefranc (1914) cherche la clé du livre dans les événements du temps; J. Plattard (1910) dans le ‘bon sens’; H. Busson (1920) dans la ‘libre pensée’; E. Gilson (1932) dans la foi chrétienne; H. Lefebvre (1955) dans le marxisme; V. L. Saulnier (1957) veut retrouver l’itinéraire symbolique: le voyage d’une conscience sur le chemin de la vérité; M. Bakhtine et M. Beaujour (1969) s’interrogent sur le populisme; J. Paris (1970) sur la linguistique moderne et Rabelais.” (DIEGUEZ, 1960, p.4).

ou estilo literário, pois seria regido pelo “princípio do redemoinho baralhador” que tudo engloba em uma massa difusa, disforme e heteróclita.

A diversidade da obra rabelaisiana também se constitui, como foi dito, por seu aspecto intertextual, já que está repleta de alusões e citações de autores clássicos como Aristóteles, Platão, Sócrates, citações de obras da medicina e do direito, além de referências às mitologias greco-romana e aos textos bíblicos. Rabelais recorre a essas fontes não somente para reiterar ou dar ênfase a seu discurso, como também para subvertê-las através da paródia, da sátira, da carnavalização e de outros recursos intertextuais. Os escritos bíblicos, por exemplo, são a todo tempo citados em sua obra, sendo um dos livros mais apropriados pelo autor. Rabelais os cita, ora para buscar a autoridade de seu discurso, ora para dessacralizá-la, ao enquadrá-la em um contexto cômico e satírico. Entretanto, seja citando-a para reafirmá-la ou para subvertê-la, Rabelais apropria-se da Bíblia no intuito de transmitir sua ideologia religiosa, que consiste em sua visão de Igreja ideal, caracterizada pela tolerância e pela liberdade.

Dessa forma, por meio deste artigo, esboçaremos uma breve análise dos recursos intertextuais aos quais Rabelais submete os escritos sagrados (tais como a paródia, sátira e carnavalização), e das intenções ideológicas por trás desses recursos.

Paródia: as trapaças de Rabelais

Conforme Roland Barthes (1978, p.15), a literatura é o único espaço em que a linguagem é despida de seu poder de dominação do **outro**. Por mais engajado que seja seu objetivo, a linguagem literária passa sempre por um processo de “deslocamento” que a retira de seu lugar de poder transformando-a em puro jogo linguístico, onde o “saber” torna-se “sabor”. Ora, a linguagem literária é o lugar de plena liberdade, *locus* onde tudo se torna possível. Na obra rabelaisiana, pode-se observar esse “saber com sabor” em sua forma mais expressiva, já que, como foi dito, Rabelais joga com a linguagem, brinca com ela, transforma-a. Isso se nota, por exemplo, com a própria linguagem sagrada dos textos bíblicos, à qual o autor alude constantemente, passando por diversas transformações que a deslocam de seu lugar de poder, ou seja – o contexto sagrado e religioso da Bíblia – e a tornam puro jogo literário, cômico, na sua obra. Um dos recursos utilizados pelo autor, no intuito de dessacralizar os textos bíblicos é a paródia.

Como se sabe, a paródia, lembra Linda Hutcheon (1985), não se restringe à imitação ridícula do texto fonte, mas possui um extenso âmbito paradigmático que vai desde a admiração séria, busca de autoridade, ao ridículo mordaz. Rabelais, por sua vez, lança mão deste recurso visando diferentes objetivos: o principal deles é o próprio jogo linguístico, através do qual o autor traveste as Sagradas Escrituras de um viés cômico e alegre, descaracterizando a seriedade que lhe é imposta, pois, afinal, com “Deus não se brinca” e muito menos com sua “palavra”, única e irrefutável. Outra intenção de Rabelais, através da paródia, é a de criticar determinados dogmas e princípios religiosos de sua época que julgava demasiado rígidos e abusivos. Dessa forma, esboçaremos aqui uma breve análise da paródia enquanto jogo literário dessacralizador das fontes bíblicas, assim como forma de questionamento dos padrões do Cristianismo de sua época.

A Bíblia como ilustração

A obra rabelaisiana é repleta de ilustrações, exemplos, comparações. Desde o prólogo, o narrador Alcofrybas compara o seu romance à figura de Sócrates e aos Silenos, cujo exterior banal não condiz com sua profundidade filosófica e preciosa. Mais adiante, traça a analogia entre o leitor e o cão, orientando o primeiro a buscar o substantífico tutano por trás de seus escritos, isto é, os assuntos concernentes à vida religiosa, à política e à sociedade.

As Santas Escrituras também são frequentemente apropriadas no romance, por parte do narrador ou das personagens, a título de comparação ou ilustração. Essas ilustrações bíblicas vêm demonstrar que a citação da palavra de Deus faz parte do imaginário e da vida cotidiana da época. No entanto, na maioria das vezes em que são citados pelos personagens rabelaisianos, os textos bíblicos adquirem uma conotação alegre e irreverente, que diverge do caráter sério e sagrado que lhe é típico. Assim, todos os personagens do romance, inclusive os antagonistas, referem-se constantemente a Deus ou a sua Palavra em suas falas.

Logo no início do romance, em um pequeno poema que antecede o prólogo, dirigido “aos leitores”, o narrador Alcofrybas preconiza a atmosfera em que se desenvolverá a trama: “Antes risos que prantos descrever,/ Sendo certo que rir é próprio do homem” (RABELAIS, 1986, p. 39). Neste poema, o narrador também recomenda a seu leitor viver de acordo com sua filosofia, a do riso, a qual também norteará seus escritos: “Vivei alegres”, diz Alcofrybas aludindo à passagem de “I Tessalonicenses”, em que Paulo aconselha à igreja

homônima a conservar a alegria do Espírito Santo, apesar das tribulações: “E vós vos fizestes imitadores nossos e do Senhor, ao receberdes a palavra, apesar das muitas tribulações, com a **alegria** do Espírito Santo.” (BIBLIA, I Tessalonicenses, 1, 16, grifo nosso). As palavras de Paulo constituem um índice da própria filosofia do romance rabelaisiano, isto é, a filosofia do pantagruelismo que consiste na **alegria de viver e de aproveitar a vida intensamente**. A alusão à Bíblia também deixa entrever o caráter teológico, cristão que norteará a trama. Assim, a expressão bíblica aciona, ao mesmo tempo, os dois principais aspectos do romance, de um lado a alegria e comicidade que o percorrem o tempo todo e, de outro, seu fundo religioso e ideológico.

As Santas Escrituras são, portanto, a todo momento, aludidas neste romance. No capítulo “Conversas dos bebedores” de *Gargantua*, os personagens utilizam, com frequência, trechos das Santas Escrituras em suas fúteis conversações. O estado de embriaguez desses bebedores, e a atmosfera carnavalesca em que as palavras sagradas são pronunciadas, revestem-nas de uma função paródica, através da qual elas são subvertidas e rebaixadas. Vejamos alguns exemplos.

No capítulo supracitado, por exemplo, um dos bebedores, ao receber uma taça de vinho, pronuncia a mesma palavra proferida por Cristo durante a crucificação: “Tenho na boca a palavra de Deus: *Sitio*”⁴ (RABELAIS, 1986, p.64). Na Bíblia, a passagem citada encontra-se em “João”: “*Postea sciens Jesus quia omnia consummata sunt ut consummaretur Scriptura dixit: Sitio* [‘Depois, sabendo Jesus que já todas as coisas estavam terminadas, para que a Escritura se cumprisse, disse: Tenho sede’]” (BIBLIA, João, XIX, 28). Como se sabe, a expressão acima constitui uma das últimas palavras de Jesus Cristo antes de sua morte, sendo pronunciada durante sua crucificação. O termo *sitio* é reapropriado no contexto rabelaisiano, passando por um processo de transgressão e rebaixamento. A transgressão, por sua vez, se efetua de acordo com as forças actantes do novo contexto que, lembra Compagnon, transformam o sentido da citação (COMPAGNON, 1996, p.35). E o discurso adquire novas significações ao ser introduzido por um personagem, ou em um lugar ou tempo diferentes daqueles do discurso original. Neste caso específico da obra rabelaisiana, o termo bíblico é submetido a três tipos de mudanças contextuais. A primeira é de ordem espaço-temporal, a segunda tem a ver com as pessoas envolvidas no discurso, e a terceira está relacionada ao tom das palavras.

⁴ “*Jay la parolle de dieu en bouche: Sitio*”. (RABELAIS, 1994, p.19).

Sabe-se que, de acordo com Eliade (2008), o tempo para o homem religioso é heterogêneo, ou seja, possui frações que revelam o sagrado. O tempo em que está na igreja é para o religioso um tempo sagrado em relação às demais horas de seu dia. Todas as religiões, até as mais arcaicas, possuem em comum um tempo cosmogônico, sagrado, que narra o início do mundo e da humanidade. Para os cristãos, além da sacralidade do tempo cósmico, um outro tempo é considerado importante e essencial para o homem. Trata-se do tempo de Jesus Cristo, que é santificado graças à existência do Messias: “[...] a liturgia cristã desenvolve-se num tempo histórico santificado pela encarnação do filho de Deus [...]” (ELIADE, 2008, p.66). A mesma dimensão sagrada também é conferida ao espaço. Para o homem religioso, o espaço é heterogêneo e algumas partes dele manifestam o sagrado. Numa rua, o espaço de uma igreja constitui para o homem religioso um lugar sagrado, pois é um *locus* santificado pela presença de seres sobrenaturais. Os cristãos acreditam que, assim como o tempo de Jesus é santo, também são sagrados os lugares por onde passou.

Dessa forma, quando Rabelais retira a citação bíblica (*Sitio*) de seu espaço e tempo sagrados, a cidade de Jerusalém e a época de Cristo, respectivamente, inserindo-a numa dimensão espaço-temporal profana – o tempo da festa do abate dos bois e a roda de bebedores –, ele rebaixa esses textos bíblicos, destituindo-os de sua sacralidade.

Além disso, essa palavra, que na versão bíblica é pronunciada por Jesus Cristo, encontra-se envolta em uma atmosfera de tristeza, sofrimento e dor, pois marca os últimos instantes da vida de Jesus Cristo quando da crucificação. Já na versão rabelaisiana, esse mesmo termo, além de ser dito por um simples bebedor, cujo nome desconhecemos, é pronunciado de forma alegre numa conversação fortuita. O tom do termo bíblico migra de sentido: deixa de conotar dor e sofrimento para designar a alegria do bebedor no ato de beber. O texto bíblico é, portanto, transgredido no romance rabelaisiano, ao ser retirado de seu contexto sagrado, o qual consiste em um evento de grande relevância para os cristãos (a crucificação), e ser introduzido nas banais e irreverentes conversações dos bebedores, rebaixado e ridicularizado, devido às novas condições contextuais. Dessa forma, ele transforma-se em jogo literário, despindo-se da sacralidade e autoridade que lhe são típicas.

As ilustrações bíblicas percorrem, ainda, o discurso dos principais personagens da narrativa a título de comparação entre as personagens bíblicas e as rabelaisianas. No capítulo XXXVII, por exemplo, Ponócrates comenta as

artimanhas de guerra de Gargantua, que acabara de demolir o castelo do Vale de Vêde, onde estavam escondidos os soldados picrocholinos. O preceptor, então, compara o ato de seu discípulo com o de Sansão que, segundo *Juízes*, utiliza sua força para derrubar as colunas do templo, matando todos os filisteus que ali se encontravam.

Ora, o templo estava repleto de homens e mulheres, e estavam ali todos os príncipes dos filisteus; havia cerca de três mil pessoas, homens e mulheres, que do teto olhavam o prisioneiro dançar. Sansão, porém, invocando o Senhor, disse: Senhor Javé, rogo-vos que vos lembreis de mim. Dai-me, ó Deus, ainda esta vez, força para vingar-me dos filisteus pela perda de meus olhos. Abraçando então as duas colunas centrais sobre as quais repousava todo o edifício, pegou numa com a mão direita e noutra com a mão esquerda, e gritou: Morra eu com os filisteus! Dizendo isso, sacudiu com todas as suas forças o edifício, que ruiu sobre os príncipes e sobre todo o povo reunido. Desse modo, matou pela sua própria morte muito mais homens do que os que matara em toda a sua vida. (BIBLIA, *Juízes*, XVI, 26-30).

A comparação entre o ato de Gargantua e Sansão coloca o gigante no mesmo patamar de força e coragem do personagem bíblico. Ponócrates também compara a destruição ocasionada por Gargantua à tragédia da queda da torre de Siloé, mencionada por Jesus em *Lucas XIII:4*: “Ou cuidais que aqueles dezoito homens, sobre os quais caiu a torre de Siloé e os matou, foram mais culpados do que todos os demais habitantes de Jerusalém?”. A atitude do jovem gigante é, dessa forma, ainda mais engrandecida e aclamada por seus companheiros quando comparada a esses grandes eventos bíblicos. A comparação estabelecida entre o ato de Gargantua e Sansão e a torre de Siloé possui a função de enfatizar a extrema força e a magnificiência do gigante. Nela, pode-se notar um traço característico da narrativa rabelaisiana – a hipérbole- aspecto presente em toda a sua obra, a começar pelo arquétipo físico de seus protagonistas.

Outro exemplo da assimilação da Bíblia como ilustração ou exemplificação é a comparação estabelecida por Eudemão entre Frei Jean e Absalão, o filho rebelde de Davi. Em sua caminhada em direção à batalha contra os soldados de Picrochole, Frei Jean fica retido pela viseira de seu capacete que ficara suspenso no galho de uma árvore. Eudemão, vendo esta situação compara: “– Senhor – disse ele chamando Gargantua – venha ver Absalão pendurado.” (RABELAIS, 1986, p.199). De acordo com *II Samuel XVIII: 9* Absalão, após tentar usurpar

o trono de seu pai Davi, foge após uma derrota, no entanto seus cabelos ficam suspensos no tronco de uma árvore, impedindo sua fuga. Neste momento é morto por Joabe, que o fere com três dardos. Gargantua, entretanto, nota uma diferença entre seu amigo monge e o personagem bíblico: “- Você não acertou comparando-o com Absalão, porque Absalão ficou pendurado pelos cabelos, ao passo que o monge, por ter a cabeça raspada, está pendurado pelas orelhas.” (RABELAIS, 1986, p.199). A comparação entre Absalão e o monge é proposital, pois ambos encarnam a rebeldia e desobediência. Absalão é o filho rebelde de Davi, que tenta usurpar o seu trono; frei Jean é o monge irreverente que subverte as leis religiosas da época.

Mais adiante, Gargantua cita Moisés como ilustração a sua fala “aos vencidos” após a guerra picrocholina. O gigante concede seu perdão aos soldados adversários e os trata humanamente, ao contrário das repreensões de Moisés ao povo de Israel, segundo “Êxodo” XXXII: 25: “Considero que Moisés, embora fosse o homem mais brando de seu tempo, reprimiu severamente os motins e sedições do povo de Israel.” (RABELAIS, 1986, p. 229). Gargantua, em seu discurso, cita Moisés como um contraexemplo de suas ações, pois, após a guerra não castiga os adversários como o profeta castigou as sedições dos israelitas; ao contrário, trata-os humanamente, mandando-os de volta a sua terra. Vemos, portanto, que Gargantua inverte a passagem do Antigo Testamento, mas, por outro lado, age de acordo com os mandamentos de Cristo, do Novo Testamento, os quais aconselham a amar ao próximo e a perdoar suas ofensas.

Por sua vez, Grandgousier também demonstra sua erudição teológica ao ilustrar, constantemente, o seu discurso com citações das Santas Escrituras. Ao se dirigir aos peregrinos, o sábio gigante recomenda-lhes abandonar suas peregrinações e viver sua vida conforme aconselha São Paulo: “[...] Cuidem de suas famílias, trabalhem, cada qual em sua profissão, instruem seus filhos e vivam como lhes ensina o bom apóstolo São Paulo.” (RABELAIS, 1986, p.211). Quando cita as recomendações de São Paulo, Grandgousier refere-se a “I Timóteo” V: 8: “Quem se descuida dos seus, e principalmente dos de sua própria família, é um renegado, pior que um infiel.” (RABELAIS, 1986, p.212).

Também o narrador Alcofrybas encontra-se às voltas com esse discurso bíblico, citando-o a todo instante, ora para ornamentar sua narrativa ora buscar sua autoridade sagrada e irrefutável a fim de melhor embasar suas ideias. O narrador compara, por exemplo, o banquete oferecido por Grandgousier aos vencedores da guerra contra Picrochole ao banquete do rei Assuero. Segundo

Alcofrybas, Grandgousier “[...] ofereceu-lhes, então, o banquete mais suntuoso, mais abundante e mais delicioso que se viu desde o tempo do rei Assuero.” (RABELAIS, 1986, p.232). Ao comparar o banquete de Grandgousier ao do monarca bíblico, Alcofrybas enfatiza a abundância de comida e a elegância da refeição servida pelo gigante, já que segundo “Ester”, Assuero, o rei da Pérsia, oferecera aos seus servos e chefes de exército um copioso banquete de cento e oitenta dias:

[...] no terceiro ano de seu reinado, deu um banquete a todos os cortesãos e a seus servos. Tinha reunido em sua presença os chefes do exército dos persas e dos medos, os príncipes e os governadores das províncias, para fazer manifestação da riqueza e do esplendor de seu reino, da rara magnificência de sua grandeza, durante um tempo considerável, a saber, cento e oitenta dias. (BIBLIA, Ester, I, 3-4).

Todas essas alusões às palavras dos Evangelhos citadas pelos personagens ilustram como a palavra de Deus está presente em seu cotidiano, sendo que citá-la é uma prática completamente comum. E seja qual for o objetivo da citação, ela sempre passará por um deslocamento dessacralizador, pois é retirada de seu lugar de poder – a Bíblia – e enquadrada em situações irreais, absurdas e cômicas na obra de Rabelais. A partir deste deslocamento dos textos sagrados, o autor visa a mostrar que se pode transformar em comicidade o mais sério dos discursos, pois existem sempre várias formas de ver o mundo. Rabelais, portanto, por meio de sua obra, convida o seu leitor a partilhar dessa nova visão de mundo, mais alegre e irreverente.

Manipulações dos textos bíblicos

Segundo Linda Hutcheon (1985), a paródia satírica dá-se quando o alvo da paródia já não é o texto em si, visando elementos exteriores a ele, tais como um costume ou instituição social. Dessa forma, o texto fonte serve de base à sátira ou à correção de aspectos sociais. Rabelais realiza a paródia satírica, por exemplo, ao utilizar-se das Santas Escrituras a fim de criticar e satirizar a Igreja, seus sacerdotes e dogmas. Um exemplo desse recurso na obra rabelaisiana são as citações bíblicas do capítulo VI que se intitula “como Gargantua nasceu de maneira bem estranha” (RABELAIS, 1994, p. 20). O capítulo narra o incomum nascimento de Gargantua que, além de ser gerado durante onze meses,

ainda é parido pelas orelhas de sua mãe, Gargamelle. Aqui, Rabelais ironiza a arbitrariedade das interpretações da Bíblia por parte dos Sorbonnistas e da Igreja. Ao narrar o nascimento de Gargantua, o narrador Alcofrybas refere-se a diversas passagens e citações bíblicas. Inicialmente, a própria concepção do gigante (parido pelas orelhas) já constitui uma alusão ao nascimento de Jesus Cristo que, por sua vez, também nasce de forma extraordinária, sendo Maria ainda virgem. Além disso, a cena do nascimento ainda evoca a lenda popular segundo a qual Jesus Cristo teria nascido pelas orelhas de Maria⁵. A partir da evocação do nascimento de Cristo, Rabelais, satiricamente, questiona o cristão da época – que crê firmemente na extraordinária concepção do messias – sobre o porquê de não acreditar no parto de Gargantua que também vêm ao mundo de forma bem estranha. Segundo Screech (1992, p.182, tradução nossa):

Ele crê não haver nenhum argumento fundado na razão que permita ao cristão fazer sua escolha entre o nascimento miraculoso de Gargantua, os nascimentos monstruosos relatados por Plínio e a história estranha que é o nascimento do Cristo.⁶

Ainda segundo Screech, “Rabelais é, no sentido próprio, um cético cristão, bem antes da época, em que, segundo os eruditos, esta filosofia conheceu seu pleno florescimento.”⁷ (SCREECH, 1992, p.182, tradução nossa). Portanto, comparando o nascimento de Gargantua ao do Cristo, Rabelais questiona o próprio sentido da fé cristã, tal qual apregoada pelos sorbonnistas.

Rabelais satiriza, ainda, a interpretação errônea de “Hebreus” XI por parte dos sorbonnistas. A fim de convencer o leitor acerca do nascimento de Gargantua, o narrador Alcofrybas cita este texto bíblico, lugar-comum dos discursos teológicos: “E eu vos digo que, só por esta razão, deveis acreditar com toda a vossa fé, pois dizem os sorbonnistas que a fé é argumento das coisas sem nenhuma aparência.” (RABELAIS, 1986, p.68). No trecho acima, o autor critica a interpretação equivocada dos sorbonnistas a respeito deste versículo. Os teólogos consideram que a passagem bíblica (Ora a fé é [...] a prova das realidades que não se veem) constitui uma definição da fé. Segundo

⁵ Nota de Mireille Huchon (1994) na edição de *Gargantua*.

⁶ “Il croit qu’il n’y a aucun argument fondé en raison qui permette au chrétien de faire son choix entre la naissance miraculeuse de Gargantua, les naissances monstrueuses rapportés par Pline et l’histoire étrange qu’est la nativité du Christ.” (SCREECH, 1992, p.182).

⁷ “Rabelais est, au sens propre, un sceptique chrétien, bien avant l’époque ou, d’après les erudits, cette philosophie a connu son plein épanouissement.” (SCREECH, 1992, p.182).

os sorbonistas, a fé seria, então, a credulidade, “argumento das coisas de nula aparência⁸”, ou seja, “alguma coisa em que se crê mesmo não sendo muito verossímil⁹” (SCREECH, 1992, p.183, traduções nossas). Por sua vez, Rabelais e outros eruditos, tais como Erasmo, acreditam que a passagem bíblica, longe de dar uma definição da fé, faz-lhe apenas um elogio, sendo assim, acreditavam que a fé não constitui a confiança cega no inverossímil, mas a crença nas promessas de Deus ainda não realizadas. De acordo com os humanistas, a má interpretação do trecho de “Hebreus” seria justificada pelo fato de os teólogos se basearem na leitura da vulgata latina e não no original grego e pelo fato de não possuírem conhecimentos concretos em nenhuma das duas línguas.

Dessa forma, Rabelais apropria-se, ironicamente, das palavras de “Hebreus”, e as emprega no sentido tal qual fora interpretado pelos sorbonistas para justificar o nascimento de Gargantua, pois se a fé, segundo a definição dos teólogos é o “argumento das coisas de nenhuma aparência”, como não acreditar no nascimento desse gigante que é, aparentemente, inverossímil? E ainda, se se deve crer na miraculosa concepção de Jesus Cristo, por que não acreditar também no extraordinário parto de Gargantua, que é tão **aparentemente inconcebível** quanto o do Cristo? São estas as questões que Rabelais coloca ao leitor, pondo em xeque, outrossim, os argumentos sorbonistas que apregoam a fé como a crença inquestionável em algo, por mais absurdo que seja, questionando, conseqüentemente, o próprio discurso destes sacerdotes.

A Sátira aos sacerdotes monacais

A sátira rabelaisiana atinge ainda a vida dos monges da época, cuja função única é a de orar e interceder pelos demais cristãos. Através da própria Bíblia, Rabelais critica a inutilidade desses sacerdotes que não trabalham nem lutam pelo bem de sua nação, mas sobrevivem às custas do trabalho e do labor dos camponeses, mantendo uma vida de luxo e de ócio na sociedade. Segundo Screech, a opinião de Rabelais assemelha-se à de Brantôme, para quem os monges são “[...] pessoas inúteis [...] que não serviam para nada mais do que beber e comer, passear, jogar, [...] ou fazer motins gerados pela ociosidade.” (BRANTÔME apud SCREECH, 1992, p.242, tradução nossa)¹⁰.

⁸ “*Argument des choses de nulle apparence.*” (SCREECH, 1992, p.183).

⁹ “*Quelque chose en quoi l'on croit parce que ce n'est pas très vraisemblable.*” (SCREECH, 1992, p.182).

¹⁰ “[...] *gens inutiles [...] qui ne servoient de rien qu'à boire et manger, taverner, jouer [...], et faire une débauche que l'oisiveté leur apportoit.*” (BRANTÔME apud SCREECH, 1992, p.242).

No capítulo XL, Gargantua critica assiduamente a classe dos monges discorrendo sobre sua exclusão na sociedade e sobre sua única utilidade, que consiste na absolvição dos pecados dos homens.

Não há nada de tão verdadeiro – responde Gargantua – como o fato de que o capuz e o hábito atraem os opróbrios, as injúrias e as maldições da sociedade, assim como o vento chamado cécias atrai as nuvens. A razão peremptória desse fato está em que eles comem a merda dos homens, isto é, os pecados e, como comedores de merda, são repelidos para os retiros, conventos e abadias, separados da conversação política como a privada de uma casa. (RABELAIS, 1986, p.191).

Gargantua compara esses sacerdotes a macacos, por sua inutilidade, já que vivem graças ao trabalho alheio e não possuem nenhuma função considerável na sociedade: não trabalham, nem produzem como o camponês, não guerreiam como os militares e nem pregam o evangelho como todo doutor evangelista.

Mas quando souber por que, numa família, os macacos são sempre motivo de troça e de escárnio, compreender-se-à a razão pela qual os monges costumam ser evitados, tanto pelos velhos quanto pelos moços. O macaco não vigia a casa, como o cão; não puxa o carro, como o boi; não produz leite nem lã, como a ovelha; não carrega peso, como o cavalo. Só sabe cagar e destruir, sendo essa a causa das zombarias e pauladas de que é alvo. Assim também o monge (quero referir-me a esses monges indolentes) não trabalha, como o camponês; não defende a pátria, como o militar; não cura os doentes, como o médico; não prega nem doutrina, como o bom doutor evangélico e o pedagogo; não proporciona comodidades e coisas necessárias à república como o comerciante. Eis por que todos eles são apupados e detestados. (RABELAIS, 1986, p.192).

A crítica de Gargantua evidencia a ociosidade e inutilidade dessa classe social que, segundo o gigante, não possui nenhuma função útil. Entretanto, Grandgousier lembra-se da única função atribuída aos sacerdotes, a de interceder pelos fiéis : “- É verdade – observa Grandgousier – mas pedem a Deus por nós.” (RABELAIS, 1986, p. 192).

Para Screech (1992, p.257), Rabelais põe na boca de Grandgousier a defesa dos monges, a fim de demonstrar que esse pensamento – de que os monges são úteis, já que pedem a Deus pelos fiéis – é ostentado até mesmo pelos homens mais influentes, tais como o gigante. Já Gargantua, continua insistindo sobre a

improficuidade da classe monacal, alegando que, na verdade, nenhum cristão necessita de um monge para intermediar seu contato com Deus, pois, ele pode prestar o seu próprio culto a Deus, de forma individual, e orar de forma a alcançar a benevolência divina, sem intermédio de um monge. Gargantua valoriza a verdadeira oração individual e o culto interior em detrimento das vãs e repetitivas orações proferidas pelos sacerdotes da Igreja.

– Murmuram – continua Gargantua – uma porção de lendas e de salmos que eles próprios estão longe de entender. Rezam uma porção de padrenossos, entremeados de longas ave-marias, sem pensar nem prestar atenção, e que considero zombar de Deus e não orar. Deus os ajude, porque pedem por nós, mas não porque têm medo de perder o pão e a sopa gordal! Os verdadeiros cristãos, de todas as condições, em todos os lugares e em todos os tempos, pedem a Deus: o espírito pede e intercede por eles, e Deus os atende. (RABELAIS, 1986, p.192).

Na fala de Gargantua há reminiscências de duas passagens bíblicas. Sua afirmação de que os monges engrolam orações repetitivas e sem prestar atenção no significado delas ecoa as palavras de Jesus Cristo, em “Mateus” em que Jesus exorta seus discípulos a não orarem mecanicamente, usando de repetições como os gentios: “Nas vossas orações, não multipliqueis as palavras, como fazem os pagãos que julgam que serão ouvidos à força de palavras.” (BIBLIA, Mateus, VI, 7). O gigante também afirma que as orações repetitivas dos monges constituem, na verdade, uma forma de “se zombar de Deus”: “Suas rezas ignorantes e rotineiras são qualificadas ‘zombar-de-Deus e não orações’”. Segundo Screech “[...] não se ri mais [...], pois ‘Deus não pode ser zombado’ [*Gálatas VI, 7*].”¹¹ (SCREECH, 1992, p.237, tradução nossa). Gargantua também alude às palavras de “Romanos”, ao afirmar que o Espírito Santo intercede pelos que oram a Deus com sincero coração: “Outrossim, o Espírito vem em auxílio à nossa fraqueza; porque não sabemos o que devemos pedir, nem orar como convém, mas **o Espírito mesmo intercede por nós com gemidos infáveis**”. (BIBLIA, Aos romanos, 8, 26, grifo nosso).

Gargantua utiliza-se, dessa forma, das próprias palavras da Bíblia a fim de criticar os monges da época, demonstrando todo seu conhecimento teológico.

¹¹ “Leurs prières ignorantes et routinières sont qualifiées de ‘mocquedieu, non oraison’.” “[...] on ne rit plus, Rabelais souligne la gravite de l'accusation, car ‘Dieu ne peut être moqué.’” (Epître aux Galates, VI, 7).

As passagens de “Mateus” e de “Romanos” às quais o gigante se refere apenas reforçam a sua visão acerca da inutilidade e ociosidade da vida monacal.

A pedagogia sofista, segundo a qual Gargantua fora educado antes de conhecer Ponócrates, seu preceptor humanista, reflete alguns hábitos e comportamentos típicos da vida sacerdotal. Assim, também por meio da descrição do ensinamento teológico, Rabelais satiriza o que considerava os maus hábitos da rotina dos monges. Os teólogos, caracterizados por Rabelais, como *vieux tousseux*, ensinavam Gargantua segundo os preceitos sofistas, transmitindo ao gigante seus maus costumes que consistem em comer abundantemente, beber em excesso ou “beber teologicamente”, ou seja, de maneira tão abundante quanto a dos eclesiásticos, dormir até tarde, assistir de trinta a quarenta missas por dia e repetir orações, mecanicamente. Gargantua afirma que seus preceptores teológicos o ensinavam apenas a comer e a dormir, resumindo, dessa forma a rotina dos monges: “– É esta a verdadeira vida dos frades. Minha natureza exige que eu durma depois de comer e coma depois de dormir.” (RABELAIS, 1986, p.125). O gigante também afirma que o hábito de acordar tarde advém de seus mestres sofistas que, por sua vez, justificam este costume pelas palavras de Davi no “Salmo” CXXVII (ou 126).

E assim passava ele o tempo de tal maneira que costumava despertar entre oito e nove horas, fosse dia ou não, era o que lhe haviam determinado os mestres teológicos, sob a alegação de que, como Davi, *vanum est vobis ante lucem surgere* (RABELAIS, 1986, p.118).

Rabelais ainda critica neste excerto a manipulação das palavras sagradas do “Salmo” CXXVII, por parte dos teólogos que, descontextualizando-as, as interpretam de maneira a justificar seu hábito de levantar-se tarde. Entretanto, no **salmo** em questão o trecho em latim – *vão é levantar antes do amanhecer* – possui um outro significado. No excerto, Davi afirma ser inútil qualquer esforço do homem, tal como trabalhar ou levantar-se de madrugada, se este não pode contar com o apoio de Deus para realizar suas tarefas. Assim, também, *vão é para o homem levantar-se pela manhã e se esforçar para ganhar seu pão se ele não estiver firmado em Deus*:

Cântico das peregrinações. De Salomão. Se o Senhor não edificar a casa, em vão trabalham os que a constroem. Se o Senhor não guardar a cidade, debalde vigiam as sentinelas. **Inútil levantar-vos antes da aurora**, e atrasar até alta noite vosso descanso, para comer o pão de um duro trabalho, pois Deus o dá

aos seus amados até durante o sono. Vede, os filhos são um dom de Deus: é uma recompensa o fruto das entranhas.⁴ Tais como as flechas nas mãos do guerreiro, assim são os filhos gerados na juventude.⁵ Feliz o homem que assim encheu sua aljava: não será confundido quando defender a sua causa contra seus inimigos à porta da cidade. (BIBLIA, Salmo, 126, grifo nosso).

Assim, os teólogos retiram os termos sagrados de seu contexto original e as interpretam a seu bel prazer a fim de legitimar os seus costumes diante de Gargantua. Os monges ainda são vítimas de diversos comentários satíricos ao longo do romance, sendo criticados ou ridicularizados por diversos personagens e pelo narrador. A expressão “beber teologalmente” aparece diversas vezes na narrativa, sendo pronunciada pelo narrador. Esta expressão alude, satiricamente, ao hábito dos sacerdotes cristãos de beber em excesso. Antes de despedir o preceptor sofista de Gargantua, Grandgousier ordena que lhe deem de “beber teologalmente”: “Grandgousier deu, então, ordem para que o pedagogo fosse pago, que se lhe desse de beber teologalmente e que, depois, fosse para o diabo.” (RABELAIS, 1986, p.102). Também a Janotus de Bragmardo, Gargantua serve de beber abundantemente antes de proferir seu discurso: “Todos acharam que o melhor seria levá-lo até à copa e aí dar-lhe de beber teologalmente [...]” (RABELAIS, 1986, p.110). Os monges são satirizados até mesmo nas falas de Grandgousier quando este afirma que seu filho Gargantua será um grande clérigo e que “[...] se não fossem os senhores animais, viveríamos como clérigos [...]” (RABELAIS, 1986, p.104). Na fala de Grandgousier o provérbio “se não fossem os senhores clérigos viveríamos como animais” é invertido, ocasionando o rebaixamento da classe sacerdotal ao nível de animais. Ao inverter o ditado popular, Rabelais estabelece uma crítica à ignorância desses sacerdotes e os iguala a animais. Até mesmo Ginasta, um dos soldados e companheiro de Gargantua satiriza os monges enclausurados em abadias através de um poemeto:

Monachus in claustru
Non valet ova duo:
Sed quando est extra.
*Bene valet triginta*¹².
(RABELAIS, 1986, p.200).

¹² “Um monge no claustro/Não vale dois ovos/Mas quando está fora, bem vale seus trinta”. (RABELAIS, 1986, p.200).

O frade Jean des Entommeures também não poupa críticas à sua própria classe, ao alertar os peregrinos acerca dos monges que, com sua ausência, podem manter relações sexuais com suas mulheres: “- E como vai – indaga o monge – o abade Tranchelion, o grande bebedor? E os monges, que farras têm feito? Corpo de Deus! estão comendo as mulheres de vocês enquanto estão peregrinando!” (RABELAIS, 1986, p.210). Lasdaller, o peregrino, retruca que não teme por sua mulher já que não a considera muito atraente, deixando a frei Jean a ocasião para mais uma assídua crítica aos monges.

Não se iluda – insiste o monge – ela pode ser feia como Prosérpina, mas isso não impede que tenha o galope, pois há monge pertinho e um bom operário trabalha indiferentemente com todas as peças. Quero ficar galicado se vocês, quando voltarem, não as encontrarem de barriga, pois só a sombra do campanário de uma abadia é fecunda. (RABELAIS, 1986, p.210).

Com a afirmação de que “só a sombra do campanário de uma abadia é fecunda” frei Jean denuncia a subversão de uma regra sacerdotal por parte dos frades, isto é, a castidade. O monge também satiriza sua classe, denunciando o seu costume de beber exageradamente. No momento da destruição da abadia de Seullé, frei Jean se desespera ao ver que as vinhas estão sendo devastadas e nenhum monge se mobiliza para evitar sua destruição, o que deveria ser feito já que, segundo ele, amar o bom vinho é um “apoftegma monacal”. O frade ainda satiriza a ignorância dos abades de sua época e seu desprezo pela sabedoria e pelo estudo em uma de suas conversações à mesa de Grandgousier:

Eu é que não estudo. Em nossa abadia, nós nunca estudamos, com medo de caxumba. Dizia o defunto abade que é monstruoso ver um monge sábio. Por Deus, senhor meu amigo! *magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes*. (RABELAIS, 1986, p.189).

Frei Jean também revela que debaixo de todo capuz monástico existe um covarde: “Por Deus! quem tiver medo dos senhores, diabo me leve se eu não o fizer monge em meu lugar, encabrestando-o com meu capuz, que é um santo remédio para a covardia humana.” (RABELAIS, 1986, p.198).

Dessa forma, por meio dos personagens e do narrador Alcofrybas Nasier, a classe dos monges é satirizada, sendo seus costumes e hábitos postos a nu e ridicularizados na obra. Rabelais satiriza o comodismo dessa classe, já que vive às custas do trabalho dos camponeses e denuncia sua inutilidade social,

pois não servem para nada além de orar pelos fiéis. Além disso, critica-se seu desapego pelos estudos, e alguns de seus hábitos como levantar-se tarde, comer e beber exageradamente e às custas da sociedade, suas interpretações superficiais dos textos sagrados e a subversão de algumas regras, as quais eles mesmos se impõem. Rabelais traça uma caricatura desses sacerdotes, esvaziando-os de toda dimensão profunda e humana, ele os transforma em palhaços, bobos da corte por meio do retrato cômico e satírico desses personagens.

Carnavalização e a subversão dos signos cristãos

Em sua obra, Rabelais também dessacraliza objetos de valor simbólico para os cristãos. Ele o faz seja rebaixando-os ao nível do baixo corporal, seja destituindo-os de sua conotação sagrada, ou ainda, empregando novas utilizações ou significações.

O episódio dos “*limpacus*” é um exemplo de rebaixamento dos objetos. Nesse episódio, Gargantua utiliza-se de vários objetos para limpar-se, desde acessórios e vestimentas a plantas e animais. Segundo Bakhtin (1993, p.327), a própria forma de utilização de que esses objetos foram revestidos já é o suficiente para denegrí-los: “[...] transformar um objeto em limpacu é, antes de mais nada, rebaixá-lo, destroná-lo, aniquilá-lo.” Além disso, ao utilizar determinados objetos, que normalmente ficam em partes altas do corpo, como limpacu, Gargantua os desloca, topograficamente, para as regiões inferiores do corpo. É o que acontece quando se vale, por exemplo, de objetos como o chapéu, a echarpe, o boné e o cachecol para limpar-se. Estes itens, geralmente usados na cabeça e no pescoço, ou seja, nas partes altas do corpo são deslocados para o baixo corporal. Trata-se, segundo o crítico, da substituição do rosto pelo traseiro, imagem recorrente na obra rabelaisiana (BAKHTIN, 1993). Um outro exemplo desse tipo de imagem é quando o rosto funde-se ao traseiro. É o caso, por exemplo, de Ginasta que, durante suas manobras de cavalaria, cai sentado “com a bunda virada para a cabeça do cavalo” (RABELAIS, 1986, p.174).

Na obra rabelaisiana, alguns objetos considerados sagrados pelos cristãos são, muitas vezes, transgredidos e rebaixados. Conforme Eliade, o espaço, segundo a concepção do homem religioso, não é homogêneo, regular, mas se trata de um espaço heterogêneo, que possui roturas, elevações: “Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras.” (ELIADE, 2008, p.25). Por exemplo, para o cristão a Igreja que frequenta é um lugar sagrado em

relação aos demais, pois é lá que ele se encontra com Deus. Para o cristianismo existe uma série de objetos e locais sacralizados, tais como a própria Igreja, o altar, a cruz etc.

Rabelais, em sua obra, dessacraliza estes espaços e objetos sagrados através de técnicas de rebaixamento. Na batalha travada entre os homens de Picrochole e Ginasta, os primeiros, quando avistam o valente escudeiro de Gargantua, passam a temê-lo e, logo, começam a se benzer. Um deles “tirou um breviário que trazia dentro da braguilha” e, ao confundir Ginasta com um demônio passa a exorcizá-lo: “– *Hagios ho theos!* Se és de Deus, fala! Se és do Outro, vai-te!” (RABELAIS, 1986, p.174). Neste fragmento, podemos ver uma situação fora do comum, que evoca o riso do leitor. É o fato de um objeto tão sagrado quanto o breviário ser guardado dentro da braguilha do soldado picrocholino. Este ato dessacraliza o item sagrado não apenas por tornar-se digno de riso, mas, também, porque é deslocado para o baixo corporal, a braguilha. A sacralidade do objeto é ignorada pelo soldado quando guardado neste local.

Além do breviário, os sinos da Igreja de Notre Dame também são subvertidos na obra. Gargantua, que então se encontrava em Paris para inteirar-se dos estudos dos meninos parisienses, e acha graça nos sinos de Notre Dame, resolvendo apropriar-se deles e usá-los como guizos para sua enorme égua:

Depois, examinando os enormes sinos que se achavam nas torres, Gargantua tocou-os harmoniosamente. Lembrando-se, então, de que poderiam servir de guizos para a égua, que ele queria devolver ao pai toda carregada de queijo de Brie e de arenques frescos, levou-o para casa. (RABELAIS, 1986, p.107).

Gargantua, portanto, utiliza os sinos da Igreja como guizos para seu animal. O gigante, ao usar os sinos como chocalhos dessacraliza esses objetos, pois eles deixam de ser vistos como um instrumento cristão e se revestem de uma utilização cômica. Os sinos ganham, portanto, uma nova forma de utilização, aqui; já não servem mais para regular as horas das missas, mas se transformam em adereços para a égua de Gargantua. Os sinos ainda são ressignificados neste episódio, ou seja, Gargantua, não vislumbrando a importância sagrada desses objetos para os cristãos, os vê apenas como simples guizos, apropriando-se deles. Esse objeto sofre dessa forma uma **transformação** cômica através da qual passará a ser **utilizada de outra forma e ressignificada**. A sacralidade desses objetos é subvertida devido a sua utilização e significações cômicas, advindas do novo emprego que lhes confere Gargantua. Segundo Bakhtin,

esta espécie de rebaixamento ocorre com os objetos do limpacu, isto é, estes objetos apropriados por Gargantua ganham novas significações, por meio de sua utilização imprevista:

[...] o objeto é julgado de um ponto de vista totalmente inadaptado ao uso que dele faz Gargantua. Essa destinação imprevista obriga a considerá-lo com novos olhos, a julgá-lo em função do seu lugar e destinação novos. Nessa operação, a sua forma, a matéria de que é feito, a sua dimensão são avaliadas de uma maneira completamente novas. (BAKHTIN, 1993, p.327).

Os sinos de Notre Dame passam por esse mesmo processo descrito pelo crítico a respeito do episódio dos limpacus, já que Gargantua, ao deparar-se com os sinos, desconsidera seu aspecto sagrado passando, imediatamente, a brincar com esses objetos, considerando, em seguida, que podiam servir de guizos a sua égua. Assim, o gigante lança um novo olhar sobre os sinos, que diverge do olhar dos cristãos e, sobretudo, dos teólogos da Sorbonne. Para o primeiro, os sinos são apenas guizos, adereços para um animal, já para os segundos, um objeto extremamente sagrado. Tão sagrado que a faculdade de teologia designa um de seus teólogos para convencer o gigante a devolvê-los à Igreja sob a promessa de receber, caso obtivesse sucesso, “seis palmos de salsicha e um bom par de calções” (RABELAIS, 1986, p. 111). Assim a Sorbonne envia-lhe Janotus de Bragmardo, cuja arenga vem *acentuar*, de forma bastante eloquente, a grande importância dos sinos para a Igreja:

Hém! Hém! Hém! *Mna dies*, senhor! *Et vobis*, senhores, bom dia! Seria muito bom que nos entregásseis nossos sinos, pois nos fazem bastante falta. Hem! Hem! Atchim! Teríamos recusado, outrora, bom dinheiro dos de Londres, em Cahors, se o tivéssemos dos de Bordeus, em Brie, que queriam comprá-los por causa da substantiva qualidade da compleição elementar que se entronificara na terrenalidade de sua natureza quiditativa, para afastar os temporais e as inundações das nossas vinhas, que na verdade não são nossas, mas daqui de perto. É que, se perdermos o vinho, perderemos tudo: o senso e a lei [...] (RABELAIS, 1986, p.111).

No discurso de Bragmardo podemos perceber, de forma bastante cômica a diferença de olhar de Gargantua e dos sorbonnistas sobre os sinos. Os sinos da igreja, objetos tão caros aos sorbonnistas – tanto que foi preciso designar um dos seus melhores oradores a fim de restituí-los à Igreja.

Outra interpretação possível para este episódio do roubo dos sinos é a análise de Guy Démerson, segundo a qual os sinos representariam o caráter intolerante e obtuso da população parisiense da época. Além disso, simbolizam o próprio controle da Sorbonne sobre o povo. É por isso que é um teólogo da Sorbonne o responsável por restituir os sinos à Igreja (DEMERSON, 1991).

Outro objeto sagrado que sofre transgressão na obra rabelaisiana é a cruz, utilizada como arma de massacre por frei Jean.

Segundo Matthew Hodgart (1969, p.123, tradução nossa), uma das técnicas da sátira é a subversão de símbolos que, por sua vez, “está relacionada com as técnicas do ‘desnudado’”. Esta técnica consiste em “desnudar” um objeto, ou seja, diluir suas conotações simbólicas, mostrando o objeto por si mesmo. A partir desse processo, o satírico ignora “[...] suas conotações simbólicas, apresentando a coisa por si mesma com o maior realismo possível: a bandeira é apenas um pedaço de tecido.” (HODGART, 1969, p.123, tradução nossa)¹³. É exatamente o que frei Jean faz com a cruz – objeto sagrado aos cristãos, que lembra o sacrifício de Cristo – quando a transforma em um simples pedaço de pau usado para executar os soldados picrocholinus. Ao se dar conta da destruição da vinha do convento de Seuillé, frei Jean empreende defendê-la. Para isso, o monge despe-se de seus hábitos monacais e, empunhando um pedaço de cruz, parte para cima dos inimigos:

Dito isso, despiu o hábito e tirou um braço da cruz de cerne de soveira, comprido como uma lança, tão grosso quanto possível para ser empunhado e tendo pintados lírios já meio apagados. E trajando apenas um saiote, com o capelo de lado, saiu ao encontro dos inimigos e tão bruscamente desceu o porrete em cima deles que, sem ordem nem senha, nem trombeta, nem tambor, se embarafustaram pela quinta. (RABELAIS, 1986, p.146).

Neste episódio, frei Jean transgride um objeto cristão: a cruz. O monge, além de desmontar o símbolo cristão – “e tirou um braço da cruz de cerne de soveira” – o transforma em um simples pedaço de pau com o qual abate os soldados picrocholinus. Na artimanha do monge, a cruz deixa de conotar o sagrado, ou seja, deixa de ser o símbolo do sacrifício de Cristo para transformar-se em um simples pedaço de madeira. A conotação simbólica da cruz é

¹³ “[...] sus connotaciones simbólicas, sino que presenta la cosa en sí misma con el mayor realismo que le es posible: la bandera es exactamente una pieza de tela.” (HODGART, 1969, p.123).

ignorada por frei Jean e, por isso, ela passa por um processo de dessacralização e rebaixamento.

Segundo Demerson, o irreverente monge nega a sacralidade dos símbolos utilizados pelos cristãos para entrar em contato com Deus: “[...] os signos inventados pelo homem para orar a Deus não têm nada de sagrado” (DEMERSON, 1991, p.61, tradução nossa)¹⁴. É por isso, então, que o monge decide dar uma utilização prática e eficiente à cruz, ao usá-la como uma arma. Dessa forma, o monge passa a empregar sempre sua cruz nas batalhas contra os inimigos, negando, definitivamente o aspecto sagrado do objeto. Assim, nos próximos capítulos frei Jean reitera a nova utilização da cruz: “O monge, porém, não foi armado contra a própria vontade, porque não queria outras armas além do capuz em cima do estômago e do braço de cruz na mão.” (RABELAIS, 1986, p.197).

Conclusão

Através desta análise podemos evidenciar que os textos bíblicos – considerados a voz de Deus, que não deve ser contestada e muito menos zombada – não é apenas dessacralizada por ser deslocada de seu lugar de poder – o contexto religioso- e ser inserida no lugar de “saber com sabor” que é a literatura em si. Muito mais que isso, a palavra de Deus passa por diversas transformações na obra rabelaisiana, que a descaracterizam enquanto discurso sagrado, a desmitificam enquanto verdade absoluta e a rebaixam enquanto representante da Alta Cultura Oficial instaurada pela Igreja. Através da paródia, do pastiche, da paródia satírica e da carnavalização, Rabelais desautoriza o discurso bíblico e reveste-o de comicidade e riso. O discurso sério e incontestável dos teólogos sorbonistas são ridicularizados, zombados e contestados na obra rabelaisiana, abrindo espaço para uma nova visão sobre a palavra de Deus e sobre os que se querem únicos porta-vozes de sua palavra. A proposta de Rabelais, a partir desta descaracterização bíblica é, não somente questionar ou criticar a velha doutrina cristã e a igreja da época, como também – e principalmente- oferecer ao seu leitor e cristão de sua época novas possibilidades de ver e sentir o mundo através da alegria e do riso, proporcionando, além disso, uma válvula de escape momentânea a essa sociedade dominada pelo temor e pela seriedade que caracterizaram o século XVI.

¹⁴ “[...] *les signes inventés par l'homme pour prier Dieu n'ont en eux-mêmes rien de sacré*”. (DEMERSON, 1991, p.61).

The interfaces of intertextuality in the work of François Rabelais: the Bible under the range of laugh

ABSTRACT : *The work of François Rabelais is characterized by its stylistic-discursive heterogeneity, that is, we can find in it the most varied and contradictory literary genres and linguistic styles. Poetry is mixed with prose, satire is entangled to romances of chivalry, serious and engaged criticism is framed by comical and humorous facts, and the affected technical language gives way to eschatological and grotesque terms. In the midst of the enormous plurality of the Rabelaisian work that seems to capture the world in all its plurisignification, Rabelais introduces the resource of the intertextuality which, as we already know, is the presence of a text within another text. In his work, Rabelais, for instance, appropriates the biblical and Christian discourse having in mind different goals: either to play with this discourse to put its powerful dimension away and make of it a simple literary game or to satirize the Christianity of the time, its customs and dogmas. Thus, the aim of this article is to analyze the intertextual resources used by Rabelais to appropriate the biblical discourse and to analyze the role of these resources in the ideological configuration of the writer.*

KEYWORDS: *Francois Rabelais. Intertextuality. Satire. Biblical discourse.*

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **A Bíblia Sagrada:** o velho e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

AUERBACH, E. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 3. ed. São Paulo/Brasília: Ed. UNB, 1993.

BARTHES, R. **Aula.** Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de la citation.** Seuil: Paris, 1996.

DEMERSON, G. **Rabelais.** Paris: Fayard, 1991.

DIÉGUEZ, M. de. **Rabelais par lui-même.** Paris: Seuil, 1960.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano.** São Paulo: M. Fontes, 2008.

FEBVRE, L. **O problema da incredulidade no século XVI:** a religião de Rabelais. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Meriele Miranda de Souza

HODGART, M. **La sátira**. Tradução de Angel Guillén. Madrid : ediciones Guadarrama, 1969.

HUCHON, M. Préface. In: RABELAIS, F. **Gargantua**. Paris: Gallimard, 1994. P.6-8.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

RABELAIS, F. **Gargantua**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Gargantua**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

SCREECH, M. **Rabelais**. Paris: Gallimard, 1992.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ELIADE, M. **Le sacré et le profane**. Paris: Gallimard, 1965.

RABELAIS, F. **Gargantua**. Paris: G-F Flammarion, 1993.

_____. **Gargantua e Pantagruel**. Tradução de David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

_____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1955. (Bibliothèque de la Pléiade, 15).



LES ANNÉES 1720 ET LEUR RÉPERCUSSION SUBJECTIVE: LA DÉMATÉRIALISATION DES VALEURS ET LA *MIMESIS* DU QUOTIDIEN AGGRAVÉ

André Luiz Barros da SILVA*

RÉSUMÉ : Le moment de l'économie française de l'échec du plan créé par l'écossais John Law (le Système de Law), premier modèle spéculatif occidental moderne, c'est le même qui voit surgir les romans de Marivaux et Prévost. C'est le « nouveau réalisme ». Le concept de réalisme par E. Auerbach peut nous aider à analyser la transformation esthétique de la prose fictionnelle de l'époque. C'était le cas d'aggraver la représentation du risque humain dans l'ici-et-maintenant, en égalant et faisant « communs » les caractères et leurs actions, qui ne se structurent plus à partir d'une téléologie ou interprétation biblique. Le théâtre de Marivaux et la théorie dramatique de Diderot, avec les concepts de « condition » et « tableau », nous aident à examiner le moment de changement esthétique du récit de fiction.

MOTS-CLÉS: Ascension du réalisme. Ascension du roman moderne. Marivaux. Auerbach. Diderot. Théorie de la littérature.

Les rapports entre, d'un côté, les transformations apportées par la crise économique et politique de la Régence, en général, et du système de John Law, en particulier, et de l'autre, l'ascension d'un nouveau type de *mimesis* «réaliste»¹ au sein des belles-lettres françaises du début du XVIII^e siècle peuvent, à notre avis, éclairer quelques aspects fondamentaux de l'ascension d'un nouveau moment – proprement moderne – de la représentation

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Sao Paulo – SP – Brasil. 07252-312 – alb2.barros@gmail.com – Bolsista FAPESP.

¹ Nous utiliserons ici une définition auerbachienne de réalisme, mais sans la supposée – par quelques critiques – notion téléologique d'un crescendo qui aboutirait à l'école réaliste du XIX^e siècle européen. Deux points sont plus importants à notre avis: le mélange des styles et le nouveau protagonisme de ce qu'il nomme « la représentation du quotidien », sur laquelle on va revenir dans ce texte.

littéraire. L'analyse du contexte de fragilisation des rapports symboliques – les valeurs, qui organisent, en quelque degré, les liaisons économiques, politiques et sociales – pendant la Régence, avec la radicalisation de l'expérience française de John Law, une radicalisation soutenue par le *status quo* du monde du pouvoir et des finances, à l'époque, comme on sait. Radicalisation du risque assumé, du pari en un nouveau modèle financier inédit et même créé avec beaucoup de rapidité – bref, radicalisation de la sensation (et de la pratique) d'une volatilité du rapport entre vie quotidienne et vie symbolique commune (c'est-à-dire, les représentations du pouvoir, de l'économie et des rapports sociaux partagés)².

La question centrale: le changement du traitement de la base du pouvoir symbolique et pratique (la mise en valeur du système de production et de gestion des valeurs dans la société de l'Ancien Régime) a-t-il provoqué un changement du rapport entre les hommes et les arts écrits? Ou encore, le nouveau pacte de la *mimesis* réaliste a-t-il été érigé d'un vrai tremblement de terre économique et politique qui a eu l'épicentre dans les expérimentations échouées de Law ?

On sait que plusieurs auteurs spécialisés importants de cette période³ ont prôné l'hypothèse du rapport direct entre la crise de la Régence et du Système de Law et le surgissement d'un nouveau « réalisme », dont les œuvres romanesques de l'abbé Prévost et de Marivaux seraient les plus significatives. Cependant, à notre avis ce ne suffit pas d'énoncer l'hypothèse comme lien entre des faits sociopolitiques spécifiques et des œuvres littéraires de taille (et de genre) inédit. Il faudrait analyser le phénomène du rapport entre

² L'effort d'articuler l'analyse esthétique (et des transformations en ce niveau) avec le moment historique du Système de Law nous a ramené à l'hypothèse de Jean-Joseph Goux, selon laquelle on peut rapprocher l'examen des transformations en littérature (donc, des signes verbaux artistiquement travaillés) des changements de traitement des valeurs en Occident. Cela serait possible en observant la pragmatique des gouvernements et des agents économiques (avec la dématérialisation progressive de la monnaie, premièrement avec l'invention du papier monnaie, qui a remplacé la circulation des métaux les plus concrets, avec l'or comme métal-symbole général – l'étalon or), puis les mécanismes de la spéculation boursière (LEVRATTO; STANZIANI, 2011) et, finalement, les œuvres des nouvelles théories. Même s'il ne développe pas cette réflexion spécifique, Goux fait référence directe au moment du Système de Law. Dans un passage important pour notre argument, il reconnaît que le Système de Law peut être défini comme un moment d'origine du nouveau monde de la spéculation : « On ne sait pas, explique Ch. Gide (*Charles Gide, oncle d'André Gide et un des premiers défenseurs, en France, des théories dites marginalistes en économie, à partir des œuvres de Léon Walras*), qui est l'inventeur du papier monnaie, mais ce que l'on sait est que son premier usage sur une large échelle est dû au financier Law en 1716, et que tout le monde connaît la catastrophe désastreuse qui résulta d'un tel système. » (GOUX, 1984, p.203, soulignement ajouté).

³ On pense à Henri Coulet, Jean Sgard, Philip Stewart, Michel Delon et Jacques Rustin, parmi d'autres.

les œuvres – et sa nouvelle ambiance esthétique – et les transformations propagées à partir d'une nouvelle perception généralisée de la fragilité (de la dématérialisation, de la frivolité, de la précarité) du rapport entre vie concrète et la fixation des valeurs liées à cette vie.

Nous pouvons revenir à une définition de *mimesis* de tendance réaliste très importante et répandue – celle d'Erich Auerbach, l'auteur de *Mimesis*. Dans un passage incontournable, on lit :

Le traitement sérieux de la réalité quotidienne, l'ascension des vastes groupes humains socialement inférieurs au statut d'objets de représentation problématique et existentielle, d'une part, l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne, et c'est naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposée pour rendre à la fois tant d'éléments divers. (AUERBACH, 1994, p.440, notre traduction)⁴.

On voit que le sérieux est uni à deux autres éléments : la représentation de n'importe quel individu, indépendamment de sa classe sociale, et cette représentation intégrée au cours de ce que l'auteur appelle « l'histoire contemporaine », c'est-à-dire à notre avis, l'histoire vue, d'une part, comme la conséquence, dans le présent, des actes des hommes (et des femmes) **et** importants **et** communs du passé, et d'autre part, comme le présent même, c'est-à-dire le quotidien – qui est cité à la toute première ligne du passage ci-dessus. La valorisation du quotidien comme un vrai concept de la modernité nous paraît une contribution fondamentale d'Auerbach qui traverse toute son œuvre majeure⁵. Le chapitre même où il analyse une scène de l'*Histoire*

⁴ On sait que Auerbach lui-même a préféré définir le plus discrètement ce qu'il appelait « réalisme » : « J'ai évité de relever théoriquement et de décrire systématiquement la catégorie des 'œuvres réalistes de style et caractère sérieux' qui, comme telles, n'ont jamais été traitées en elles-mêmes, ni même reconnues [...] » (AUERBACH, 1994, p.501, notre traduction). Francesco Orlando a montré que la conceptualisation du réalisme chez Auerbach n'est pas simple; il a même défendu que les mots « code » ou « codification » sont plus fidèles pour définir ce que l'auteur allemand pensait comme « représentation de la réalité » ; cette dernière était pensée au sens d'une « codification » répandue dans des époques déterminées (ORLANDO, 2009). En effet, la vision des codifications représentatives sérieuses des actions et des corps des personnages des couches basses de la société dans la Rome antique, au Moyen-Âge et à la Renaissance est une première preuve de l'ampleur de la conceptualisation d'Auerbach en ce qui concerne la «représentation de la réalité».

⁵ On peut voir le surgissement de la notion de quotidien dans l'œuvre d'Auerbach dans le contexte plus ample des savoirs historiques et sociologiques (des auteurs comme Michel de Certeau, Agnes Heller ou Alfred Schütz), philosophiques (sur le thème dans Husserl et Heidegger, voir Gumbrecht (1998),

du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut est remarquable à cause de la valorisation de l'instant présent, quand le chevalier, qui connaît l'arrivée inévitable des gardes de son père, pendant le dîner avec Manon, ne réussit pas à déguiser sa douleur anticipée. Le critique allemand montre comment la description détaillée de l'instant présent valorisé se mêle à la description inédite des sentiments immédiatement vécus, des sentiments se mêlant, eux-aussi, aux sensations érotico-amoureuses.

On sait, grâce aux études fondamentales d'Henri Coulet, de Jean Sgard, de Michel Delon et d'autres, que la figuration littéraire de la pauvreté des gens, de la ruine des Grands et de l'inconstance imprévisible de l'économie surgit, en France, dans les années 1720-30. La catastrophe financière du Système de Law peut avoir propagé une nouvelle sensibilité, la dématérialisation du lest métallique de la monnaie (avec l'utilisation du papier monnaie et de la spéculation pour la première fois en échelle de politique économique d'État) vécue comme un mélange de traumatisme et de sensation de liberté immatérielle par rapport à un lest réel et symbolique très ancien. On peut faire l'exercice de penser la répercussion, formelle et thématique, de cet état de la sensibilité vécue et perçue dans le récit des romans de Marivaux, parmi lesquels *La vie de Marianne* (dont le début de l'écriture date de 1727, avec la publication postérieure entre 1731 et 1742) et de Prévost, parmi lesquels *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (dont le début de l'écriture date de 1728). Pour arriver à une vision plus ample des transformations de l'époque immédiatement postérieure à l'effondrement de l'expérience de la Banque Générale de Law, nous ferons un petit détour vers un domaine parallèle de l'œuvre de Marivaux – le théâtre comique, auquel il doit sa célébrité initiale à Paris des années 1720.

En 1722, il présente sa pièce *La surprise de l'amour*, son premier immense succès. Pour l'intérêt de notre argument, on peut signaler que l'œuvre en question se constitue comme un mélange de l'allégorisation typique de la *commedia dell'arte*, avec les noms fameux d'Arlequin et de Colombine transformés en valets de chambre, avec des éléments de ce que nous appelons ici un « nouveau réalisme »⁶, qui s'insinuent subrepticement à travers les

comme dans la philosophie du langage (par exemple, le travail de J. L. Austin), et anthropologiques (E. Goffmann, ou H. Garfinkel) vers les études littéraires. Ce n'est pas notre intention, dans ce texte analyser ou même discuter ce riche réseau conceptuel. Il montre, cependant, une espèce de quête du concept dans de différents moments du XX^e siècle, et dans de différents domaines des savoirs. Ici, nous avons jugé plus pertinent nous concentrer dans la forme de conceptualisation – discrète – d'Auerbach lui-même.

⁶ C'est-à-dire, la représentation littéraire (en prose fictionnelle) des personnages d'une couche

miroitements du monde de la noblesse dans le monde domestique, où sont les individus des classes inférieures. La représentation (la mise-en-scène) des tensions de classe au-dessous de la structure idéologique de l'Ancien Régime est nette : l'amour – un thème qui s'insinuera de manière classiste et plus concrète dans l'*Histoire du chevalier Des Grieux* et de manière périphérique dans *La vie de Marianne* (dont la protagoniste paraît flotter au-dessus des lourdeurs préromantiques du thème sentimental et amoureux, comme a déjà démontré Leo Spitzer dans un texte célèbre de 1931) – l'amour surgit ici comme une solution magique (c'est-à-dire, métaphysique) autant que pragmatique. Par le côté abstrait, il est représenté comme une solution surprenante, idéalisée, dans la tradition du roman janséniste autant que précieux, *La princesse de Clèves*. Par le côté pratique, il faut se souvenir du fait que la comtesse et Léo débutent leurs liens d'amour parce qu'ils ont été abandonnés par leurs conjoints : elle est veuve au moment de l'intrigue et il avait été trahi. Le sens d'une consolation mutuelle est très fort ici. De plus, Léo prend Arlequin, son valet, comme conseiller sur le thème des femmes et de leurs ruses, réelles ou supposées. Jacqueline, la servante de Léo, veut se marier avec Pierre, servant de la comtesse – mais la nouvelle idéologie de Léo et d'Arlequin, très pragmatique envers les femmes, les empêchent d'établir des liaisons plus assurées.

Le côté comique et allégorisant n'est pas un contre-argument de l'hypothèse de surgissement du « nouveau réalisme » dans les années 1720. Au contraire, c'est le déguisement parfait, possible à l'époque, pour taquiner la « police culturelle » qui défendait les genres et les règles classiques. Comme on a vu, Auerbach voit le roman moderne comme le chantier où se construit le destin d'une *mimesis* réaliste occidentale. Quand l'auteur allemand se penche sur l'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, il signale la « mise en drame », c'est-à-dire la transformation du climat léger et inconséquent – typique du théâtre de Marivaux – en récit sérieux et problématique. Il ne faut pas chercher en ce moment-là l'élément de l'histoire comme rassemblement des faits et des actes des grands personnages, les hommes du pouvoir – comme sera le cas avec l'apparition de Napoléon dans *Le rouge et le noir*, pour donner un exemple, au siècle postérieur. La sensibilité esthétique du moment se développe en tableaux fermés, c'est-à-dire les sensations d'un moment présent vécu de manière condensée, comme dans les scènes des romans et des contes

sociale quelconque dans son quotidien représenté sérieusement, avec « l'instabilité de l'arrière-plan historique », selon la définition d'Auerbach citée ci-dessus.

de libertinage⁷. Il y a aussi les scènes du même moment présent représentées de manière sérieuse et minutieuse dans des descriptions de sentiments, dans la lignée du roman dit sentimental, comme chez Prévost et Marivaux. L'Histoire ici est – comme nous avons déjà remarqué – la sensibilité du vécu comme vécu concret de l'ici-et-maintenant ; c'est ce qu'Auerbach appelle le « quotidien », représenté comme risque imminent, comme pression du temps présent condensé. Cela peut différencier Auerbach de la téléologie de Hegel, pour qui le quotidien vécu peut être pensé, avec ses contradictions, seulement en son rapport au tout – ou à l'absolu.

En retournant aux années 1720, il faut être attentif aux mutations culturelles majeures, aux conséquences esthétiques des choix des écrivains, mais aussi à la répercussion (la réception) de ces choix dans la société française et européenne de ce moment. La polémique de salon attribuée à un Voltaire, qui décrit Marivaux comme quelqu'un qui « pèse des œufs de mouche dans une balance en toile d'araignée », montre l'auteur d'un *Cedipe* (en 1718) avec des principes esthétiques des « Anciens » et de leurs dogmes sur le prestige du sérieux hérité de l'Antiquité. Grimm, de son côté, dans la *Correspondance Littéraire* (1753-1773), a polémique contre l'insistance de Voltaire sur le fait de continuer à écrire des tragédies en un moment de déclin de ce signe d'attachement au sérieux classique conventionnel. Ces pages de Grimm ont été rappelées par V. Crugten-André comme très importantes pour comprendre les tensions de ce qui fut défini comme un moment du préromantisme : «[...] c'est la tragédie qui est condamnée plus que le 'patriarche' [Voltaire] et son œuvre, sacrifié comme tragédien sur l'autel d'une aversion pour les 'nouvelles formes au théâtre' »⁸. Ainsi Grimm attaque la préférence du plus célèbre homme de lettres de la France à ce moment-là : le modèle de la tragédie doit être substitué par de nouvelles formes de sérieux – les formes dont la théorisation avait été faite par Diderot dans ses textes *Entretiens sur Le Fils Naturel* (1757) et *Discours de la poésie dramatique* (1758) : la « comédie sérieuse », très proche, par son sens, de la « comédie attendrissante » (le terme est dû au même Voltaire qui prônait

⁷ « Condensé », ici, doit être lu en ses deux sens : abrégé et plus dense. C'est une manière de décrire la sensation de concentration du vécu en l'immanence de l'ici-et-maintenant. Aux scènes limitées à la quête de la réussite érotique, dans les romans et contes de libertinage, on peut ajouter les chasses à Pamela, à Clarissa ou à d'autres héroïnes de Samuel Richardson, le maître du roman épistolaire anglais du XVIII^e siècle. Nous avons développé l'idée d'un présent aggravé dans les romans du XVIII^e siècle, en Angleterre et en France, comme manière spécifique et nouvelle de *mimesis* (BARROS A, 2007).

⁸ Confira Crugten-André (2006, p.101).

contre la mort de la tragédie) ou du « larmoyant » (selon Fargan, l'auteur de *L'Amitié rivale (de l'amour)*, de 1735, ou l'abbé Desfontaines) – de nouveaux genres qui favorisaient et, en vérité, incitaient l'identification du spectateur avec la « condition » (c'est-à-dire, la condition sociale, familiale – de père à père, de fils à fils etc. –, professionnelle etc.), ce qui constitue une incitation à l'identification de « quelqu'un avec quelqu'un », puisque tout le monde et chacun est classifiable dans le cadre d'un « condition »⁹.

C'est un moment qui laisse voir comment l'ascension d'un nouveau type de sérieux, un sérieux qui intègre des personnages issus de n'importe quelle classe sociale à la description du moment présent intensifié, aggravé, permet un nouveau type de représentation du risque humain vécu¹⁰. L'abbé Desfontaines, dans son journal *Observations sur les écrits modernes*, reporte le point, en commentant l'échec de la pièce *Le comte de Neuilly*, de Boissy, en janvier 1736: « C'étoit [...] une Comédie dans le goût nouveau qu'on voudroit introduire, c'est-à-dire dans le genre du *Comique Larmoyant*. La versification étoit coulante et aisée, et le sujet conduit. Mais toute histoire romanesque ne convient pas au théâtre, et celle-ci en est la preuve.»¹¹

On voit l'usage du mot « romanesque » lié à l'idée d'un récit structuré à partir des actions et des sentiments sérieux incitant l'identification du spectateur « de condition à condition », condition vue ici comme « condition humaine » générale («[...] dans les tableaux pathétiques, ce qui nous affecte n'est pas la parole des rois, mais ce que 'tout le monde' dirait dans certaines circonstances », a écrit un grand spécialiste de l'esthétique de Diderot (FRANKLIN DE MATOS, 2001, p. 62, notre traduction).¹² Dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel*, le débat sur le « tableau » comme nouvelle unité du drame (de la « comédie sérieuse ») est introduit comme contrepoint au récit romanesque, qui, selon Diderot (ou bien, selon son personnage Dorval), est constitué par des détails multiples et périphériques à l'action principale :

⁹ Évidemment, on sait qu'aujourd'hui, de manière retrospective, on peut voir la « condition » diderotienne comme un cadre idéologique lié aux caractéristiques spécifiquement bourgeoises : la valorisation de la vie familiale-domestique, donc de la paternité, de l'amour (proto-)romantique, des professions bourgeoises etc. Cependant, on peut rapprocher le projet bourgeois du projet démocratique et moderne en général, donc du projet d'implantation de l'égalité généralisée des hommes communs – les « quelques uns ».

¹⁰ « Aggravé » signifie ici « rendre plus lourd », « ...plus urgent », « ...plus intense » etc.

¹¹ Confira *Le Comte de Neuilly* (2014).

¹² Dans les *Entretiens sur Le Fils Naturel* on lit : « [...] il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. [...] Nous avons chacun notre état dans la société, mais nous avons affaire à des hommes de tous les états. » (DIDEROT, 1995, p.128-129).

Dans la société, les affaires ne durent que par petits incidents qui donneraient de la vérité à un roman, mais qui ôteraient tout l'intérêt à un ouvrage dramatique. [...] au théâtre où l'on ne représente que des instants particuliers de la vie réelle, il faut que nous soyons tout entiers à la même chose. (DIDEROT, 1995, p. 62).

Comme on sait, la différenciation du drame par rapport au roman aboutira sur une théorie du « tableau », faisant l'analogie directe entre la scène théâtrale et la peinture (« Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, qui rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau »). Si le « tableau » est la condensation dans une scène unique (une scène « de genre », au même sens du « tableau de genre », très loué dans les *Salons* de Diderot), le théâtre est constitué de ces unités nettement séparables, alors que le roman constitue un tout d'une toute autre spécificité : si les « tableaux » visent à établir un nouveau type d'intensité (condensé) sensible (un nouveau type de sublime, selon Diderot), les détails et les descriptions minutieuses des romans – louées par Diderot dans l'*Éloge de Richardson* (1762) – établissent une espèce de « phénoménologie imitative » (ou d'illusion) dont l'objectif est de faire endurer un sentiment d'identification prolongé. Cependant, le jeu (dialectique?) entre la scène intensifiée dans son unité (le « tableau », théâtral) et la séquence allongée des scènes peu significatives, puisque quotidiennes (des scènes « quelques unes », romanesques), est très clair dans ces pages fondamentales de Diderot¹³.

¹³ À partir de cette argumentation, on peut songer à la réflexion sur la coupure et l'intensification du moment présent aggravé aussi dans le nouveau scénario établi par Watteau, Greuze, Chardin, Fragonard et les autres peintres analysés par Diderot à ce même moment dans ses *Salons*. On peut aussi voir le roman *Jacques le fataliste et son maître* comme l'œuvre où Diderot essaie de penser radicalement sur l'enchaînement logique exigé par le nouveau genre du roman (l'enchaînement, dans ce cas, est aussi banal, au sens du contraire exact de l'intensification (une « des-intensification » volontaire), la banalité utilisée comme forme littéraire pour rendre plus clair la linéarité des actes et des faits « quelques uns » – c'est-à-dire radicalement quotidiens – du récit romanesque). (Nous avons écrit sur ce thème l'essai « Como narrar o banal ? – *Jacques le fataliste* sem destino e sem juízo final » [Comment narrer le banal ? – *Jacques le fataliste* sans destin et sans Jugement dernier], pour le colloque « Diderot 300 anos – O materialismo das Luzes », réalisé au Brésil, qui sera publié dans la revue *Discurso* (Dept. Philosophie – USP); voir Silva (2013). Il faut se souvenir aussi de l'éloge des longues descriptions du banal dans l'*Éloge de Richardson*, l'essai le plus spécifique de Diderot sur les romans. Dans cette analyse de la *mimesis* réaliste de Diderot, Jean Sgard a proposé une bipartition à notre vue fondamentale entre un «[...] réalisme didactique [*de Diderot*], qui relève de l'illusion progressive : par la 'multitude des petites choses' [...] Richardson fait concurrence à la nature [...]». Et [...] un réalisme visionnaire, qui relève de l'illusion fantasmagorique : dans les scènes de folie ou de mort, les 'circonstances' et les petits détails vrais ne servent plus qu'à imposer un 'tableau' grandiose, un 'modèle idéal', le lecteur emporté par des 'impressions fortes'» (SGARD, 1980, p.189). La référence au « tableau » est claire : l'historien et critique fait la partition entre ce que nous avons indiqué, d'un côté, comme la séquence des actes banaux quotidiens, liés à l'illusion progressive et « des-intensifiée », et de l'autre côté, les intensifications condensées en scènes fermées en elles-mêmes.

De façon analogue, le risque qui sous-tend l'idée d'une société où un individu issu d'une classe sociale peut monter ou descendre socialement – une idée qui était évidemment hors de la possibilité consciente de l'époque (hors de sa « mentalité » ou de son « horizon des attentes »), le risque du dangereux, de l'imprévisible changement des situations représentées comme des « icis et maintenant » intensifiés constitue le nouveau « pseudo-tragique » moderne, qu'on peut appeler tout simplement le drame (ou la « comédie sérieuse », avec Diderot) – le nouveau sérieux lié au changement du destin des êtres communs, du « quelqu'un », le non-aristocratique, l'anti-héros.

Comme le chevalier Des Grieux devant Manon Lescaut et de son carrousel des émotions, décrits en détail dans le récit de Prévost, Marianne, le personnage créé par Marivaux, domine l'art de la conversation et de la séduction sans le poids de la centralité de la rationalisation de tonalité classique et mâle – donc elle est maître de la sympathie dans un ici-et-maintenant intensifié. Leo Spitzer a montré que cette posture de la protagoniste peut être définie comme anti-aristotélicienne et philosophiquement féminine, en révolutionnant la forme hiérarchisé de faire face à la situation concrète, quotidienne, sans parti-pris, sans idéologie préalable, et sans dévaloriser la concentration exigée, par exemple, dans une scène banale et frivole de tentative de séduction entre un homme faisant le libertin et une femme faisant la victime (en général, sans l'être) (SPITZER, 1959).

Parallèlement aux romanciers anglais, comme Richardson, mais quelques années avant, Marivaux et Prévost des-hiérarchisent le paradigme de représentation des actions humaines. À partir de ce moment-là, le destin d'un individu ne sera plus représenté comme un point fixe au futur (le destin des aristocrates, lié à l'honneur, aux faits de courage et au nom de famille; ou le destin des chrétiens, lié au « droit chemin », à être jugé au moment de la mort, quand les libertins peuvent ou même doivent ressentir des remords). Le risque vécu dans un ici-et-maintenant sera, à un premier instant, la figuration d'un cauchemar impossible d'être énoncé à ce moment-là – le cauchemar de la chute vers l'égalité démocratique des citoyens – le nouveau scénario où tout le monde est « quelqu'un ». Finalement, et jusqu'à nos jours, la représentation du risque sera la représentation de la liberté – vécue comme intensification du risque, donc comme angoisse – d'être ce que l'individu peut et veut être, sans les anciens modèles d'appartenance soit à la société des Grands de l'aristocratie, soit à la fraternité chrétienne. C'est une nouvelle forme de liberté, sans aucune garantie,

avec les risques réels à entourer ce nouveau héros moderne, à chaque moment¹⁴. En pleine crise culturelle des grands modèles de récit qui structureraient la vie de l'individu – le modèle humaniste greco-latin, issu des œuvres classiques, épiques ou tragiques, et le modèle biblique eschatologique chrétien –, le roman est le chantier où naît le nouveau concept de perception du vécu structuré en récit. Il n'y a plus le pari devant le Jugement dernier ; il n'y a plus les motivations de l'honneur et de la gloire des actes de courage ; il n'y a plus le tracé de la catastrophe tragique glorieuse – le problème du récit romanesque maintenant c'est de créer une nouvelle structure avec des actes sans dénouement prévisible, et dont la direction peut être modifiée à chaque instant, au choix d'un individu vu comme auteur de ses actes et faits.

Si Pamela, de Richardson, Manon Lescaut, de Prévost, Marianne ou le Jacob du *Paysan parvenu*, de Marivaux, sont des êtres figurés du risque concret (dans l'ici-et-maintenant aggravé) d'une perte ou d'un succès, la spéculation financière – dont les premiers pas vers une « frivolité de la valeur » dans le capitalisme avancé (GOUX, 2000) – entraînera les individus comme la dimension mesurable du risque d'appauvrissement ou d'enrichissement, d'échec ou de succès, d'ascension ou de chute qui n'est pas métaphysique mais monétaire, selon la nouvelle hiérarchie des valeurs, culturelles et économiques, dans la modernité.

Si Robinson Crusoé était resté dans son île tout le récit ou si le sauvage de Rousseau habite les bois et les prairies vides de l'artifice humain, les « nouveaux réalistes », dans l'espace domestique et urbain, plus concret, moins idéalisé, proposeront un chemin esthétique de concrétisation figurée, littéraire, de l'expérience du risque et du destin incalculable et imprévisible, le paradis et l'enfer de l'individu moderne, des-hiérarchisé et transformé en quelqu'un, et dont le quotidien vécu est valorisé comme des atomes des actions choisies, toujours risquées, avec des conséquences imprévisibles – ce qui justifie

¹⁴ On peut penser ce nouveau *ethos* général du héros du roman moderne à partir du tracé théorique de René Girard, qui propose la lecture de cette nouvelle subjectivité comme médiation de désirs : la liberté autant que l'angoisse de ce héros sont liés à la nature intrinsèquement (et incontournable) désirant de la subjectivité moderne, selon laquelle les actions (et les désirs d'action) sont empruntés de l'autre, et ne justifient jamais une définition substantielle de l'individu. La *mimesis* est pensée, dans ce cas, comme emprunt (ou crédit) interpersonnel ou inter-subjectif généralisé dans l'imaginaire humain, avec les conséquences dans la société, et les personnages du roman moderne figurent ce mouvement désirant général. C'est une forme très fine, à notre vue, de maîtriser la pensée du récit romanesque du vécu dans la modernité anti-classique et anti-religieuse (GIRARD, 2010).

l'« aggravation », c'est-à-dire la « condensation » virtuellement intense et grave dans l'instant présent. Dans cette immanence radicale, l'Histoire de tous les hommes communs, les « quelques uns », est potentiellement représentable comme structure générale – cependant, c'est quoi l'Histoire? La possibilité aggravée (le risque imminent, à chaque moment) de changement de chemin, de choix, de catastrophe, des actes de courage etc., sans aucune garantie d'acheminement ou de téléologie ne défait-elle pas la nouvelle (moderne) croyance en l'Histoire, vers une multitude d' « histoires contemporaines »? Non seulement les « quelques uns », mais chaque moment vécu de ces « quelques uns » sera valorisé comme digne de *mimesis* littéraire dans le roman. On voit bien que la des-hiérarchisation est radicale. Et que le Système de John Law certainement a sa responsabilité en cette transformation esthétique majeure.

The 1720's and its subjective repercussion: the dematerialization of values and the mimesis of the aggravated everyday life

ABSTRACT : *In the same period in which occurs the failure of the economic plan created by the Scotsman John Law, the Law's System, that was the first speculative model of modern eastern culture, the novels by Marivaux and Prévost are published in France. They bring a « new realism ». The concept of realism in E. Auerbach helps us to analyze the aesthetic transformations in the fictional prose of that time. The goal is to address the aggravation of the representation of the human risk in the here and now, equalizing and making the characters and their actions « common » which do not structure themselves anymore from a teleological or biblical interpretation. The theatre by Marivaux and the dramatic theory by Diderot, with the concepts of « condition » and « tableau », help us to examine this moment of aesthetic change in the fictional narrative.*

KEYWORDS: *Rising of realism. Rising of modern novel. Marivaux. Auerbach. Diderot. Theory of literature.*

RÉFÉRENCES

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARROS, A. L. **Sensibilidade, coquetismo e libertinagem. A Pamela inglesa, as Pamelas francesas e as transformações éticas e estéticas no século**

André Luiz Barros da Silva

XVIII. 2007. 321 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CRUGTEN-ANDRÉ, V. V. Entre innovation et restauration: une image du Voltaire dramaturge dans La Correspondance littéraire de Grimm (1753-1773). In: FRANCALANZA, E, **Le préromantisme**: une esthétique du décalage. Paris : Eurédit, 2006. p.101-127.

DIDEROT, D. **Écrits sur le théâtre**: Le drame. Paris: Pocket, 1995. v.1.

FRANKLIN DE MATOS, L. F. **O filósofo e o comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

GIRARD, R. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

GOUX, J-J. **Frivolité de la valeur**: Essai sur l'imaginaire du capitalisme. Paris: Blusson, 2000.

_____. **Les monnayeurs du langage**. Paris: Ed. Galilée, 1984.

GUMBRECHT, H. U. “Mundo cotidiano” e “Mundo da vida” como conceitos filosóficos: uma abordagem genealógica In: GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. São Paulo : Ed. 34, 1998. p.157-181.

LE COMTE DE NEUILLY. In: FONTAINES, P. des.. **L'esprit ou reflexions sur différents genres de science et de littérature**. Londres: Clément, 1757. t.IV, p.239.

LEVRATTO; STANZIANI (Dir.). **Le capitalisme au futur antérieur**: Crédit et spéculation en France. Fin XVIIIè-Début XXè siècles. Paris: Ed. Bruylant, 2011.

SILVA, A. L.B. Como narrar o banal? – Jacques le fataliste sem destino e sem juízo final. **Discurso**, São Paulo, n.45, 2015. No prelo.

SGARD, J. Introduction: Éloge de Richardson. In: DIDEROT, D. **Arts et letters**: 1739-1766. Edition critique présentée par Jean Varloot. Paris: Hermann, 1980. t.XIII, p. 181-209.

SPITZER, L. A propos de la Vie de Marianne. Lettre à Georges Poulet. In: _____. **Romanische Literatur-studien**. Tübingen: M. Niemeyer, 1959. p.248-276..

ORLANDO, F. Codes littéraires et référents chez Auerbach. P. TORTONESE (Dir.). **Erich Auerbach**. La littérature en perspective. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009. p. 211-264.

BIBLIOGRAPHIE

DICTIONNAIRE INTERNATIONAL DES TERMES LITTÉRAIRES (DITL).
Disponível em: <<http://ditl.academia.edu/DITLDictionnaireInternationaldesTermesLitt%C3%A9rairesDictionaryofInternationalTermsofLiterature>>. Acesso em: 20 mar. 2014.

FRANCALANZA, E. (Org.). **Le préromantisme**: une esthétique du décalage. Paris: Eurédit, 2006.



LÍRICA GROTESCA: TENSÕES NA POESIA DE ALOYSIUS BERTRAND

Matheus Victor SILVA*
Adalberto Luis VICENTE**

RESUMO: A obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, foi uma das precursoras do poema em prosa na França. Ambientada na Idade Média, Bertrand constrói uma poesia pitoresca, que traz em seu seio o imaginário popular da Borgonha, onde o poeta viveu. Seus poemas evocam cenas grotescas e de um detalhamento realista, fugindo às formas tradicionais do lirismo, ainda usadas no prelúdio do romantismo. A presença da voz lírica faz-se, apesar de tudo, muito marcante em sua poesia, transparecendo uma forma muito sutil de subjetividade que, todavia, é inovadora na medida em que foge ao biografismo tão comum à lírica deste período.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lírica. Poesia em prosa. Romantismo. Grotesco. Aloysius Bertrand.

A obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, foi publicada postumamente em 1842, após mais de uma década de trabalho do autor. Os poemas nela contidos são fruto, portanto, de um longo e apurado trabalho formal, cujo resultado foi a criação do poema em prosa francês. A riqueza da obra estende-se também para o plano temático, no qual o poeta evocou em detalhes a cultura medieval francesa dos séculos XIII e XIV, especialmente de sua terra natal, a Borgonha.

Para além do aspecto formal, os poemas do *Gaspard* chamam a atenção para a configuração grotesca de sua imagética, isto é, para as tensões contrastantes sob as quais se organizam as imagens de seus poemas. Dentro

* Mestrando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-210 – matheus553@hotmail.com

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

da ambientação medieval, o autor evoca imagens dissonantes em uma mesma cena, aproximando a grandeza e beleza de torres, castelos e igrejas ao chão da praça popular, becos e tavernas. A voz lírica não foge a estas tensões, estando a subjetividade do eu- poético submetida a um cru tom realista; essa proximidade vem, por vezes, a agravar o caráter grotesco das cenas evocadas, uma vez que a imparcialidade do eu que nos fala elimina qualquer julgamento de valor que nos apontaria um traço cômico ou horripilante acerca do que se passa. Só resta ao leitor o estranhamento ao se deparar com uma situação indefinível. Bertrand cria, dessa maneira, uma forma nova de lirismo.

O grotesco sempre mostrou-se como um conceito de difícil definição. Sua origem está na palavra italiana “*grottesco*”, que se referia a uma forma de pintura presente nas grutas romanas, tida muitas vezes como bárbara em função de sua ordenação, alheia aos preceitos da ordem e racionalidade. Tais gravuras eram constituídas por arabescos que tomavam formas humanas, vegetais e animais e neles essas formas se misturavam umas às outras, sem qualquer atenção às fronteiras dos corpos ou sua proporção, formando, enfim, uma única figura.

O termo passou a ser utilizado na pintura e, mais tarde, foi integrado ao léxico das demais artes, passando a definir qualquer desproporção ou desarranjo muito descabido. A primeira teorização séria em torno do grotesco foi realizada por Victor Hugo (2002) em seu *Prefácio à Cromwell*, no qual o poeta localiza o grotesco enquanto veículo de destaque do belo.

Junto ao grotesco estariam todas as formas de perversão, imoralidade, imperfeição ou feiura, refletindo o que Hugo denominou a “besta humana”, ao passo que o sublime seria a pureza da alma humana. Uma vez que o grotesco se configura enquanto polo de tensão com o sublime e, portanto, excita a visão do interlocutor sobre o belo, o contraste criado a partir da sobreposição das duas formas deveria servir para destacar o sublime e aguçar sua percepção. Segundo o poeta, o erro cometido pela Antiguidade foi o de seccionar na natureza somente um belo ideal, ignorando suas outras faces. Hugo contesta essa busca pelo sublime baseado na noção cristã de Criação perfeita, segundo a qual não faria sentido concebê-lo como o “ideal puro”, visto que isto equivaleria a declarar imperfeita a natureza como tal e, portanto, imperfeito o próprio Deus, visto que a criação é o reflexo de Sua perfeição. A verdadeira realização da obra de arte não estaria, dessa maneira, em criar um sublime ideal (e artificial), mas em fazê-lo irromper junto ao todo, ao lado do grotesco, sua contraface natural.

Dessa forma, o grotesco passou a ser tido como uma demarcação, uma diferenciação do movimento estético romântico, “[...] constituindo um ponto de distinção da estética do seu tempo frente à tradição [...]” (SANTOS, 2009, p. 26). Trazer para dentro da obra o feio ou o absurdo é gerar riqueza de contraste, quebrar a monotonia e aproximá-la do real. O grotesco não só proporcionava ao belo esse contraste, algo que o destacasse, como também, ao menos no universo da obra, conferia a ele maior verossimilhança.

O Romantismo fez largo uso da estética grotesca, uma vez que a volta do sujeito para dentro de si mesmo provocou sobretudo dois efeitos colaterais: o sentimento de cisão com o mundo que o cerca, uma vez que a sociedade limita e perverte a riqueza e pureza natural do indivíduo; e o desvelamento do lado negro do inconsciente humano, que antes era ignorado em função da crença na razão como via única da organização cósmica. A atenção que passou a ser dada ao sujeito, enquanto indivíduo diferenciado, minou a noção de modelo heroico e passou a dar destaque a um indivíduo comum, errante e, portanto, imprevisível. Dessa forma, poderíamos compreender a importância dada por Hugo ao grotesco enquanto meio de retorno à unidade perdida, uma vez que essa “estética de contrastes” era capaz de colocar novamente unidos os aspectos que agora se mostravam conflitantes, e cuja disparidade não mais poderia ser ignorada. O sentimento de incompletude dos românticos é destacado por Benedito Nunes como via de compreensão das manifestações artísticas convulsivas, como aquelas produzidas no período romântico:

[...] a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da irreverência”, que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação conflitante ao desespero –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (NUNES, 1993, p.52).

A título de esclarecimento, poderíamos buscar compreender a profundidade das mudanças na percepção cósmica ocorridas nessa época, colocando-as em contraste com a crença que existia anteriormente, isto é, as teses cartesianas e racionalistas do fim do período Clássico.

Dentro da concepção classicista, os cânones estéticos são perfeitos e imutáveis por basearem-se na noção cartesiana de perfeição mecânica e simetria universal. Logo, a arte, enquanto mimese da natureza, deve da mesma forma

seguir essas leis gerais e imitar seu equilíbrio, de maneira ordenada e racional. A organização do cosmos, edificando-se sobre leis bem definidas e mecânicas, aplica-se ao homem, que é concebido como um microcosmos, e que, portanto, reflete as mesmas leis racionais. O funcionamento orquestral de todo o universo é, portanto, alheio ao homem e sua interioridade é ignorada frente a tais leis que lhe são impostas. Daí que o artista clássico, mesmo dotado de um gênio especial para a arte, deva seguir à risca as regras definidas pelo cânone para a obra artística, uma vez que se busca o geral e o objetivo. Sua genialidade nada mais é além de uma energia vigorosa para a ordenação harmônica dos elementos participantes da obra que, por sua vez, é vista como um todo fechado e que não reflete qualquer anseio íntimo de seu criador.

A grande revolução romântica não se deu enquanto mera renovação estética. As mudanças operadas no campo artístico são, como dissemos anteriormente, consequência de outras, mais profundas, sendo reflexo de uma série de fatores que abalaram o final do século XVIII:

A grande ruptura dos padrões clássicos, que projetou o Romantismo como fenômeno da história literária e da revolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura. (NUNES, 1993, p.53).

Tal rompimento levou à contestação das concepções racionalistas clássicas, inicialmente com uma valorização do sentimentalismo burguês, seguida do ideário de Rousseau, segundo o qual a sociedade perverteria a pureza natural do homem, arrancando-o de sua plena comunhão com a natureza, estado ainda íntegro.

É necessário ainda considerar a vertente filosófica de Fichte e Schelling, na medida em que a proposição do deslocamento da noção de homem enquanto microcosmos regido pelas leis racionais, mecânicas e gerais da natureza, para aquela de centro conceptivo do mundo à sua volta, implica fortemente na valorização romântica do Eu e justifica a busca por seu estado de integridade e plenitude. Na medida em que possui uma autoconsciência capaz de conceber a si mesma e, fazendo-o, gerar consequentemente o sistema de representações que corresponde ao mundo que a rodeia, o Eu é visto como fonte primeira de todas as coisas. Dentro desse idealismo extremo, essa consciência profunda é portadora de uma energia criativa e espontânea absoluta. Não se trata aqui de um Eu meramente biográfico, mas de uma instância mais profunda, presente

em todos nós e que está intrinsecamente relacionada à espiritualidade gerativa de todas as coisas, por sua vez acentuada no gênio e compreensível em estados alheios à realidade imediata, como o sonho ou a poesia. Tal poder criativo está presente em todos os homens e manifesta-se em sua individualidade. Sendo assim, a obra de arte não mais deve imitar leis gerais abstratas. A fonte de toda criação universal está no âmago e é, portanto, individual e característica. O que anseia o romântico é comungar com este lado profundo de seu ser e ascender ao infinito, uma vez que é na interioridade que está a fonte espiritual única de todas as coisas.

Desvelada a imensidão de coisas existentes além da razão, era fatal a vertigem frente à constatação da cisão do sujeito perante o cosmos. O Romantismo configurou-se como uma grande busca da comunhão com o uno e o todo. O exotismo e o medievalismo, que entraram em voga na França no início do século XIX, demonstram o profundo anseio pelo retorno às raízes, a épocas e lugares onde a cultura, o homem, a religião e o cosmos são um só em harmonia. O grotesco justifica-se, portanto, como um meio de restabelecer o uno mesmo frente aos conflitos que possam advir dos mais diferentes elementos aqui postos em junção:

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos tem uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. Esperam chegar à síntese, por assim dizer, oscilando entre os elementos antitéticos e procurando então um ponto de aproximação infinita, para num salto, fundi- los, e a si também, dialeticamente. (GUINSBURG, 1993, p. 273).

Frente à crescente sentimentalização da literatura, como consequência direta do olhar do sujeito sobre si mesmo, foi inevitável que o indivíduo, longe de corresponder aos grandes modelos heroicos do período clássico, passasse a se expressar de modo a transparecer anseios, incertezas, defeitos e inconstâncias. O lirismo que se manifestou na poesia romântica se apoiava, portanto, nas vicissitudes do eu, deixando transparecer um lado obscuro que a estética das luzes não poderia abarcar ou satisfazer:

Uma das saídas, talvez a mais procurada pela maioria dos poetas, é se instalar como um saudoso dos tempos antigos – o caminho da evasão romântica. O individualismo burguês, atomizando a antiga unidade, é traduzido, pelo poeta romântico, por agudo subjetivismo emocional: a fuga para o mundo interior é um meio de autodefesa.

Por esse caminho a poesia romântica pode correr o risco de transformar-se num mero balbucio emotivo [...]. A única maneira de reacender a chama da linguagem criativa era então incorporar, na poesia, o mundo e as circunstâncias da modernidade. Esse privilégio, no entanto, não o puderam assumir todos os poetas românticos, mas apenas alguns que, dessa forma, já estabeleceram diálogo com o Simbolismo e com a poesia moderna. (CARA, 1989, p. 29-30).

A poesia lírica em si sempre se destacou da classificação em modelos por se constituir em uma forma de poesia formalmente instável, isto é, sem um arranjo métrico próprio e invariável. Além disso, a expressão subjetiva da lírica, mesmo entre os gregos, cuja integração sujeito/cultura/sociedade realizava-se plenamente, propiciou sempre obras muito particulares, de um maior desprendimento dos grandes modelos vigentes no trâmite social.

Dessa maneira, é possível compreender a importância dada à lírica no período romântico, que não só se mostrava enquanto meio de expressão individual direto, como também permitia a livre inventividade sobre a matéria sonora da poesia:

Do ponto de vista das conquistas técnicas da linguagem poética, o Romantismo dará lugar de destaque ao ritmo, no projeto de organizar analogicamente – por traços de semelhanças ou diferenças – a imagem do mundo no poema. A rebelião romântica contra a versificação irá casar-se com a sua própria aventura de pensamento, já liberto do racionalismo anterior. Ritmo e analogia: eis os princípios românticos. (CARA, 1989, p.33).

As características do Romantismo discutidas até agora podem ser observadas na obra de Bertrand em um poema como “*La Chambre Gothique*”:

« Oh! la terre, – murmurai-je à la nuit, est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles! »

Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.

*

Encore, – si ce n'était à minuit, – l'heure blasonnée de dragons et de diables! – que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!

Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père, un petit enfant mort-né!

Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou!

Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!

Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!

(BERTRAND, 1997, p.133)¹.

Guacira Marcondes Machado (1981) destaca, em seu estudo dos aspectos da modernidade no *Gaspard*, o lirismo já impregnado das novas tendências literárias europeias, que inauguravam o Romantismo na França. Tal tendência é clara nas duas primeiras estrofes do poema, nas quais a voz lírica se revela fortemente. O uso das analogias (“*la terre [...] est un calice embaumé*” “*le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles*”) e metáforas (“*la jaune auréole des vitraux*”, indicando o luar que incide na janela) faz-se de modo a gerar um efeito contemplativo e que nos remete diretamente à cosmovisão medieval católica. Contudo, a contemplação é quebrada propositadamente pelo asterisco que separa os dois momentos do poema: este primeiro, da vigília que antecede o sono, e o segundo, marcadamente onírico. É curioso notar que a fronteira entre o estado de consciência e o sono do eu-poético tangencia os limites das imagens líricas, que são mais tradicionais no primeiro momento, e minimalizadas, no segundo, que possui um traço mais realista. Ao fechar a janela do quarto, o eu-poético parece abandonar o deleite estético ao qual se entregava e lançar-se para dentro de si; esse movimento marca a mudança de um lirismo contemplativo,

¹ “Oh! a terra, – murmurava eu à noite, – é um cálice aromatizado onde os pistilos e os estames são a Lua e as estrelas!” / E os olhos pesados de sono, eu fecho a janela incrustada pela cruz do calvário, negro na amarela auréola dos vitrais. / * / Novamente, – se não é à meia-noite, – a hora blasonada de dragões e de diabos! – que o gnomo se embriaga do óleo de minha lamparina! / Se não é a ama de leite que embala com um canto monótono, na couraça de meu pai, uma pequena criança natimorta! / Se não é o esqueleto do lansquenete aprisionado na madeira, e atritando o rosto, o cotovelo e o joelho! / Mas é Scarbo que me morde ao pescoço, e que, para cauterizar minha ferida sangrenta, imerge seu dedo de ferro avermelhado pela fornalha!” (BERTRAND, 1997, p.133, tradução nossa).

cuja imagens são mais tradicionais e previsíveis, para uma evocação mais efetiva dos fenômenos, realizada através do subjetivismo de um Eu que, contudo, não fala diretamente de si.

O traço lírico em Bertrand, como discutiremos, é inovador pelo fato de unir à subjetividade uma imagética marcadamente realista e grotesca, herança claramente medieval, cuja franqueza de detalhes contribui para a liberdade de expressão do poeta, gerando uma nova forma de lirismo:

À la place de ce vocabulaire et de ces phrases colorés encore de classicisme, caractéristique du romantisme à ses débuts, Bertrand a mis des expressions d'un lyrisme tout nouveau qui prennent surtout par leur pouvoir évocateur, par leur résonances sonores et sémantiques [...]. Ces modifications recherchent systématiquement des situations et un langage apparemment dépourvus de lyrisme, mais en vérité, pour cette raison même, libéré des conventions et capables d'exprimer des résonances nouvelles. (MACHADO, 1981, p.54)².

Podemos notar que a forte marca idealizante das imagens do início do poema é substituída por um tipo de metáfora que não busca construir figuras de linguagem simplesmente, mas nos transmitir a hesitação do eu-lírico, embebido em sono, acerca dos fenômenos que o rodeiam. O uso de comparações cessa e as frases afirmativas passam a ser construídas no *Imparfait de l'Indicatif* (“*Si ce n'était que [...]*”), o que gera o efeito de dúvida acerca do que é visto pelo eu- lírico, instaurando o domínio do fantástico sem, contudo, incorrer em comparações meramente retóricas. A prosopopeia, que identifica os sons e movimentos ocorridos no quarto com determinadas entidades fantásticas, gera o efeito grotesco de quebra das noções ordenadoras da realidade, identificando o vivo e o inanimado, o visível e o invisível, o real e o fantástico em um único fenômeno.

O óleo que seca aos poucos na lamparina acesa é visto pelo eu-lírico como tendo sido bebido por um gnomo beberrão (“*le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!*”), o ranger da madeira nas paredes seriam os movimentos de um esqueleto enclausurado tentando mover-se dentro dela, cuja presença é evocada

² “No lugar desse vocabulário e dessas frases coloridas ainda de classicismo, característico do romantismo em seu início, Bertrand introduziu expressões de um lirismo totalmente novo, que primam sobretudo por seu poder evocador, por suas ressonâncias sonoras e semânticas [...]. Essas modificações procuram sistematicamente situações e uma linguagem desprovidas de lirismo mas, na verdade, por essa razão mesma, liberada de convenções e capaz de exprimir ressonâncias novas.” (MACHADO, 1981, p.54, tradução nossa).

no próprio ritmo do poema, em pares de fonemas cuja sonoridade remete ao estalar de ripas e tábuas (“*le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou*”). Da mesma maneira, a cantiga da ama de leite está presente no ritmo da estrofe, no embalo gerado pela variação entre sílabas tônicas e átonas (“*Si ce n’était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse de mon père [...]*”). É possível notar a variação entre três átonas e uma tônica, seguido de duas átonas e uma tônica, que só cessa em “monotone”. E mesmo as sombras projetadas pela lamparina trazem para a realidade os movimentos do quadro na parede, cuja figura unta-se com a água-benta.

A dúvida só cessa na última estrofe, em que o eu-lírico afirma ser Scarbô o responsável por seus tormentos. Criatura do imaginário popular da Borgonha, Scarbô é um pequeno diabrete, que cria ilusões e prega peças com a finalidade de perturbar o sono das pessoas. A forma sutil de lirismo edificada por Bertrand dá-se, pois, através da visão do eu-poético acerca do mundo à sua volta, realizada pelo prisma do imaginário popular medieval.

O que nos traz Bertrand, portanto, é um eu-lírico confuso, cujo devaneio o privou de qualquer certeza acerca da realidade, levando-o, por fim, aos domínios do pesadelo, onde reina Scarbô. Da mesma forma como esse eu-lírico abandona a visão consciente do mundo e enclausura-se em seu quarto, o poeta romântico abandona a visão ordenada do mundo, assim como os ideais do Classicismo, voltando-se para dentro de si mesmo e explorando as sombras da consciência, a fantasia e o imaginário mítico. O retorno para dentro de si mesmo torna-se a via de revelação dos aspectos irracionais e inconscientes da existência, que aos poucos minam a ordenação e as grandezas do mundo, até finalmente tomarem de assalto a realidade e instaurarem o grotesco. Um dos grandes achados do Romantismo foi redescobrir a limitação da razão ou, antes, sua face contrária.

Esse mesmo traço de fantasia destaca-se em outros poemas, como “*L’Alchimiste*”:

Rien encore! – Et vainement ai-je feuilleté pendant trois jours et trois nuits, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond- Lulle!

Non rien, si ce n’est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d’un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations.

Tantôt il attache un pétard à un poil de ma barbe, tantôt il me décoche de son arbalète un trait de feu dans mon manteau.

Ou bien fourbit-il son armure, c'est alors la cendre du fourneau qu'il souffle sur les pages de mon formulaire et sur l'encre de mon écriroire.

Et la cornue, toujours plus étincelante, siffle le même air que le diable, quand Saint Eloy lui tenailla le nez dans sa forge.

Mais rien encore! – Et pendant trois autres jours et trois autres nuits, je feuilletterai, aux blafardes lueurs de la lampe, les livres hermétiques de Raymond-Lulle!

(BERTRAND, 1997, p. 101)³.

Novamente, é possível notar como o eu-lírico, mesmo não falando a respeito de si, deixa transparecer sua presença no poema por meio das marcas de subjetividade presentes na caracterização mítico fantasiosa dos eventos que o cercam.

A figura do alquimista, que busca a sabedoria nos livros de Raimundo Lúlio, se vê distraída pelos movimentos do fogo que arde em seu fogareiro, provocados por uma salamandra brincalhona a atrapalhar suas meditações. O tom irônico do poema é curioso, tendo em vista que, buscando o saber alquímico em livros e tratados, o alquimista não dá atenção à alquimia que se faz diante de seus olhos, na manifestação da salamandra, elemental e símbolo do fogo. O estalar da madeira no fogo, as fagulhas projetadas para fora do fogareiro e as cinzas lançadas sobre o livro pelo vento são, não acontecimentos corriqueiros, mas movimentos creditados à figura da salamandra. Seu riso pode ser ouvido no estalar da madeira que, assim como seu assovio, são trazidos para a estrutura fônica do poema na repetição dos fonemas [s] e [R] (“*Non rien, si ce n'est avec le sifflement de la cornue étincelante, les rires moqueurs d'un salamandre qui se fait un jeu de troubler mes méditations*”).

Inegavelmente, há traços marcadamente líricos no poema, sobretudo na identificação dos fenômenos relativos ao crepitar do fogo e à figura mítica da salamandra. Contudo, qualquer pretensão idealizante é eliminada pelo tom

³ “Nada ainda! E vamente eu folheei por três dias e três noites, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio! / Nada, se não é com o assobio da cornífera faiscante, os risos zombeteiros de uma salamandra que brinca de atrapalhar minhas meditações. / Ora ela prende um petardo à ponta de minha barba, ora ela me atira com sua besta uma seta de fogo em meu manto. / Ou bem lustra sua armadura, é então a cinza do fogareiro que ela assopra sobre as páginas do meu formulário e sobre a tinta de minha escrivaniinha. / E a cornífera, cada vez mais faiscante, assobia o mesmo ar que o diabo, quando Santo Elói lhe queimou o nariz em sua forja. / Mas nada ainda! – E durante outros três dias e outras três noites, eu folharei, às pálidas luzes da candeia, os livros herméticos de Raimundo Lúlio!” (BERTRAND, 1997, p. 101, tradução nossa).

cômico e irônico do poema, reforçado pela frustração do eu-lírico em sua busca pela sabedoria. Daí resulta que o lirismo do poema termina por girar em torno da percepção subjetiva do eu-lírico acerca dos fenômenos que o cercam, o mesmo que foi observado no poema anterior, “*La Chambre Gothique*”.

Este traço lírico possui uma forte carga mítico-popular característica da região da Borgonha, onde Bertrand, que nasceu na Itália, viveu a maior parte da vida, apesar de o poema em questão referenciar outras figuras não regionais, mas integrantes do universo medieval, como o alquimista Raimundo Lúlio e Santo Elói. Ambas as figuras refletem, de certo modo, o processo de criação poética de Bertrand.

Além de alquimista e literato, Raimundo Lúlio foi também um grande geometrista, cujas teses apregoavam ser possível a construção da *Ars Magna*, máquina capaz de demonstrar a veracidade dos postulados filosófico-teológicos por meio de sua associação à geometria árabe. Já Santo Elói foi um ourives que, graças a um talento incomum para trabalhar peças delicadas e detalhadas, ocupou o posto de cunhador da moeda de Marselha, ourives e conselheiro particular de Clotário II e seu filho, Dagoberto I, além de ser considerado padroeiro dos ferreiros e ourives.

Bertrand dedicou-se longamente à apuração formal dos poemas do *Gaspard*, levando para isso uma vida inteira, da mesma forma que o alquimista a três dias buscava o saber e por ele continuará buscando por outros três ou muitos mais. Sua preocupação com a forma e mesmo a sintaxe dos poemas fica patente ao compararmos as diferentes versões publicadas ao longo dos anos e que por fim culminaram no recolhimento do *Gaspard*, como foi feito por Bernard (1959) e Machado (1989). O resultado foi um traço leve e espontâneo, mas formalmente muito lapidado; a figura de Santo Eloy faz sentido frente a essa constatação enquanto símbolo do trabalho refinado e delicado do poeta.

Em sua obra como um todo (sobretudo na introdução do livro), é possível notar a tensão, entre a inspiração e a técnica, sob a qual trabalha Bertrand. Assumindo a existência de realidades além da imediata, fruto de sua criação provinciana, o poeta deixa fluir espontaneamente o imaginário sem, contudo, deixar de se preocupar com a forma e a ordenação dos elementos de sua poesia, de modo que o resultado são poemas formalmente muito trabalhados, mas cujo rigor estético não intervém em seu tom espontâneo. Da mesma forma, Raimundo Lúlio uniu religião e matemática na idealização de sua *Ars Magna*, a visão métrica e ordenada do mundo com o sentimento espontâneo de

espiritualidade. O grande matemático era também alquimista, fazendo convergir a racionalidade e o misticismo em sua obra de vida. O grotesco faz, neste poema de Bertrand, convergirem ambos os aspectos contrários da existência, ao colocar a busca racional do alquimista ao lado da manifestação brincalhona da salamandra, da mesma forma que o poeta evocou espontaneamente o rico imaginário de suas raízes por meio de um apuro formal paradoxal em si mesmo, o poema em prosa. A estética grotesca cumpre, portanto, seu papel de evocação da plenitude, retorno ao uno pela confluência dos opostos.

Conseqüentemente a esse aperfeiçoamento estético, Bertrand acabou eliminando grande parte das formas tradicionais de lirismo, incluindo quaisquer marcas biográficas que pudessem transparecer em sua poesia. Ela nos parece, dessa forma, absolutamente dedicada ao ideal de retorno ao passado, na medida em que o eu biográfico, essencialmente cindido do mundo, é substituído aqui por um eu-lírico integrado e refletido em seu tempo e sua cultura.

[...] *Bertrand, parvenu en pleine possession de son art, se refuse aux tendances lyriques de ce même romantisme auquel il se rattache par tant de côtés. C'est d'une manière déjà "parnassienne" avant la lettre qu'il nous interdit, dans Gaspard, tout accès à l'intimité de son âme: nulle confiance en son œuvre, du moins en prose. [...] Le but de Bertrand, c'est de ciseler avec un art minutieux de courtes pièces pittoresque, dont la saveur évocatrice ou fantastique serait diluée dans les ondes du grand lyrisme.* (BERNARD, 1959, p.59- 60)⁴.

Nota-se, dessa forma, outro traço inovador do lirismo de Bertrand que, eliminando marcas tradicionais do neo-classicismo, evita igualmente incorrer num dos motes do Romantismo que foi a evocação do sujeito biográfico nas obras. Além disso, mantém um tom realista, que contribui para eliminar qualquer forma de idealização, reforçando as tensões provocadas pelo grotesco.

Dessa maneira, poderíamos considerar a realização do grotesco na obra de Bertrand enquanto uma manifestação mais complexa do que aquela que foi perpetrada pela maior parte dos românticos. Isso se dá, sobretudo, porque o grotesco no *Gaspard* não se limita às formas do horripilante e perturbador, mas,

⁴ "Bertrand [...] em pleno domínio de sua arte, recusa as tendências líricas deste mesmo romantismo ao qual se liga por tantos lados. É de uma maneira já "parnasiana" avant la lettre que ele nos interdita, no *Gaspard*, qualquer acesso à intimidade de sua alma: nenhuma confiança em sua obra, mesmo aquela em prosa. [...] O objetivo de Bertrand, é o de lapidar com uma arte minuciosa curtas peças pitorescas, cuja sabedoria evocadora ou fantástica estará diluída nas ondas do grande lirismo" (BERNARD, 1959, p.59- 60, tradução nossa).

evocando-as, também as associa ao cômico e bufão, como pôde ser observado em “*L’Alchimiste*”. No poema, o tom irônico construído pelo poeta não é de maneira alguma o “riso satânico” do romantismo, destrutivo por excelência, mas sim um riso que se volta mais para a bufonaria.

Concluimos, portanto, que o traço grotesco em Bertrand se contrapõe às formas tradicionais de lirismo, de modo a gerar uma forma lírica inovadora, livre da estética clássica e do biografismo romântico. O forte realismo de suas imagens dá-se, sobretudo, graças a estas tensões grotescas, que terminam por se configurar enquanto via de acesso a uma cosmovisão plena e livre das cisões que tanto perturbaram os poetas nesse período, evocando de maneira espontânea a cultura de uma época grotesca por excelência.

Grotesque lyric: tensions in the poetry of Aloysius Bertrand

ABSTRACT: *The work of Aloysius Bertrand, Gaspard de la Nuit, was one of the forerunners of the prose poem in France. Set in the Middle Ages, Bertrand builds a picturesque poetry, which carries within it the popular imagination of Burgundy, where the poet lived. His poems evoke realistic and grotesque scenes, fleeing to traditional forms of lyricism, still used in the prelude of romanticism. The presence of the lyric voice is very striking in his poetry, demonstrating a very subtle form of subjectivity, however, is innovative in that it escapes the biographism so common to the lyric of this period.*

KEYWORDS: *Lyric poetry. Prose poetry. Romanticism. Grotesque. Aloysius Bertrand.*

REFERÊNCIAS

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

BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot**. Edition établie par Max Milner. Paris: NRF Gallimard, 1997.

NUNES, B. A visão romântica. In: _____. GUINSBURG, J. et al. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

CARA, S. de A. **A poesia lírica**. São Paulo: Ática, 1989.

GUINSBURG, J. et al. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Matheus Victor Silva e Adalberto Luis Vicente

MACHADO, G. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit**. 1981. 194 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

SANTOS, F. R. da S. **Lira dissonante**: o grotesco na lira romântica brasileira: considerações sobre o aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Souza. 2009. 580f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

COLLETI, W. **Eu e o Grotesco**: estudo sobre elementos grotescos em poemas de Augusto dos Anjos. 2002. 167 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.



AS ILUMINAÇÕES DE RIMBAUD: DA RENÚNCIA DO SENTIDO AO SILÊNCIO DA OBRA

Márcio SCHEEL*
Ana Paula GARCIA**

RESUMO: Poucos são os poetas que, na história da poesia moderna, encarnaram com tanta paixão a aventura do dizer e a urgência do silêncio como o fez Rimbaud. Ao levar a linguagem ao limite de sua própria ruptura, Rimbaud acaba por evidenciar justamente a fragilidade da palavra poética diante da lógica opressora do real, da ordem de um mundo regido pela técnica e fundado nos mitos da razão, do progresso e da ciência. Assim, a despeito das contradições acerca do lugar cronológico que as *Iluminações* ocupam na obra de Rimbaud (elas seriam anteriores ou posteriores a *Uma Temporada no Inferno?*), o que está em jogo é compreender que elas, desde a ironia flagrante do título, encenam não só a ruptura radical com o sentido, com a possibilidade mesma da significação, ou seja, comunicar o que quer que seja pela via do poético, sobretudo o mundo moderno, mas também o instante em que a escritura começa a silenciar, o passo decisivo em direção ao fim da obra, à renúncia eloquente do sujeito a continuar, nas palavras de Hölderlin, a habitar poeticamente o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade. Moderno. Representação. Sentido. Hieróglifo. Rimbaud.

Introdução: poesia e modernidade

A história da poesia moderna poderia muito bem ser descrita como a história de uma profunda tomada de consciência sobre as potencialidades

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

** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – anaapaula.garcia@hotmail.com

e os limites da linguagem, sobre a problemática e insolúvel relação entre a materialidade do mundo, dos seres e das coisas, de um lado, e a natureza volátil das palavras, empenhadas em apropriar-se deles, de outro. Sob tal ponto de vista, a poesia moderna representaria esse instante no qual o mundo já não pode ser dito sem que a linguagem mesma que o diz vacile, duvide, estranhe-se. Não se trata mais, numa perspectiva clássica, de conceber o poema como o reflexo artificioso do mundo, ou seja, o exercício da *téchne*, esse saber fazer, essa realização técnica, esse domínio preciso do verso, do ritmo, das imagens e da eloquência, que reencenam poeticamente o mundo. Do mesmo modo, trata-se do despedimento daquele ideal romântico, inocentemente revolucionário, de uma poesia que, diante da precariedade do real, se fia no sonho de fundar um novo mundo, de engendrar um novo começo, de suplantat idealmente, por intermédio da obra, a imagem de um mundo dominado pela técnica, pela racionalidade instrumental, pelo progresso que aliena e submete o indivíduo à regra de seu jogo.

A modernidade, desse modo, entendida por Marshall Berman (1986), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, a partir de uma relação necessária entre modernização e modernismo, impõe ao sujeito a percepção de que o projeto iluminista de uma racionalidade emancipadora, capaz de alçar o homem à autonomia intelectual, à plena liberdade e à posse da própria vida não passou, de fato, de uma promessa. Desde a segunda metade do século XIX é que o ideal iluminista da razão, como forma de romper com o irracionalismo, a fé e o obscurantismo das superstições e das crenças, converteu-se, ele mesmo, no mito da única via possível de acesso à verdade. Assim, a razão filosófica transforma-se rapidamente em razão instrumental, ou seja, o pensamento como a capacidade de manufaturar o mundo e as coisas, ao mesmo tempo, e por isso mesmo, a emancipação e a autonomia que esse racionalismo defendia termina como a afirmação da lógica produtiva do trabalho, que reifica os indivíduos. Do mesmo modo, a ciência como forma de conhecer o mundo tornou-se o mito do conhecimento voltado para o domínio da natureza e do próprio homem e o progresso, como a busca permanente pelo bem-estar humano, confundiu-se com a racionalidade técnica e, conseqüentemente, com o ideal de desenvolvimento material do mundo. Nesse contexto, não é só o modo de estar no mundo que se desarticula, mas as próprias relações humanas se desagregam, levando o sujeito a um profundo desencantamento, que, não raro se manifesta como niilismo, entendido como a recusa radical desses valores.

Assim, contra a poética clássica, que emula os contornos do mundo e o exalta, e o idealismo transcendental romântico, que renuncia ao mundo e se projeta no sonho das paisagens interiores, a poesia moderna significa uma espécie de salto sobre o abismo, o reconhecimento de uma profunda derrocada – do mundo, cada vez mais hostil à aventura poética de uma existência livre, sensível, esteticamente orientada; do homem, que se sente enjaulado, de forma mais ou menos consciente, em um mundo em que não se reconhece; e da própria linguagem, que já não pactua, sem reservas, com a crença de que seja de fato possível tocar a superfície do mundo, iluminá-lo, apreender e reencenar suas contradições, transcendê-lo, em suma. Desde os primeiros românticos alemães, passando por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, até T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa, entre outros, a poética da modernidade vive na dependência do pensamento, afirmando a autoconsciência criadora como elemento fundamental de uma reflexão que se dá não apenas sobre os limites da linguagem, mas que se desdobra como a crítica de um gesto criador que já não pode alcançar a realidade a não ser para flagrar a perda da sensibilidade estética, o arruinamento do mundo, o amesquinçamento dos valores e das práticas que norteiam a vivência do sujeito na sociedade burguesa, a marginalização do poeta que, com Baudelaire, se transforma no herói canhestro de uma realidade que já pode prescindir completamente dele.

A modernidade, então, configura-se como o momento em que se estabelece uma realidade social, histórica, cultural e estética que não só subsume a ação dos indivíduos aos interesses e valores da sociedade burguesa – como o domínio da natureza, a racionalização da vida, o controle do tempo, a afirmação do trabalho, da mercadoria e do capital –, mas também os aliena de si mesmos, desarticulando a subjetividade, fraturando a percepção de si e do real, desintegrando e comprometendo decisivamente seu modo de estar no mundo. Por isso, como aponta Marshall Berman, a modernidade só pode ser entendida a partir de seu caráter paradoxal, pois

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN, 1986, p.15).

A poesia moderna, desse modo, ao aproximar-se do pensamento, ao reivindicar uma relação crítica com a obra e com o real, aponta para a perda da inocência representacional da poesia clássica, fundada na imagem de uma natureza pacificada ou elevada, para o conflito declarado com o mundo, para a crise da linguagem diante de uma experiência poética e existencial que parece cada vez mais incerta, frágil e inautêntica. Curiosamente, ao fazer da reflexão e da crítica os elementos centrais da criação poética, os grandes poetas modernos conduziram a poesia às fronteiras de uma crise que coloca sob suspeita o poder da linguagem em dizer o mundo e em situar-se diante dele, pois, como sugere Hugo Friedrich (1978, p.20), “[...] até o início do século XIX, e, em parte, até depois, a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade [...]”, o que quer dizer que seus temas e motivos, suas formas de manifestação, seus interesses, sua cadência e ritmo, bem como suas imagens ainda estavam bastante próximas dos valores e aspirações da sociedade burguesa. A linguagem encontrava-se sob controle. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, com a consolidação do estado burguês, a relação entre poesia e mundo agrava-se, já que “[...] a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida [...]”, tornando-se “[...] o lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia [...]” (FRIEDRICH, 1978, p.20). A poética moderna inventaria essa distância perturbadora entre a palavra, o mundo e as coisas, entre o poeta e os homens alheios à paixão da linguagem, entre o que se pensa, sonha, imagina e o que pode, de fato, ser dito. Estamos no cenário de uma crise e de um desconforto em que se evidencia o início do que seria um impasse decisivo para a poesia moderna: o desejo de representar o mundo, intervir sobre ele, transformá-lo e a consciência de que o mundo está fechado para o poeta.

O poeta e o mundo moderno

Sob muitos aspectos, essa crise da linguagem poética encena o sentimento contraditório do poeta moderno em relação ao tempo no qual se abriga, vivendo, a princípio, a exaltação da mudança, da transformação, do progresso, das revoluções sociais, políticas e culturais¹ que se desdobram diante de

¹ Como os conflitos que desdobram, sob muitos aspectos, a Revolução Francesa, de 1789, tais como as Revoluções Burguesas de 1848, o golpe de Luís Bonaparte, em 1851, e a ascensão farsesca do Segundo Império, as lutas políticas, a constituição do proletariado urbano, as revoltas dos trabalhadores. Esse

si e que determinam, esteticamente, a busca pelo novo, a criação de uma poesia que possa conformar, ela mesma, a força incontínente da mudança. Nesse sentido, Baudelaire não foi apenas o crítico do ideal de modernidade, mas o primeiro poeta a conceber uma poesia marcada pelo trabalho do pensamento, da reflexão, que incorpora, alegoricamente, as tensões que essa ambiguidade provoca. Ele dedicou-se à noção de modernidade com tanto afinco porque, antes de tudo, compreendeu a urgência de ser um homem de seu tempo. Assim, a noção de modernidade, em Baudelaire, concentra em si essa dubiedade fundamental que assinala a relação do poeta com as mudanças profundas de sua época, bem como com a tradição que a precedeu. Ele não rejeita sumariamente o mundo moderno como uma realidade sem saída ou esperanças, ao contrário, compreende que, por mais dramáticas e perturbadoras que sejam as transformações pelas quais o mundo em que circula vem passando, há uma espécie de beleza inadvertida, secreta, que emerge desse estado de incerteza e que cabe ao poeta apreender.

Baudelaire é o habitante das ruas e, como *flâneur*, circula por elas oscilando entre o observador específico e o passante distraído, que nunca deixa de perceber o apelo do mundo, com seus vícios e virtudes, suas grandezas e misérias, sua promessa de felicidade e seus horrores anunciados. Como poeta, Baudelaire representa a duplicidade do mundo moderno, o caráter sempre dúbio de uma vida que é marcada, a um só tempo, pela nobreza e pela vulgaridade, pela beleza e pela sordidez, pelo ideal e pelo grotesco. Desse modo, ao contrário da tradição idealista romântica, Baudelaire jamais isola os aspectos delicados, sublimes ou elevados que caracterizam a experiência de estar no mundo do sujeito moderno, bem como se recusa a conceber uma poesia que figure ou se submeta ao próprio ideal de bom gosto burguês. É nesse sentido que Walter Benjamin (1989, p. 55) afirma, acerca das deambulações de Baudelaire, que ele

deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente, mas na maneira pela qual os “inebriados” ainda permanecem conscientes das circunstâncias reais.

cenário aparece devidamente descrito, contextualizado e relacionado com os movimentos sociais e culturais da segunda metade do século XIX no livro *O velho mundo desce aos infernos*, de Dolf Oehler (1999).

Não se trata de submeter a poesia ao espírito do tempo, ao idealismo individualista romântico, cuja natureza é essencialmente burguesa, sobretudo em seu desejo de evasão da realidade, em sua afirmação das paisagens fantasiosas, em seu recuo ao passado, à infância como paraíso sagrado, e à beleza como produto dileto da imaginação; nem mesmo de afirmar o utilitarismo burguês, sua fé irrestrita no capital, suas formas de ocupar os espaços públicos, de organizar os costumes, de ditar as modas, de estabelecer os valores e modos de exploração do trabalho, sua racionalidade científica e sua crença irrestrita no progresso material, que solapa a beleza natural das coisas para submetê-las à própria ideologia. Em Baudelaire, ao contrário, a poesia alegoriza, de forma dialética, uma relação bem mais profunda entre a fé no futuro e o desencantamento em relação a um mundo que já permite entrever os sinais inequívocos do próprio arruinamento. O heroísmo da vida moderna, então, consiste, para o poeta francês, no compromisso de conceber uma obra que figure a síntese da natureza dúbia de um mundo pelo qual circulam também os miseráveis da terra e no qual o grotesco impõe seu fascínio incontornável. A alegoria manifesta-se, desse modo, como o recurso que permite ao poeta articular, a um só tempo, a natureza perturbadora de um mundo marcado pela sordidez e pela fealdade, e a beleza fulgurante da imaginação poética, única força capaz de transfigurar a realidade. Assim,

Baudelaire ultrapassou tanto o jacobinismo linguístico de Victor Hugo quanto as liberdades bucólicas de Sainte-Beuve. Suas imagens são originais pela vileza dos objetos de comparação. Espreita o processo banal para aproximar o poético. Fala do “difuso terror dessas noites medonhas/ que o peito oprime como um papel que se amassa”. Esses ademanos linguísticos típicos do artista em Baudelaire só se tornam realmente significativos no alegórico. Conferem à sua alegoria o elemento desconcertante que a distingue das usuais. (BENJAMIN, 1989, p.96).

As alegorias, em Baudelaire, representam um mundo em que o sujeito, apesar de todo desencantamento, ainda se encontra inserido, um mundo que ainda é capaz de fasciná-lo, de trazer até ele a beleza insuspeitada da passante ou a memória de um passado irrecuperável, que contrasta, na dinâmica de “O Cisne”, com um presente de dissolução e incerteza. Em contrapartida, mais de meio século depois de Baudelaire, com a aceleração cada vez mais incontrolável das mudanças materiais do mundo, e a conseqüente incapacidade de nossa

consciência em assimilá-las, o poeta moderno acabará vitimado por um olhar sem esperanças ou concórdia possível para com um mundo no qual se sente encarcerado. Já não há mais uma saída dialética para uma realidade arruinada – o mundo, agora, parece um imenso e inabitável vazio. E o poeta já não é mais o herói da vida moderna nem acredita mais que possa haver um.

Álvaro de Campos parece sintetizar com perfeição os desdobramentos de uma modernidade que, a um só tempo, acabou por se confundir com o próprio ideal de transformação, mudança e novidade que a promessa do progresso modernizador trouxe consigo, mas também conduziu o sujeito a um sentimento de instabilidade permanente, de inadequação e inquietude, um sujeito que já não toma parte do mundo nem o significa. Nesse sentido, sua poesia passa por um período de exaltação entusiástica do mundo moderno em seu aspecto mais dinâmico e superficial, ou seja, a modernização, que faz com que o sujeito deseje confundir-se com a máquina, as engrenagens, o motor dos automóveis, o ruído das ruas sem que, no entanto, ele habite de fato esse novo mundo, como Baudelaire um dia o fez. O heterônimo, entretanto, rapidamente percebe o caráter perverso e artificial da modernização e do progresso, sua capacidade de marginalizar e oprimir o homem, a alienação da racionalidade científica e a impessoalidade que rege as relações cotidianas, e sua poesia passa a alegorizar um mundo que constrange cada vez mais o sujeito, que se desvela como um simulacro de sensações, imagens e aspirações sem sentido. Diferentemente de Baudelaire, o poeta converte-se no exilado da vida moderna:

A saída passa a ser, então, a ausência do mundo, o mergulho em si mesmo. São muitos os poemas em que Álvaro de Campos aparenta isolar-se da realidade exterior, entediado com a vida comum e as pequenas preocupações do cotidiano, para se refugiar numa sucessão interminável de divagações [...] O único frágil vínculo que o prende às coisas é a consciência devaneante encerrada em si mesma, a observar os lentos movimentos que percorre, numa espécie de círculo vicioso. (MOISÉS, 2005, p. 109).

Campos é o poeta da mansarda, que passa a contemplar o mundo sem se deixar, de fato, envolver por ele. Assim, é impossível não se deixar seduzir pela metáfora do deserto, que anima o poema “Grandes são os desertos”, de Álvaro de Campos, como a imagem que traduz, com perfeição e contundência, a realidade do mundo que se apresenta ao poeta moderno: “Grandes são os desertos e as almas desertas e grandes/ Desertas porque não passa por

elas senão elas mesmas,/ Grandes porque de ali se vê tudo, e tudo morreu.” (PESSOA, 2007, p.383). O mundo moderno sugere essa paisagem desolada, esse espaço estéril e vazio, de indivíduos igualmente ociosos, essas pobres almas “com oásis só no deserto ao lado” (PESSOA, 2007, p. 385). E esse olhar desconsolado para o mundo não omite o fato de que a própria consciência do sujeito poético se encontra afundada em niilismo e desencanto, sendo que ele, em vésperas de viagem, constata a imensidão deserta do mundo e das pessoas ao mesmo tempo em que adia indefinidamente a tarefa de fazer as malas e partir, mantendo-se sentado, irresoluto, fumando “para adiar todas as viagens/ para adiar o universo inteiro” (PESSOA, 2007, p.383). Assim, o deserto converte-se em símbolo dessa dimensão dissoluta da modernidade de que nos fala Berman. Espaço vazio, inabitável, no qual o sujeito se perde, errando entre o desespero, a resistência e a capitulação, sozinho e esmagado pelo peso de uma realidade que o constrange e rechaça.

Encontrar-se, assim, inserido num mundo em constante transformação converte-se, muito rapidamente, na percepção desoladora de que a vida moderna se esvazia de significados duradouros, rompe com valores e tradições nas quais os indivíduos se reconheciam com alguma certeza e impõe uma nova forma de conceber e vivenciar a história que, em seu avançar incessante em direção a um futuro prometido cada vez mais racionalizado e progressista, ideal e promissor, libertário e emancipador, impede que o sujeito se identifique de fato com qualquer tipo de experiência mais profunda e autêntica, que traga consigo a ancoragem mais ou menos segura no real. Daí a afirmação contundente de Marshall Berman (1986, p.15) segundo a qual “[...] ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.”

O “adiar” do poema de Campos torna-se a ideia perfeita e incontornável da criação poética na modernidade, afinal, diante de uma realidade esvaziada, dramática e esmagadora, resta apenas o ubíquo desejo do silêncio. Estamos diante do dilema crucial da poética moderna: como dar voz a um mundo que se alheou de toda aspiração poética, mítica ou simbólica? Desse modo, a crise da poesia moderna nasce, também, do sentimento ambíguo do poeta em relação ao caráter de seu trabalho, que se firma como um misto de fé e desolação diante dos meios de que dispõe para fazer da percepção fraturada do mundo uma forma possível de comunicação com o outro. Por outro lado, ele é incapaz de evitar não apenas a sensação de desterro que o assola, que faz com que

não se reconheça na ordem do mundo, mas também de questionar a função da poesia diante de uma realidade cada vez mais pragmática, racionalizada, científica, apoiada na técnica e na lógica, mas aparentemente vazia daqueles sentidos cifrados que só a profundidade simbólica da palavra poética é capaz de sondar. E não se trata simplesmente de inquirir a função da poesia num mundo que se alienou dela, mas de considerar, de forma ainda mais dramática, que o discurso da crise que permeia a linguagem e a reflexão poética na modernidade configura-se, de acordo com George Steiner (1988b, p.46), como a própria “crise dos recursos poéticos” que “[...] surgiu da consciência da lacuna existente entre a nova compreensão da realidade psicológica e as antigas modalidades de manifestação retórica e poética.”

A partir de Baudelaire, os grandes poetas da modernidade passam, cada vez mais, a impor à linguagem a urgência de uma fala morosa, difícil, que reconhece, a cada instante, a impossibilidade de representar um mundo que, em si mesmo, parece alheio à possibilidade da significação. Não é por acaso que, alguns anos depois de Baudelaire, a poesia de Rimbaud tenha se constituído sobre os fundamentos de uma linguagem quase sempre hermética e fragmentária, feita de imagens que se contrapõem ao apelo da racionalidade, da comunicação, da experiência imediata e superficial da vida. Essa linguagem disjuntiva, de espaços em branco, de rupturas sintáticas, de interditos irônicos ou solilóquios autorreferenciais reivindica o silêncio como seu mais poderoso argumento, como sua retórica mais eloquente, denunciando, a um só tempo, a natureza precívél de uma realidade na qual tudo é precário, intermitente e passageiro, e os impasses da palavra diante dessa realidade que já não se presta ao jogo referencial senão por um adiamento, uma recusa, um delírio e um silenciar-se da própria linguagem.

Desse modo, a poesia moderna encena a disjunção entre o poeta e o mundo, as tensões que se instauram entre ambos, as negações e impasses que determinam a natureza de uma relação que já não traz consigo, em seu horizonte mais amplo, qualquer expectativa de reconciliação. Pode-se afirmar que essa ruptura também marcou a relação do poeta romântico com o mundo no qual se encontrava – o mundo das revoluções políticas, racionalistas, burguesas e supostamente progressistas. A diferença fundamental é que o poeta romântico não duvida da força do gênio poético nem do poder transcendente da poesia. Para o poeta moderno, no entanto, essa disjunção é radicalmente problemática e paradoxal, porque implica a ruptura entre o sujeito, o mundo e a linguagem que deveria servir como o elemento inequívoco de mediação entre ambos. Daí

a necessidade de levar a linguagem à alegorização de tudo o que toca, como em muitos dos poemas que compõem *As Flores do Mal*, de Baudelaire (2006); de tensioná-la a ponto de se fragmentar, como no Mallarmé (1990) do *Lance de Dados* ou no T. S. Eliot (2004), de *A Terra Devastada*, por exemplo; ou de fazer com que a linguagem se converta, ela mesma, em sua própria realidade, mas uma realidade que se constrói, justamente, como a recusa da representação, como o despedimento da referencialidade, como o hieróglifo de uma ausência, a saber, a do próprio mundo: é o caso da poesia de Rimbaud, sobretudo de suas últimas obras, como as *Iluminações*, que parecem nos lembrar, a cada poema, que mundo e linguagem estão em vias de experimentar sua única realidade possível – a dissolução.

Da alegoria ao hieróglifo: a renúncia ao sentido

Poucos são os poetas que, na história da poesia moderna, encarnaram com tanta paixão a aventura do dizer e a urgência do silêncio como o fez Rimbaud. Na verdade, é possível pensar que toda a sua obra se apresenta como uma espécie de irônico e provocador projeto poético: da crença em uma linguagem viva, pulsante, plenipotente de seus primeiros poemas, passando pela renúncia ao sentido, que marca profundamente os poemas em prosa de as *Iluminações* e *Uma Temporada no Inferno*, até o gesto, a um só tempo dramático e derrisório, com o qual abandona a literatura, silenciando-se definitivamente, temos uma das mais radicais e coerentes experiências criadoras da modernidade. Não raro, quando se trata da poética moderna, Rimbaud surge como parte de uma tríade que incluiria, ainda, Baudelaire e Mallarmé. Entretanto, essas aproximações logram, quase sempre, acentuar as semelhanças ao mesmo tempo em que elidem as diferenças mais substanciais que, de fato, os caracterizam. Se a modernidade não pode ser reduzida a um período literário, a uma escola ou movimento estético, poetas como Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé não podem ser lidos como parte de um desdobramento natural, linear e articulado da poesia moderna, sobretudo porque, hoje, é possível perceber que suas obras constituem, cada uma a seu modo, uma tradição em si mesma, forte e inovadora, revolucionária e desencantada, transgressora e conformista.

Na verdade, é preciso considerar que, como as famílias infelizes de Tolstói, os grandes poetas modernos são modernos – e infelizes – cada um a sua maneira. Baudelaire é o poeta de um mundo em ebulição, de valores, formas e verdades transitórias, vitimado pelo racionalismo, pela técnica, pela ideologia

do progresso material, que conduz o sujeito ao *spleen*, esse tédio metafísico que se materializa ora como a crítica virulenta aos valores modernos, como nostalgia do passado, como o heroísmo do artista diante da vida cotidiana, ora como o desejo da ordem, da integração, de encontrar seu lugar nos interstícios da sociedade burguesa. Por outro lado, Mallarmé faz da recusa radical da participação no mundo o motivo poético que conduz sua experiência-limite com a linguagem e com o dizer. Assim, o progressivo silenciamento do real em sua obra insinua um gesto de interiorização crítica do jogo poético que se converte na busca (que também é um dilema) por uma linguagem que possa expressar o pensamento, o gesto reflexivo, o instante mesmo em que a Ideia se realiza. Rimbaud, por sua vez, concebe uma obra que também se despede do real, mas seu gesto é perturbador, já que vai, em poucos anos, da ruptura com a referencialidade, passando por uma imagética delirante e irracionalista, que se nega à comunicação justamente pelo quanto esta se aproximou da lógica racionalizante e utilitária do mundo burguês, até o abandono definitivo da poesia, o retirar-se da cena da literatura, o tom patético e cínico com o qual silencia-se definitivamente.

Rimbaud principia sua carreira literária como o poeta da música, da beleza, do canto que seduz com sua força, com sua intensidade, com sua harmonia insuspeitada. Não é por acaso que uma de suas primeiras correspondências seja destinada justamente a Théodore de Banville, editor da revista *Parnasse contemporain*, apresentando alguns de seus poemas e externando o desejo de ser, ele mesmo, um poeta parnasiano. Estamos diante do adolescente de dezesseis anos, que ainda sonha com a aventura poética, que ainda acredita na linguagem, que ainda aspira ao mito do Poeta como arauto da beleza, da paixão pela palavra, do desejo de dizer. Para Rimbaud, no princípio, foi o verbo encarnado em canto, com as intensidades harmônicas, sonoras e imagéticas de versos como os do “O Barco Bêbado”. Mas no princípio também foi o desejo de ser absolutamente moderno, de experimentar, poeticamente, o desregramento de todos os sentidos, convertendo sua poesia no canto de sereia de uma modernidade sempre contraditória, que seduz e destrói com a mesma violência. É assim que, segundo Leyla Perrone-Moisés (2000, p. 26), ele se converterá no visionário delirante da “prosa poética alquímica e alucinatória” de *Uma Temporada no Inferno*, concebendo um “lirismo antiexpressivo e despersonalizado” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.27) que culminará, em nosso entendimento, na experiência decisiva das *Iluminações*, cujos poemas em prosa se fundam na subversão da sintaxe, na criação de imagens baseadas na

associação livre, no estabelecimento de cenas em que se identifica “[...] o horror declarado por tudo o que é velho, e o anúncio profético de um tempo em que as almas não estarão mais à venda e a voz feminina da poesia se fará ouvir sobre os escombros” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p.27). Com as *Iluminações*, o poeta torna-se o arauto de um mundo que já anuncia seu próprio arruinamento.

Aos grandes poetas modernos, voltar-se para o mundo é sempre uma forma de confrontá-lo. Mas eles estabelecem esse confronto de formas diferentes: Baudelaire, por exemplo, incorpora alegoricamente a cidade ao ritmo de suas imagens, ao passo que Rimbaud cifra radicalmente as imagens do mundo num processo hieroglífico, no qual as referências mais evidentes à realidade se desarticulam sob a força delirante do verbo. Assim, a poesia de Baudelaire lança mão da alegoria como forma de representação de um mundo flagrado em sua dinâmica transformadora, que apaga o passado, com seus valores e tradições, para realizar o progresso (esse “fanal obscuro”) prometido, o futuro que começa a se desdobrar na imediatez do presente. Não é por acaso que nos poemas que constituem os “Quadros Parisienses”, de *As Flores do Mal*, as alegorias e os símbolos remetem justamente à síntese entre passado e o que ele implicaria em termos de tradição, de uma beleza segura, estabelecida, e o presente reformador, isto é, a modernidade, o efêmero e o transitório², que se fixam por meio da apropriação imagética de uma cidade que muda, vitimada pelo progresso. A alegoria, para Baudelaire, implica, por um lado, a reminiscência de um passado não muito distante que começa a se apagar nos contornos de uma cidade que muda diariamente, de modo incessante, ao mesmo tempo em que, por outro lado, busca apreender a beleza insuspeita do novo, da promessa de futuro, a efemeridade desse instante transformador, que não dura. Neste jogo, afloram as tensões e as contradições inescapáveis de dois tempos, passado e presente, que se chocam, e dois modos de vivenciá-los: a nostalgia do que fica pelo caminho e as novas possibilidades que se abrem diante da existência cotidiana, agindo diretamente sobre o espírito dos homens modernos, sobre suas sensibilidades, criando novas formas de se relacionarem com o mundo e consigo mesmos. As alegorias de Baudelaire, não só nos “Quadros Parisienses”, mas também nos poemas em prosa de *Spleen de Paris*, mais do que formas de representação poética, pensam criticamente esse mundo em transformação³.

² Ideia que o próprio Baudelaire (2010) formulou, em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, e que se transformou numa das definições mais recorrentes e, muitas vezes, ligeira de modernidade de que se tem notícias.

³ O que entendemos como mundo moderno implica, evidentemente, a ideia de sociedade burguesa, agora definitivamente constituída e imbricada não só nos negócios, na economia e,

Se, como afirma Berman, Baudelaire busca, em *Spleen de Paris*, uma linguagem nova, capaz de flagrar, a partir de uma prosa mágica, o ritmo singular da cidade moderna; se essa linguagem propõe-se comunicar as “[...] cenas modernas primordiais: experiências que brotam da concreta vida cotidiana da Paris de Bonaparte e de Haussmann, mas estão impregnadas de uma ressonância e uma profundidade míticas que as impelem para além de seu tempo e lugar, transformando-as em arquétipos da vida moderna [...]” (BERMAN, 2007, p.178), ele o faz por meio da alegoria, que dialetiza as contradições da modernização, do progresso, das transformações sociais e urbanas por meio do jogo metafórico que as imagens estabelecem com a cidade real, flagrada nas referências às suas ruas, comércios, galerias, bulevares, costumes, tipos humanos etc. Desse modo, as “experiências que brotam da concreta vida cotidiana” só ganham essa profundidade mítica de que fala Berman porque a alegoria reivindica a realidade na mesma medida em que a atravessa pelo olhar crítico e particular do poeta. O que significa que a alegoria trai sempre uma dimensão racional, reflexiva, que nunca oculta completamente a realidade. Por outro lado, a prosa poética das *Iluminações*, de Rimbaud, também lança mão de uma linguagem mágica, mas pretere a alegoria em nome de uma imagética irracionalista, em que as referências à concretude do mundo moderno são profundamente subvertidas. O que em Baudelaire ainda eram imagens alegorizadas, mas reconhecíveis, da vida moderna, em Rimbaud converte-se em hieróglifos, ou seja, sinais, inscrições fantasiosas, uma simbologia fechada, que, antes de tudo, sugere o *nonsense*, a renúncia imediata ao sentido.

consequentemente, nas formas de organização do trabalho, do pensamento, da racionalidade, mas também no poder político. Nesse sentido, a ideia de mundo moderno também se confunde, de modo inevitável, com o espaço catalisador por excelência da nova vida burguesa: a cidade moderna na sua versão metropolitana. Dito isso, para um melhor entendimento das transformações pelas quais passava a cidade de Paris sob Napoleão III e o prefeito da capital, Haussmann, bem como das alegorias a partir das quais Baudelaire pensou a cidade moderna, ver o ensaio antológico de Walter Benjamin (1989, p.09-101), “Paris do Segundo Império”, em *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. Ver também: “Baudelaire: o modernismo nas ruas”, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman (1986, p. 175-185); “Mitologia parisiense”, em *Terrenos vulcânicos*, de Dolf Oehler (2004, p.127-143); “A cidade e o campo: fenótipos e arquétipos”, em *A verdade da poesia*, de Michael Hamburger (2007, p. 373-438); “Cidades visíveis na poesia moderna”, em *Da poesia à prosa*, de Alfonso Berardinelli (2007, p. 143-173), em que o autor ensaia o arriscado contraste entre a poesia de Walt Whitman e a de Charles Baudelaire a partir das duas cidades que respectivamente marcaram suas poéticas, Nova York e Paris. Além destas referências fundamentais, vale a pena destacar, também, o trabalho seminal de Raymond Williams (2011), *O Campo e a cidade na história e na literatura*, em que o crítico galês se volta para uma das mais importantes dicotomias da representação literária desde a ascensão da burguesia e do levante camponês durante a Revolução Francesa.

Não é por acaso que Todorov, no ensaio “As *Iluminações*”, foi um dos primeiros críticos a perceber que o problema fundamental da prosa poética de Rimbaud está ligado aos aspectos semânticos dessa que é considerada a última e mais radical aventura criadora do poeta francês. O que essa poesia coloca em evidência, para o crítico, é mais do que um desafio à exegese, ao contrário, o que ela encena, a cada poema, seria a impossibilidade mesma da interpretação, entendida justamente como a ciência do sentido, o exercício de uma reflexão que racionaliza, descreve e explica as instâncias significativas do texto. De acordo com Todorov, os poemas de as *Iluminações* “[...] parecem evocar um objeto preciso mas do qual, por falta de informação suplementar, tudo ignoramos e temos a maior dificuldade em imaginar: esses objetos são vistos apenas durante o tempo infinitesimal de uma iluminação.” (TODOROV, 1980, p.205). Todorov questiona toda a crítica que se voltou para o problema das *Iluminações* tentando entrever, nos poemas, dados biográficos, histórico-contextuais, psicanalíticos ou comportamentais que pudessem estabelecer, entre as imagens poéticas e a vida de Rimbaud, relações mais ou menos estáveis. O argumento de Todorov implica “[...] perguntar-nos se a mensagem principal das *Iluminações* não está no próprio modo de aparição (ou talvez de desaparecimento) do sentido, mais do que em um conteúdo estabelecido pelas decomposições temáticas ou sêmicas [...]”, o que nos levaria a pensar se “[...] colocando-nos num outro plano, a explicação de texto não deveria dar lugar, no caso das *Iluminações*, a uma *complicação de texto* que evidenciasse a impossibilidade principal de qualquer explicação.” (TODOROV, 1980, p. 203, grifo do autor)⁴.

Entretanto, para Todorov, a renúncia ao sentido acaba reduzida a uma argumentação acerca dos procedimentos estilísticos mais característicos da prosa poética de Rimbaud, aqueles que fariam com que os poemas perdessem completamente qualquer vinculação possível com o mundo que o poeta conhecia tão bem: as palavras ou frases que dizem claramente que “a coisa descrita é apenas uma imagem, uma ilusão, um sonho” (TODOROV, 1980, p.204); a indeterminação dos seres descritos, que são introduzidos nos poemas por meio do artigo definido, que o crítico sugere que Rimbaud o faz sem se dar

⁴ Vale destacar a publicação, pela Editora da UNESP, do livro de Adalberto Luis Vicente (2010) sobre as *Iluminações*, de Rimbaud. Em *Uma parada Selvagem*, o autor dedica-se não só a compreender as peculiaridades que fazem do poema em prosa uma forma singular de manifestação poética, como também se volta para as idiossincrasias da forma praticada por Rimbaud, ou seja, em função de uma experiência de linguagem tão transgressora que coloca em xeque nossa posição como leitores, solapando os procedimentos lógicos que envolvem os métodos de leitura adotados pela crítica e que implicam justamente a necessidade de converter uma linguagem incomunicável numa significação racionalmente apreensível.

conta; a descontinuidade relacional que marca a ligação “dos objetos uns com os outros” (TODOROV, 1980, p.205); a raridade das conjunções, “que exprimem relações lógicas”, que faria de Rimbaud um “poeta lexical”, ao contrário do “sintaxeiro Mallarmé” (TODOROV, 1980, p.206); as frases nominais, que produziriam o mesmo efeito da pintura, isto é, imobilização, “pura co-presença espacial e temporal” (TODOROV, 1980, p.207), entre outros recursos. Não que conhecer esses procedimentos não seja importante, mas o fato é que o ensaio de Todorov concentra-se em descrevê-los para, com isso, justificar que a renúncia ao sentido significa, na prática, a impossibilidade da interpretação. Assim, evita-se o risco de buscar sentidos possíveis para uma poesia que desnatura o mundo, rompendo com a significação imediata, mas nunca o perde de vista completamente.

A renúncia ao sentido, nas *Iluminações*, depende de uma linguagem na qual as figuras, imagens, metáforas e símbolos ganham a natureza de inscrições, como nos hieróglifos, sobrepondo-se umas às outras, distanciando-se da representação mais ou menos objetiva do mundo e evocando um universo próprio de seres e coisas. Mas ao contrário da ideia mesma de hieróglifo, que implica a força de uma escritura sagrada, divina, que comunica, hermeticamente, os desígnios mágicos dos deuses, o que se encena, com Rimbaud, é a origem de um mundo esteticamente secularizado, em que a palavra poética se converte na anunciação de uma realidade marcada pela estranheza, pelo choque, pela recusa à ordem do real tal como ela se apresenta ao poeta. Mais do que poemas em prosa, as *Iluminações* se constituem como um conjunto de fragmentos, uma constelação de imagens, ideias e símbolos que arquitetam, de um lado, uma cosmogonia perturbadora e provocativa, profundamente singular, que busca reencantar um mundo já dominado pela *ratio moderna* e, de outro lado, traduzem a experiência radical do poeta diante desse mesmo mundo. Todorov afirma que “a linguagem das *Iluminações* é essencialmente literal” e que “[...] não exige, ou mesmo não admite, a transposição com tropos. O texto dá nome às partes, mas elas não existem ‘para o todo’; antes, são ‘partes sem o todo’.” (TODOROV, 1980, p. 210). Na verdade, essa linguagem pode ser muitas coisas, exceto literal. Ao recusar a representação, a linguagem de Rimbaud nomeia um mundo que não existe, ao mesmo tempo em que evidencia o terrível empobrecimento espiritual de uma realidade que se deixou reduzir aos ídolos da mercadoria e aos princípios do utilitarismo burguês.

Não é verdade que cada poema seja, apenas, uma realidade concreta, encerrada em si mesma, como sugere Todorov. Estamos diante de uma escrita

em que o conjunto caótico de sinais que a constituem acaba, necessariamente, desarticulando o próprio processo representacional. Cada palavra, cada frase, cada imagem tornam-se uma inscrição a partir da qual o mundo é evocado, nunca representado. As *Iluminações* leem o mundo moderno já como uma espécie de realidade excessiva, monstruosa, caricatural e, acima de tudo, fantasmagórica. Rimbaud exalta o único mundo possível – o da imaginação prodigiosa, que desnaturaliza o real, que submete à fantasia vertiginosa do poeta um mundo em que o progresso, a ordem racional, a ciência e a consciência burguesa triunfaram. Mais do que alegórico, o mundo de Rimbaud é hieroglífico, pois suplanta a ordem vulgar da realidade, doméstica e civilizada, pela reação violenta, pela deformação das imagens, que desrealizam o mundo, que o conduzem aos limites do silenciamento mais incômodo – o do próprio sentido. Afinal, num mundo reduzido à comunicação ordinária ou à explicação lógica e científica não só da vida, mas dos fenômenos todos que constituem as experiências mais cotidianas, só resta ao poeta conceber uma poesia em que cada imagem se converta numa inscrição e em que cada parágrafo, fragmento ou poema desempenhem o papel de uma Pedra de Roseta na qual se inscreve a recriação poética do mundo. Trata-se de uma linguagem que, justamente pelo acúmulo de símbolos, metáforas, imagens, hipérboles e outras formas de figuração, acaba por se afastar tão drasticamente de qualquer conteúdo representacional, que acabamos por imaginar que esse mundo fantasioso não guarda, de fato, mais nenhuma relação com a realidade. Indo além: imaginamos que essa relação implica, apenas, o *nonsense*, quando, na verdade, a renúncia ao sentido não esconde o mundo moderno e o desamparo a partir do qual Rimbaud prescinde dele. A escrita, nas *Iluminações*, não é só radical, incisiva e provocadora. Ela também é nostálgica e melancólica em sua tentativa de recriar o mundo a partir do poder encantatório e da magia secular da poesia.

A noção de hieróglifo, aqui, remete ao que podemos chamar de retorno ao mistério das coisas. Novalis, na passagem do século XVIII para o XIX, já constataria que “[...] outrora era tudo aparição de espíritos. Agora não vemos nada, senão morta repetição, que não entendemos. A significação do hieróglifo falta.” (NOVALIS, 2001, p.141). O poeta alemão ressentia-se, justamente, de um mundo no qual a vivência das coisas se desgastou sob a repetição sistemática delas. Mais do que isso: um mundo no qual a realidade é reduzida àquilo que pode ser explicado, conhecido e comunicado pela linguagem mais cotidiana e, conseqüentemente, mais ordinária. Assim, para Novalis, caberia ao poeta romantizar novamente o mundo, ou seja, recuperar aquele suplemento de

enigma, surpresa, mistério e incompreensão que a poesia coloca em circulação e que implica, por sua vez, reler as coisas para além de sua repetição morta, comunicável, reinscrevendo o mundo a partir da imaginação criadora, ao mesmo tempo em que os elementos do mundo se convertem em inscrições cifradas da realidade. Nesse sentido, Rimbaud leva às últimas consequências essa recusa poética a um mundo significado, fazendo de seus poemas em prosa o espaço no qual as imagens se negam à repetição, atuando como inscrições que se sobrepõem umas as outras ao mesmo tempo em que recriam, de forma cifrada, as coisas do mundo. Isso leva sua poesia às fronteiras de uma gênese interminável, na qual a fantasia se converte em dispositivo de reinvenção e silenciamento do real, criando novos e inauditos sentidos contra a ordem desencantada da sociedade burguesa.

Assim, em Rimbaud, tudo é princípio, origem, começo, sendo que sua obra não permite qualquer fechamento, interpondo-se, de forma inexpugnável, à tarefa da interpretação, como podemos ver em três diferentes poemas do livro cujos títulos remetem à ideia de cidade, mas uma cidade que se materializa, de modo radicalmente distinto, em cada um deles. No poema “Cidade”, por exemplo, o poeta afirma ser “[...] um cidadão efêmero e não de todo descontente de uma metrópole tida por moderna porque o gosto geralmente foi evitado no mobiliário e exterior das casas, e bem assim no plano da cidade.” (RIMBAUD, 2007, p.241)⁵. Assim, temos, desde o início, a imagem da cidade moderna, prefigurada pela ideia da metrópole, mas também a do poeta, que assume, ironicamente, a condição de cidadão diante dessa realidade. Como podemos ver, trata-se da figuração tipicamente moderna de um sujeito efêmero, daí a ironia, já que ao contrário da hipotética onipotência da metrópole, o poeta incorpora, de forma cínica, a própria fragilidade, ao mesmo tempo em que denuncia a superficialidade aparente de uma modernidade que se dá, exclusivamente, no mobiliário e nas fachadas. É a cidade que se modernizou sob os auspícios do progresso e da ordem material, a cidade na qual não encontraremos “traços de nenhum monumento de superstição” (RIMBAUD, 2007, p.241). O sujeito, então, atua como uma consciência crítica que, da janela, ou seja, fora da realidade imediata da rua, reflete acerca da vida na cidade grande, revelando aqueles que representam os principais motivos da poesia moderna desde Baudelaire, como a multidão,

⁵ “Un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parce que tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville.” (RIMBAUD, 2007, p. 240).

a fragmentação da existência, a incerteza, as exigências da vida cotidiana e o consequente desencantamento do mundo:

Esses milhões de pessoas, que não têm necessidade de se conhecerem, conduzem a educação, o trabalho e a velhice de maneira tão paralela que as loucas estatísticas concluíram que seu curso de vida só pode ser várias vezes inferior ao do encontrando para os povos do continente. (RIMBAUD, 2007, p. 241).⁶

Essa ainda é a cidade referencial, a metrópole moderna da segunda metade do século XIX da qual Paris foi o grande símbolo. Não é por acaso que o título do poema apareça no singular, em contraste com os outros “Cidades”, presentes nas *Iluminações*, e que aparecem no plural. Essa singularidade desvela um jogo que parece tocar a essência mesma do livro: alguns poemas vão de uma referencialidade bastante evidente para um processo imagético alucinatório, em que os restos do real desaparecem sob uma imaginação prodigiosa, que recusa a ordem do mundo e o recria à sua imagem e semelhança. Daí, em “Cidades”, o poema começar com a exclamação exaltada, “Cidades de fato!”, e continuar com a afirmação de que “[...] é um povo para o qual se ergueram estes Afeganis e estes Líbanos de sonhos!” (RIMBAUD, 2007, p. 245). O caráter onírico desse mundo imaginado pelo poeta revela-se, na verdade, desde o título no plural, tornando evidente o fato de que já não estamos diante da metrópole moderna. Essa cidade onírica emerge a partir de um conjunto de imagens distintas, cada uma delas mais perturbadora que a outra. Assim, temos os “[...] chalés de cristal e de madeira que se movimentam sobre trilhos e polias invisíveis [...]”, as “corporações de cantores gigantes”, Rolandos ressoando sua coragem, “as centauresas seráficas” que “evoluem por entre as avalanches”, um “mar agitado pelo nascimento eterno de Vênus”, as “Bacantes dos subúrbios” (RIMBAUD, 2007, p.245), entre outras. Desse modo, o poema concebe uma imagem da cidade que perde radicalmente os indícios de referencialidade, ou seja, a relação de fato entre a representação poética e a cidade moderna, e a “cidade de fato” já remete à ideia de que este mundo fantasioso, surgido dos próprios delírios da linguagem, é mais real do que a verdadeira cidade moderna, pois, apesar da aparente falta de sentido, a figuração da cidade é mais coerente, harmônica e totalizante do que a metrópole e sua existência fragmentada, errática, artificial,

⁶ “Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse, que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu' une statistique folle trouve pour les peuples du continent. ” (RIMBAUD, 2007, p. 240).

em constante transformação, fugaz, marcada por toda a sorte de contradições sociais e, em seu afã progressista, muito pouco afeita às aspirações de beleza, elevação e eternidade que a arte coloca em jogo.

Desse modo, o poeta apresenta-se, neste poema, como uma espécie de viajante, vivendo um tipo particular de errância, já que, ao contrário do flâneur baudelariano, não circula pelos espaços habitados da cidade moderna em busca das imagens singulares a serem transsubstanciadas por suas alegorias poéticas. Na verdade, ele concebe um poema em que o tom memorialístico é evidente, sugerindo que, mais do que conhecer, ele viveu, de fato, o sonho que essa cidade imaginada implica. No entanto, como sonho, ela está condenada a se dissipar diante do real, daí o poema concluir: “[...] que braços bons, que hora propícia me trarão de volta esta região onde vivem meus sonhos e os mínimos movimentos.” (RIMBAUD, 2007, p. 245)⁷. O poeta-viajante, então, recorda-se de uma cidade que não existe, mas que se apresenta mais verdadeira e humana, porque nascida de uma imaginação empenhada em fazer do sonho uma forma de reencantamento do mundo. No entanto, o que era a imaginação poética a reencantar oniricamente um mundo desencantado pela ciência, pela técnica, pelo progresso e pela modernização, converte-se na imagem fantasmagórica e na sugestão para pesadelo em outro dos poemas intitulado “Cidades”. Neste, o poeta descreve uma metrópole de proporções gigantescas, em que “[...] a acrópole oficial ultrapassa as concepções mais colossais da barbárie moderna [...]” (RIMBAUD, 2007, p.249); um mundo de “vilas, pátios e terraços fechados”, formando um “agrupamento de construções” de onde os cocheiros se afastaram (RIMBAUD, 2007, p. 249). Estamos diante da imagem de uma cidade nova, em tudo excessiva e exuberante, mas que banuiu os homens, tornando-se quase inabitada, pois, nesta cidade, “o elemento demográfico conta com umas centenas de almas” (RIMBAUD, 2007, p. 521).

Podemos pensar que, neste caso, o poeta lança mão da fantasia não mais como a tentativa de criar uma imagem alternativa e mais poética da cidade moderna, extraindo dela todos os elementos referenciais que possam remeter à ideia da metrópole de seu tempo, isto é, já não estamos diante da cidade moderna por denegação, como no segundo poema, nem da representação irônica da metrópole, como no primeiro. Aqui, estamos diante de um cinismo amargo, que parece intuir os caminhos que o progresso acabará impondo ao mundo e aos homens:

⁷ “*Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?*” (RIMBAUD, 2007. p.244).

De alguns pontos das passarelas de cobre, das plataformas, das escadas que espiralam em torno dos pilares e mercados, acreditei poder avaliar a profundidade da cidade! Eis o prodígio que não pude compreender: quais os níveis dos outros bairros acima e abaixo da acrópole. Para o estrangeiro de nossa época o reconhecimento é impossível (RIMBAUD, 2007, p. 251)⁸.

O poeta parece desesperar-se com a ideia de uma cidade em que os excessos todos do mundo moderno aparecem de modo exacerbado, uma cidade da qual ele mesmo parece intuir que já não faz parte, pois a observa de fora, uma cidade na qual ele mesmo é o estrangeiro. Assim, se no primeiro poema, o “Cidade”, tínhamos “milhões de pessoas que não têm necessidade de se conhecerem” (RIMBAUD, 2007, p.241), neste último elas já não se conhecem de fato, a cidade apresenta-se sempre desabitada, as ruas de comércio vazias, apenas os “subalternos” são vistos circulando pelos espaços de trabalho, um trabalho igualmente desconhecido e inútil, mas que não dissimula a altivez desses trabalhadores. Ao contrário do que afirmam alguns críticos, como Todorov, por exemplo, poemas dessa natureza não se despedem completamente do jogo referencial. Em nenhum deles, a referência crítica à cidade moderna ausenta-se totalmente. Ao contrário, seja por meio da ironia que caracteriza o olhar do poeta para seu próprio mundo e tempo, no primeiro poema, seja através da exaltação alucinada da cidade onírica e, por isso mesmo, fantasiosa do segundo, até o cinismo amargurado do último poema, que intui, quase profeticamente, uma cidade para a qual o progresso significará unicamente a barbárie dos grandes e opressivos espaços públicos esvaziados e a desumanização dos indivíduos, ainda estamos diante do mundo moderno e suas contradições.

Nesses poemas, percebemos, na verdade, uma espécie de fusão entre a metrópole moderna e a cidade sonhada que se sobrepõe à imagem real, sem, no entanto, apagá-la completamente. O maior desafio à interpretação que as *Iluminações* colocam remete à inequívoca tentativa do poeta em apreender, de um só golpe, os grandes temas que constituem a poética moderna, bem como o lugar ambíguo do sujeito em relação a esses mesmos temas. Daí encontrarmos poemas como “Infância”, “Vidas”, “Operários”, “Cidade”, “Vagabundos”, “Angústia”, “Metropolitano”, “Juventude”, entre outros, que traduzem uma

⁸ “*Sur quelques points des passerelles de cuivre, des platesformes, des escaliers qui contourment les halles et les piliers, j’ai cru pouvoir juger la profondeur de la ville, C’est le prodige dont je n’ai pu me rendre compte: quels sont les niveaux des autres quartiers sur ou sous l’acropole? Pour l’étranger de notre temps la reconnaissance est impossible.*” (RIMBAUD, 2007, p. 250).

visão fragmentada do mundo moderno na qual predomina uma técnica de composição que se funda num processo de dispersão imagética: figurações estranhas, surpreendentes e imprevisíveis que fraturam a lógica da comunicação ao se negar a dizer, ao recusar a platitude inocente da representação e sua fé inquebrantável na emergência poética da realidade. Isso porque a poesia de Rimbaud alcança sua mais perturbadora expressão ao mesmo tempo em que a literatura faz do realismo – e daquilo que Barthes (2004, p. 18) chama de “fulgor do real” – sua pedra angular, evocando não só o mundo como objeto estético, referencial a ser obstinadamente perseguido, mas o cientificismo finissecular e a precedência do *logos* como fundamento do discurso estético. Mas com os poemas das *Iluminações*, a razão delira num conjunto de imagens que já não se submetem à ordem do real, mas que, ao contrário, a fratura e cala, negando-se à imposição primeira do *logos*: fazer sentido.

As imagens, então, operam como um conjunto de inscrições que vão se tornando cada vez mais cifradas e que fazem dos poemas a manifestação hieroglífica de uma imaginação radicalmente livre, em que os contornos do mundo se esfumam, restando apenas a própria natureza dissoluta da fantasia e o progressivo despedimento do sentido, já que, como em qualquer escrita hieroglífica, o significado de que os sinais se encontram investidos depende de uma chave de leitura que, em Rimbaud, está de posse do próprio sujeito poético, como ele mesmo sugere na última frase de “Parada”: “Somente eu tenho a chave dessa parada selvagem” (RIMBAUD, 2007, p. 215). Por isso cada poema concebe uma cena cifrada, na qual a ideia mesma de representação é inviabilizada por um discurso que se recusa, de modo mais ou menos evidente, a referir o mundo, a nomeá-lo a partir de uma lógica causal, racionalizada, em que as descrições constituiriam o substrato imagético que garantiria a expressão realista da vida moderna e suas tensões mais contundentes. No entanto, a linguagem surpreendente, hermética, desnaturalizada dos poemas converte cada imagem numa revelação, o que significa que as “iluminações” chamam a atenção para si mesmas e, ao fazer isso, contrastam esse mundo delirante da poesia com a vulgaridade sem imaginação do mundo burguês. Desse modo, o livro ganha contornos bastante singulares, já que há poemas mais referenciais, em que a ordem do mundo se manifesta de forma mais objetiva, constituindo, por isso mesmo, as verdadeiras iluminações, pois funcionam como as frestas pelas quais a imagem do mundo moderno se insinua e que permitem o contraste com o universo alucinatório dos poemas em que o real já se tornou pura e absoluta expressão fantástica.

Assim, um poema como “Vidas” encerra uma espécie de chave compreensiva da relação de Rimbaud com seu tempo, seu mundo e sua obra. O próprio título sugere um dos temas mais significativos da poesia de Rimbaud: a ideia do desdobramento do sujeito, do descentramento do eu, da fratura da subjetividade, que se dissemina ao longo de sua obra e que vai, como já dissemos, da inocência musical, mas já insidiosa em termos de provocação, de seus primeiros versos parnasos-simbolistas ao corte radical de uma poesia que prescinde do verso, realizando-se numa forma entre o poema em prosa e o fragmento narrativo, pictórico, hieroglífico, e que renuncia ao sentido porque se deixa tentar pelo ceticismo intransigente, pelo *nonsense* provocador, pelo olhar desencantado, impotente e até mesmo cínico sobre o lugar e as razões da poesia diante de um mundo que sistematicamente banuiu todos os mitos.

É nesse sentido que um poema como “*Bottom*” é bastante significativo desse jogo a partir do qual a poesia de Rimbaud parte da negação da referencialidade como uma forma de rejeição do real para, então, criar a imagem altamente individualizada e volátil de um mundo que se projeta a partir da fantasia criadora e apenas nela encontra lastro. Daí o poema principiar com “porque a realidade fosse espinhosa demais para o meu caráter” (RIMBAUD, 2007, p. 291) e continuar com uma descrição desnaturalizada de uma cena que é pura fantasia. Assim, o sujeito poético se metamorfoseia num “[...] grande pássaro azul acinzentado pairando em direção às cantoneiras do teto [...]”, num “[...] enorme urso de gengivas violetas e de pelo encanecido de cansaça [...]” e, por fim, em um “[...] asno, trombeteando e brandindo minha queixa [...]” (RIMBAUD, 2007, p.291). É dessa afirmação do fantasioso, do fabular que surge a raiz mítica de uma poesia que, antes de tudo, implica a rejeição da própria realidade. Se o mundo moderno concebeu o mito da explicação racional do mundo, que recusa o conhecimento mágico e poético em nome do pensamento sistemático, da técnica e da ciência, Rimbaud voltou as costas a esse mesmo mundo, preferindo inventar, poeticamente, uma realidade caracterizada por sua natureza fabular, sua verdade hieroglífica, que só pode ser deduzida dos diferentes e incompreensíveis sinais que constituem essa poesia. No entanto, em “*Bottom*”, essa rejeição do real pela fantasia só é possível porque o poema insiste em preservar, ainda que de forma sutil, elementos que inequivocamente remetem ao mundo burguês, como nas “joias adoradas”, nas “obras-primas físicas” e nos “cristais e na prataria dos aparadores”, protegidos pelo luxuoso “baldaquim” (RIMBAUD, 2007, p.291), junto dos quais esse sujeito poético, tornado urso, se encontra. Inevitável não mencionar a ironia desse enorme

urso – o poeta – diante da delicadeza e do bom gosto do baldaquim adornado de joias e dos cristais que evocam a vida burguesa.

Esse jogo sutil com a referencialidade, contudo, desaparece completamente em outros poemas, como “*Fairy*”, em que os sinais que constituem a cena descrita pelo poeta voltam-se para uma antiguidade clássica que também perde sua força referencial, já que não é simples índice de cultura ou erudição, mas a construção de um mundo fantástico, com suas leis próprias e sua personagem encantada:

Para Helena se conjuraram as seivas ornamentais nas sombras virgens e as claridades impassíveis no silêncio astral. O ardor do verão foi confiado a pássaros silentes e a indolência necessária a uma barca de lutos sem preço por angras de amores mortos e perfumes exauridos.

– Após a cantiga das lenhadoras ao rumor da torrente na ruína dos bosques, cincerros do gado ecoando nos vales, e dos gritos da estepe. –

Pela infância de Helena fremiram as espessuras e as sombras – e o seio dos pobres, e as lendas do céu.

E seus olhos e sua dança superiores mesmo aos clarões preciosos, às influências frias, ao prazer da decoração e da hora únicas (RIMBAUD, 2007, p. 277).⁹

Todorov (1980, p.204) tem razão ao afirmar que “[...] todas as regiões de *Iluminações*, e não só as flores árticas de que fala *Bárbaro*, merecem o comentário incisivo e definitivo: ‘Elas não existem’[...]”, entretanto essa inexistência das coisas, esse universo ora onírico, ora pesadelar que se inscreve no interior dos poemas, ao contrário do que o crítico defende ao longo de todo o ensaio, pode e deve ser interpretada como uma reação crítica à realidade. Se considerarmos que mais do que alegóricas, as imagens, em Rimbaud, convertem-se nesses sinais indecifráveis, nessas inscrições que assinalam um mundo que se impõe como pura idealidade, ganhando a dimensão de um hieróglifo, então estamos diante da ruptura com qualquer referência que possa nos remeter, imediatamente,

⁹ “*Pour Hélène se conjurèrent les sèves ornamentales dans les ombres vierges et les clartés impassibles dans le silence astral. L’ardeur de l’été fut confiée à des oiseaux muets et l’indolence requise à une barque de deuils sans prix par des anses d’amours morts et de parfums affaîssés.*

- *Après le moment de l’air des bûcheronnes à la rumeur du torrent sous la ruine des bois, de la sonnerie des bestiaux à l’écho des vals, et des cris des steppes.-*

Pour l’enfance d’Hélène frissonnèrent les fourrures et les ombres – et le sein des pauvres, et les légendes du ciel.

Et ses yeux et sa danse supérieurs encore aux éclats précieux, aux influences froides, au plaisir du décor et de l’heure uniques.” (RIMBAUD, 2007, p. 276).

a uma realidade exterior ao poema. São poemas assim em que a renúncia ao sentido se afirma de modo contundente, entretanto, não podemos confundir esse adensamento das imagens e essa recusa da significação simplesmente como o despedimento do mundo moderno, ao contrário, são justamente essas imagens desconcertantes, responsáveis por fundar o universo encantatório de muitos dos poemas de as *Iluminações*, que acabam por desvelar a decadência do real. Nenhum fascínio alegórico pelas contradições da vida moderna, como encontramos na poesia de Baudelaire, pode suplantar a paixão violenta de se reconhecer como o criador de um universo inteiro, mais profundo, provocador e fantasiosamente mais fulgurante do que o mais sedutor apelo da realidade.

É nesse sentido que Alfonso Berardinelli, em *Da Poesia à Prosa*, identifica a ideia de provocação como uma característica fundamental da poesia moderna, sendo que, num determinado momento, o crítico italiano afirma que entre Baudelaire e os movimentos de vanguarda teríamos a poética de Rimbaud a “[...] provocar a linguagem a desvelar-se até o fundo, a vomitar a si mesma, a explodir.” (BERARDINELLI, 2007, p.139). É claro que esse impulso provocador não esconde o desejo, típico dos poetas modernos mais reativos, de chocar e escandalizar o gosto burguês, mas também vai além desse gesto de revolta. Ao levar a linguagem ao limite de sua própria ruptura, Rimbaud acaba por evidenciar justamente a fragilidade da palavra poética diante da lógica opressora do real, da ordem de um mundo regido pela técnica e fundado nos mitos da razão, do progresso e da ciência. Assim, ao nos determos sobre uma obra como as *Iluminações*, o que está em jogo é compreender que elas, desde a ironia flagrante do título, encenam não só a ruptura radical com o sentido, com a possibilidade mesma da significação, ou seja, comunicar o que quer que seja pela via do poético, sobretudo o mundo moderno, mas também o instante em que a escritura começa a silenciar, o passo decisivo em direção ao fim da obra, à renúncia eloquente do sujeito a continuar, nas palavras de Hölderlin, a habitar poeticamente o mundo.

Conclusão: O silêncio profético de Rimbaud

A poesia de Rimbaud, em sua extremada radicalidade, só pode ser compreendida se considerarmos a influência do gênio – essa força criadora capaz de, por intermédio da obra, não só profetizar o futuro, mas também de o fazer através de uma experiência de linguagem sempre e profundamente transgressora, disjuntiva, volátil e, ao mesmo tempo, frágil, porque implica

destruir a tradição precedente, criar o novo, afirmar o insuspeitado, chocar as sensibilidades mais ou menos sedimentadas em gostos e paixões já assimiladas e não deixar um legado do qual os poetas vindouros possam se apropriar sem se tornar os epígonos canhestros do mestre. Não é por acaso que a última manifestação poética das *Iluminações* seja justamente uma longa e alucinada caracterização do gênio:

Ele é a afeição e o presente pois fez a casa aberta ao inverno espumoso e ao rumor do verão, ele que purificou as bebidas e os alimentos, ele que é o encanto dos lugares fugazes e a delícia sobre-humana das estações. Ele é o afeto e o futuro, a força e o amor que nós, tesos nas iras e nos tédios, vemos passar no céu de tempestade e as bandeiras de êxtase (RIMBAUD, 2007, p. 301)¹⁰.

É assim que principia o poema “Gênio”, no qual Rimbaud concebe a inequívoca imagem poética de si mesmo. O jovem rebelde, mergulhado em fúria e tédio, que faz da revolta contra a ordem do mundo burguês e sua linguagem desencantada, seus códigos sociais, sua hipocrisia individualista travestida em compromisso ético com a sociedade, seu bom gosto indigente e moralista, a marca indelével de sua poesia. Rimbaud revolucionou a poesia depois de Baudelaire, levando a linguagem aos limites de uma fantasia poderosa, que se volta contra a realidade empobrecida na qual, infelizes, vivemos e morreremos diariamente, criando um mundo cifrado, hermético, muitas vezes assinalado pela derrisão cínica, pela ironia contundente, um mundo que só pode ser habitado poeticamente, porque o poeta sabe que o gênio puro é o poeta que recria o mundo ao redescobrir a força significativa da linguagem, estranhando-o por meio de uma voz que põe em circulação as imagens mais perturbadoras e desconcertantes – essas imagens duradouras, que fazem do “encanto dos lugares fugazes” a dimensão verdadeiramente iluminada do mundo. O gênio cuja voz traz consigo o “canto claro de outros males novos” (RIMBAUD, 2007, p.303), é o único que pode imprecar, com a fúria de sua santidade quase demoníaca, com o excesso de vida, paixão e desespero, o sacrifício que a poesia exige:

Ele a todos nos conheceu e nos amou a todos. Saibamos, nesta noite de inverno, de cabo a cabo, do pólo tumultuoso ao castelo, da multidão à praia, de olhares

¹⁰ “Il est l'affection et le présent, puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, – lui qui a purifié les boissons et les aliments – lui qui est le charme des lieux fuyants et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous, debout dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.” (RIMBAUD, 2007, p. 300).

em olhares, forças e sentimentos lassos, convocá-lo e vê-lo, e o mandar de volta, e sob as marés e no alto dos desertos de neve, seguir suas vistas, seus sopros, seu corpo, seu dia. (RIMBAUD, 2007, p. 303)¹¹.

O gênio moderno, em tudo distinto do gênio romântico, idealista e evasivo, é este que enfrenta a hostilidade de uma sociedade amesquinhada, pobre de experiências elevadas ou transcendentais, alheia a quaisquer valores ou aspirações que não aqueles do utilitarismo burguês, da produção e do capital, do automatismo da vivência cotidiana, das contradições de se inventar a si mesmo, todos os dias, para escapar ao inferno da indistinção, da homogeneidade, da alienação que implica circular por um mundo – o das grandes cidades – em que tudo remete ao mesmo, ao idêntico, ao sem relevo ou notoriedade. O gênio moderno, prefigurado por Rimbaud, é reativo, excessivo, derrisório e cínico porque se deixa atravessar pelas grandes contradições que a modernidade coloca em jogo:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (BERMAN, 1986, p.13, grifo do autor).

Desse modo, a obra de Rimbaud implica a passagem dos delírios verbais que constituem a linguagem poética de *Uma Temporada no Inferno* às imagens dramaticamente cifradas do mundo, tão cifradas que perdem qualquer contato mais ou menos referencial com ele, em as *Iluminações*, chegando à renúncia provocadora ao sentido e, finalmente, ao silenciamento radical da obra, configurado como um definitivo e derrisório abandono. Ao negar-se permanecer no domínio do poético, Rimbaud parece assinalar, com alguns anos de antecedência, aquela fábula kafkiana sobre o canto das sereias. De

¹¹ “Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuit d’hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le voir, et le renvoyer, et sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.” (RIMBAUD, 2007, p. 302).

certo modo, ele também intuiu que as sereias possuem “uma arma ainda mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 1998, p.209)¹². O canto final de Rimbaud, esse silenciar-se definitivamente, esse emudecer poético que cala, sem explicações, o gênio criador, deu origem a um dos mais impenetráveis enigmas da poesia moderna e, conseqüentemente, converteu-se na sedução atrativa que leva a própria crítica às fronteiras do aniquilamento, afinal, como explicar, conhecer ou significar aquilo que se dá, antes de tudo, como uma derrisória provocação?

É esse aspecto hieroglífico da poesia de Rimbaud que conduziu a crítica a aceitar a ideia de que a renúncia ao sentido, que faz com que a imaginação poética promova uma ruptura tensa e dramática com a ordem da representação, banindo as relações referenciais para fora do domínio do poético, sugere o fim da interpretação. Dito de outra forma: o silêncio de Rimbaud, o abandono definitivo da obra e da própria condição de poeta e arauto de um mundo novo, seria precedido pela poesia de as *Iluminações*, cujo propósito, entre outros, seria justamente o de se recusar a fazer sentido, silenciando, a priori, a crítica literária. Assim, ao nos depararmos com os poemas em prosa que constituem as *Iluminações*, o primeiro sentimento que nos ocorre, parece justo reconhecer, é de certa impotência crítica, afinal, como se situar diante de uma obra cuja proposta, desde o início, é conduzir a linguagem poética à ininteligibilidade desafiadora que a caracteriza? Sob muitos aspectos, é a tese defendida por Todorov em seu ensaio. O crítico parte do princípio de que os poemas de Rimbaud constituem-se, do início ao fim, como manifestações de um discurso fundado deliberadamente na ruptura com a lógica, seja ela sintática, semântica ou relacional, ou seja, os poemas operam a partir de um franco exercício descritivo, mas justapõem palavras de forma contraditória, enumerando objetos que perdem sua materialidade, tornando-se abstrações irreduzíveis a um sentido verificável, pois que abolem a natureza relacional que toda descrição pressupõe: a de um conjunto de elementos ou fenômenos logicamente ligados ao seu referencial.

Assim, Rimbaud adotaria, como método, a ruptura das relações causais entre os seres, as coisas, o mundo e suas partes constitutivas, criando, por meio de construções sintáticas e semânticas descontínuas, imagens sem fundo, que estão sempre além ou aquém de qualquer possibilidade significativa. O ensaio de

¹² A narrativa curta de Kafka, “O silêncio das sereias”, é parte do apêndice ao ensaio “O processo de dissimulação. “O silêncio das sereias” de Kafka”, de David E. Wellbery (1998), traduzido por Luiz Costa Lima.

Todorov ilustra, como poucos, o fato de que a resistência ao sentido – à própria interpretação, na verdade – que as *Iluminações* encenam resulta de um método de composição, de uma espécie de gesto consciente da linguagem que mantém as estruturas fundamentais da frase, mas que fratura a compreensão por meio da desarticulação dos termos relacionais – como conjunções, pronomes pessoais, demonstrativos e relativos, advérbios e expressões adverbiais que funcionam como dêiticos e anafóricos, estabelecendo a referencialidade, fundamental para a constituição do sentido – no interior da frase, do período ou de um parágrafo para outro. Entretanto, ao chegar à conclusão de que Rimbaud lança mão desse método como um modo de resistir ao sentido, Todorov afirma que:

É por isso que os críticos animados de boa vontade, que se propõem amavelmente reconstituir o sentido das *Iluminações*, parecem-me empenhados numa direção errônea. Se pudéssemos reduzir esses textos a uma mensagem filosófica ou a uma configuração substancial ou formal, eles não teriam tido mais ressonância do que qualquer outro texto, e talvez até menos. Ora, nenhuma obra particular determinou mais do que as *Iluminações* a história da literatura moderna. Paradoxalmente, é por querer restituir o sentido desses textos que o exegeta lhes subtrai – pois, seu sentido, paradoxo inverso, é o de não o ter. Rimbaud elevou ao estatuto de literatura textos que de nada falam, cujo sentido ignoraremos – o que lhes dá um sentido histórico enorme. Querer descobrir o que eles querem dizer é despojá-los de sua mensagem essencial, que é precisamente a afirmação de uma impossibilidade de identificar o referente e de compreender o sentido – que é maneira e não matéria – ou melhor, maneira feita matéria. (TODOROV, 1980, p.214).

A leitura de Todorov das *Iluminações* ainda é uma das mais importantes, pois identificou, com precisão, certos recursos estilísticos que fazem com que essa poesia lance mão da renúncia ao sentido e da resistência à interpretação como sua condição fundamental. Por outro lado, a afirmação sugere que qualquer tentativa de leitura que se proponha ao trabalho hermenêutico não só estaria fadada ao fracasso como ameaçaria a originalidade seminal da prosa poética de Rimbaud, retirando dela seu poder de ressonância e desdobramento, como influência decisiva, na história da poesia moderna que lhe sobreveio. O argumento não só é interessado, já que faz do próprio ensaio de Todorov uma espécie de leitura definitiva das *Iluminações*, como é frágil, pois se despede da função primordial da crítica: enfrentar a resistência ao sentido que a poesia nos

impõem, buscando construir um conhecimento possível da obra que a situe não só em relação ao seu tempo, mas também como a manifestação de uma verdade substancial acerca de nós mesmos e do mundo, da própria poesia e sua natureza, que se projeta no tempo, deslocando permanentemente nossos modos de sentir e apreender o fenômeno poético.

Dessa forma, para compreender a renúncia ao sentido e a representação do mundo moderno por denegação, características essenciais das *Iluminações*, parece mais significativo o ensaio de George Steiner que, em “O Poeta e o Silêncio”, aproxima o silêncio de Rimbaud ao de Hölderlin, mas constata que, no caso deste, compreender o silenciamento implica considerar a importância dos espaços vazios de seus versos, tão significativos quanto aqueles que caracterizam algumas pinturas e esculturas modernas, bem como os “intervalos silenciosos” (STEINER, 1988a, p.68) da música de Webern. Hölderlin teria alcançado o silêncio por meio da quietude de sua loucura, de seu recolhimento, de seu retirar-se pacificado da cena poética. Assim, o silêncio do poeta alemão se materializaria, formalmente, nos fragmentos poéticos que, ao longo de três décadas de alienação e recolhimento interior, ele nos legou. De acordo com Steiner, ao contrário de Hölderlin, é preciso levar em conta que a renúncia de Rimbaud à poesia, seu retirar-se da cena da escritura, teria um outro sentido, já que significaria “o predomínio da ação sobre a palavra” (STEINER, 1988a, p.68). Mas essa ação não pode ser entendida apenas como o ir, de fato, para a vida, a recusa da poesia em nome da aventura, do risco, da busca por riqueza e fortuna. É por demais redutor considerar que o silêncio definitivo no qual Rimbaud projetou sua obra foi o gesto vulgar do gênio que cede ao impulso e à tentação do capital, do trabalho e do utilitarismo da vida burguesa. O silêncio do jovem poeta deve ser compreendido como a ação crítica de uma poesia, a moderna, que já não parecia capaz de dizer o mundo nem de se opor visceralmente a ele, por isso acabou por repudiá-lo, seja renunciando ao sentido, seja abandonando completamente a arte. Isso porque, como aponta Henry Miller, em *A hora dos assassinos*, um dos estudos mais provocadores e mais lúcidos¹³ acerca da poesia

¹³ Trata-se, também, de um dos mais negligenciados estudos sobre a poesia de Rimbaud e suas escolhas pessoais, como abandonar para sempre a literatura. O que torna interessante a perspectiva de Miller, ao longo de todo o ensaio, é o fato de que este busca estabelecer com Rimbaud uma espécie de ligação espiritual, no sentido de que entrevê na poesia do jovem francês a mesma força transgressora, os mesmos motivos provocadores, a mesma ironia incisiva com que Miller fez da literatura uma forma de contestação do mundo moderno, do próprio modernismo e das demandas moralistas da sociedade burguesa industrial, tanto a norte-americana, de onde ele provém, quanto a europeia, para onde se deslocou e efetivamente emergiu como escritor. Esquecido em seu país e entregue a toda sorte de

de Rimbaud, o que o poeta “[...] repudiou foi o mundo da morte em vida, o mundo falso da cultura e da civilização.” (MILLER, 2003, p. 73).

Por isso é tão emblemático o registro de Delahaye, em *Rimbaud*, quando ele descreve um de seus encontros com o poeta, em 1879, quando este contava vinte e cinco anos e, ao menos há cinco, já tinha abandonado completamente a literatura:

À noite, depois do jantar, arrisquei-me a perguntar-lhe se ele ainda pensava... na literatura. Foi então que, sacudindo a cabeça, rindo meio divertido, meio irritado, como se eu tivesse dito: “Você ainda brinca com o bambolê” e respondeu simplesmente: “Eu não me importo mais com isso”. (DELAHAYE, 1905, p. 186, tradução nossa)¹⁴.

O gesto *blasé* com o qual Rimbaud volta a se referir à poesia que abandonara não deixa de ser sintomático do sentimento de ter sido irremediavelmente traído pelas palavras. Diante de uma realidade fundada em formas de controle da vida cotidiana, na massificação do trabalho, na burocratização da existência, na derrocada da paixão em face da razão instrumental, que se desdobra não só no domínio técnico do saber, mas na exploração sistemática da natureza e do homem, a própria literatura deslocou-se do universo do imaginário mais rebelde e intransigente e se converteu no lugar em que o imperativo da racionalidade do mundo se assenta com certa tranquilidade, em que a representação realista se converte quase que na celebração perigosa do real. Rimbaud percebe que mesmo a poesia já não pode resistir à violência impositiva do real, do espírito científico, do culto da razão instrumental. Daí seu gesto final, sua não-ação criadora, seu silenciamento cansado e desiludido, que se desvela como sua provocação mais contundente: se o mundo moderno pode prescindir do delírio poético, o poeta moderno pode abrir mão da própria poesia.

É justo afirmar que, ao retirar-se definitivamente da cena literária, o silêncio de Rimbaud continua a ser profético, como as imagens hieroglíficas dos poemas que compõem as *Iluminações*, principalmente se consideramos que a recriação hermética e cifrada de um mundo alucinado e fantasmagórico, que prescinde da

dificuldades financeiras advindas da pobreza, em Paris, Miller conheceu como poucos as promessas, as decepções e as formas de marginalização, violência e exclusão que caracterizam os valores, comportamentos e princípios sobre os quais se erguem a sociedade burguesa.

¹⁴ “Le soir, après dîner, je me risquai à lui demander s’il pensait toujours... à la littérature. Il eut alors, en secouant la tête, un petit rire mi-amusé, mi-agacé, comme si je lui eusse dit: ‘Est-ce que tu joues encore au cerceau?’ et répondit simplement: ‘Je ne m’occupe plus de ça!’” (DELAHAYE, 1905, p.186).

representação calcada na ilusão referencial, que fecha os sentidos e recusa a lógica comunicacional, que abre mão das construções alegóricas ou dos simbolismos mais evidentes e contextualizáveis, principalmente se considerarmos que essa radical e singular experiência de linguagem já significa, por si mesma, um modo de reencantar, através dos excessos da imaginação, um mundo que se precipita rapidamente no abismo da indistinção, nas formas mecânicas de regulação do tempo, do trabalho e da vida, na automatização do indivíduo e na indiferenciação aguda que as formas de convívio nos grandes centros urbanos impõem a todos os homens. Rimbaud é o poeta daquelas cidades inventadas que oscilam entre o fascínio de um lugar idílico, no qual o sujeito poético pode se encontrar em total e absoluta liberdade, absorto em suas próprias fantasias e em seus sonhos inconsequentes, e o horror de um pesadelo de que não pode escapar, que esmaga e constrange as aventuras do espírito. De uma forma ou de outra, hermética, fantasiosa, irônica ou amargamente descritiva, a cidade é o mundo moderno, com seu tedioso, perturbador, uniforme e massificante ideal civilizatório. O silenciamento definitivo de Rimbaud, diante da arte, pode ser considerado a antevisão de um mundo que, das últimas décadas do século XIX aos horrores da Primeira Guerra Mundial, só faria precipitar os homens nesse abismo de violências, barbáries e decepções incontornáveis. Nesse sentido, apenas Kafka, depois de Rimbaud, parece ter chegado tão perto de uma imagem premonitória do progresso, do desenvolvimentismo tecnológico e do lugar do artista num mundo definitivamente desiludido pela ciência, pelo domínio técnico da natureza e do homem, pela razão instrumental e pelo declínio da imaginação. Calar-se parecia a única alternativa a um poeta cuja obra implica a luta permanente contra a insignificância do mundo. Isso porque Rimbaud

Despiu o espírito de todos os aparatos artificiais que sustentam o homem moderno. *“Il faut être absolument moderne!”* O *“absolument”* é importante. Algumas frases adiante acrescenta: “A batalha do espírito é tão brutal quanto a batalha dos homens; mas a visão da justiça é prazer exclusivo de Deus”. A ilação é que vivemos um modernismo falso; conosco não há nenhum combate acirrado e brutal, nenhuma luta heróica como a que os santos travaram. Os santos foram homens fortes, afirma ele, e os ermitões, artistas, infelizmente fora de moda! Só um homem conhecedor do significado da tentação seria capaz de falar assim. Só um homem que prezava a disciplina, a disciplina que procura elevar a vida ao nível da arte, poderia exaltar assim os eleitos. (MILLER, 2003, p. 73).

O ideal de conceber uma poética visionária, fundada numa imagética alucinatória que prescindia da referencialidade, da lógica descritiva, da sintaxe e da retórica clássicas, da representação do mundo, em suma, envolve a mística encantatória de uma linguagem que, em Rimbaud, busca reencantar um mundo que já se encontrava tomado pelos discursos da ciência, da técnica, do progresso, um mundo definido e explicado, refém não só da racionalidade, mas de uma significação que faz da verdade superficial dos seres e das coisas, de suas funções e utilidades, um valor comunicável – o único valor comunicável. Sob muitos aspectos, a sociedade burguesa concebeu seu ideal de modernidade fazendo proliferar discursos – como os da filosofia, das ciências e das artes – que legitimassem suas práticas e valores, ideologias e visões de mundo, organizações sociais e formas de vida. Rimbaud, nesse sentido, não é o visionário de um misticismo canhestro, buscando resgatar, através de uma teologia poética, a terra prometida de um mundo novo, transcendente, mais puro e essencial do que aquele construído pela sociedade burguesa. Ele é o visionário de um mundo que, num primeiro momento, só pode ser silenciado à força de uma poesia cujas imagens cifram profundamente a realidade a ponto de transfigurá-la, de convertê-la no negativo desreferencializado de si mesma. Nesse jogo, é a significação controlada dos discursos que fundam a sociedade burguesa que perecem. Assim, num primeiro momento, a renúncia ao sentido implica a recusa de uma verdade sempre mais ou menos permeada pela ideologia ou a serviço dela. Daí essa poesia exigir um mundo “no qual pudesse dar vazão, sem estorvos, à sua imensa energia”. Queria dissipar seus poderes a fim de se realizar integralmente. Em última análise, porém, sua ambição era chegar, mesmo que totalmente esgotado e exausto, à fronteira de um novo mundo deslumbrante, que não possuísse nenhuma semelhança com o que já conhecia. “Que outro mundo poderia ser se não o brilhante mundo do espírito? A alma não se exprime sempre em termos de juventude?” (MILLER, 2003, p.74).

O mundo do espírito é a última resistência possível às investidas de uma realidade sem enlevos, que se abate sobre a juventude libertária e transbordante como um fardo pesado demais para se carregar. A linguagem livre de Rimbaud é o reflexo de um espírito igualmente livre, que recusa se dobrar à ordem do mundo, aceitar seus termos, pactuar com suas promessas. Se o homem moderno não pode ser completamente livre diante das determinações utilitaristas, dos imperativos racionais, que controlam a produção, o tempo e a vida, confundindo-os totalmente, e da moralidade conservadora e resignada que converte todo sujeito em parte indistinta de um enorme rebanho, então cabe

ao poeta a missão de resistir, com as armas da fantasia, da imaginação, da ironia cruel e da linguagem mais demoníaca, a esse mundo sem consolos ou aspirações transcendentais:

Da Abissínia, Rimbaud escreveu certa vez, desesperado, para a mãe: “Vivemos e morreremos de acordo com moldes que nunca poderíamos ter escolhido e sem nenhuma espécie de compensação. A nossa sorte é ser esta a única vida que teremos que viver e que isso seja óbvio...”. Nem *sempre* teve certeza de ser essa a única vida. Não se pergunta, em sua temporada no Inferno, se não existirão outras? Desconfia que sim. Faz parte do seu tormento. Ninguém, arrisco-me a dizer, soube melhor que o jovem poeta que, para cada vida fracassada ou desperdiçada, deve haver outra e outra, sem fim, sem esperança – até enxergar a luz e determinar que é ali que se quer viver. Sim, a luta do espírito é acirrada e cruel como os combates de uma batalha. Os santos sabiam, mas o homem moderno acha graça. O Inferno é aquilo que se pensar ser e está onde se pensa estar. Se você julga que está no Inferno, então está. E a vida, para o homem moderno, tornou-se um inferno eterno pelo simples motivo de ter perdido toda esperança de chegar ao Paraíso. Nem sequer acredita no Paraíso que ele próprio criou. Por seus próprios processos de raciocínio, se condena – ao profundo inferno freudiano da realização dos desejos. (MILLER, 2003, p. 75).

Do mesmo modo, num segundo momento, a renúncia ao sentido converte-se no próprio silenciamento da obra, numa voz poética que sai de cena sem explicações, uma voz que se cala sem justificativas. Não é propriamente a falta de um sentido aparente, estabelecido e referencial nos últimos poemas de Rimbaud que nos incomoda. O poeta percebeu que um mundo legitimado pelo discurso da ciência, um mundo explicado pela razão, sob o monopólio da verdade francamente comunicável, um mundo que fala em excesso enquanto dissimula sua própria falta de substância, é um mundo que só se deixa ameaçar pelo silêncio, um mundo que só se constrange quando o gênio se manifesta para além dos limites transgressores de uma linguagem liberada do imperativo do sentido, da lógica discursiva, da platitude racional da referência, que submete as palavras e as coisas à racionalidade causalista das ideias, paixões e sentimentos devidamente reconhecíveis e significados. Ao despedir-se definitivamente da poesia e, mais do que isso, ao recusar-se tocar no assunto, ao submeter a própria obra aos comentários derrisórios e à ironia inconsequente, Rimbaud debocha do próprio círculo literário parisiense, daqueles críticos e poetas que, num gesto

tipicamente burguês, alçavam sua obra à uma espécie de condição modelar antes mesmo de a terem compreendido. O silêncio, para o jovem poeta que foge de casa aos quinze anos e renuncia à poesia antes dos vinte, é também uma forma de confrontar a entronização ligeira, quase irrefletida, a que o submetiam. Desse modo, a renúncia ao sentido que funda os poemas das *Iluminações* já permite entrever o silenciamento definitivo ao qual o poeta se doaria, de forma integral, pelos últimos anos de sua existência.

Assim, retirar-se da vida literária, interromper a própria obra e calar para sempre essa linguagem luciferina, que iluminou o mundo moderno instilando nele o germe do mal absoluto – a recusa ao sentido, à retórica dos salões e dos círculos literários, à poesia do inconformismo poeticamente conformado com a ordem do real e com as demandas ideológicas da sociedade burguesa –, Rimbaud legou a esse mesmo mundo a mais perturbadora de todas as provocações: um silêncio que suspende para sempre qualquer possibilidade de comunicação, um mutismo violento que, por não se justificar, incomoda uma sociedade construída sobre a proliferação dos discursos, das palavras, da verdade circunstancial e de ocasião, uma mudez que prescinde não só da obra, mas do sucesso literário que a cerca, outra forma possível de realização individual na ordem burguesa, e de um lugar confortável e devidamente situado na história da poesia moderna. O silenciamento do artista ilumina a obra retrospectivamente, tornando-a ainda mais séria, ainda mais grave como projeto estético, ainda mais consciente, como no caso de Rimbaud, de que ao poeta moderno o silêncio significa uma recusa verdadeiramente ascética da sociedade burguesa e sua decadência anunciada.

Como afirma Susan Sontag (1987, p.14), em “A estética do silêncio”, “[...] o silêncio é o último gesto extraterreno do artista: através do silêncio ele se liberta do cativo servil face ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.” Sendo assim, esse silenciar-se do poeta representa o último gesto possível de ruptura com o mundo, caminho para uma libertação total do espírito, já que, depois de levar a linguagem poética às últimas consequências da ruptura com o sentido mais ou menos imediato, da renúncia à significação, mesmo que alegórica, da cisão com o processo representacional do mundo, Rimbaud percebe que seu trabalho está concluído, pois que o máximo que poderia oferecer a um mundo degradado é uma realidade francamente poética, uma resposta incisiva, uma alternativa transcendente, ainda que muitas vezes fantasmagórica, a uma realidade sufocada pelo sentido e determinada pela explicação.

No caso de Rimbaud e das *Iluminações*, a violência contra a linguagem do mundo e contra a própria linguagem poética, calcada, de um modo ou outro, na ideia de representação, é tão forte que essa transgressão, mais de um século depois, ainda não se deixa assimilar totalmente. Se, com as *Iluminações*, o poeta desrealiza o mundo por meio de uma poesia cuja imagética cria uma realidade que oscila, pendularmente, entre a fantasia exaltada e o pesadelo amargurado, o silenciar-se implica que a recusa ao sentido foi insuficiente diante da força impositiva do mundo. Daí só resta o silêncio, a vida precária nos desertos em África, a derrisão com que passa a encarar a própria obra, a doença e a morte que o levou ainda muito jovem. É possível afirmar, então, que o silêncio de Rimbaud remete-se ao personagem de Herman Melville (2008), em *Bartleby, o escriturário*. Sempre que incitado a desenvolver alguma tarefa que sua posição de escriturário em um escritório de advocacia comercial exigia, Bartleby responde: “Eu preferiria não fazer”. Rimbaud é o Bartleby de uma poesia que, diante da ordem prática e utilitarista do real, prefere o silêncio, esse não fazer que ilumina o lugar patético do poeta no mundo moderno. Por isso, a coisa mais honesta que ele poderia ter feita pela poesia, foi silenciá-la.

Illuminations by Rimbaud: from renounce of meaning to the silence of the work

ABSTRACT: *Few are the poets that in the history of modern poetry incarnated with such passion the adventure of saying and the urgency of silence as did Rimbaud. By bringing language to the limit of its own break, Rimbaud eventually just highlights the fragility of the poetic word in face of the oppressing logic of the real, of the order of a world governed by technic and based on the myths of reason, progress and science. Thus, despite the contradictions about the chronological place that occupy Illuminations in the work of Rimbaud (would they be before or after the A Season in Hell?), what is at stake is to understand that they, from the blatant irony of the title, stage not only a radical break with meaning, with the very possibility of signification, that is, of communicating whatever is desired through the path of the poetic, especially the modern world, but also the moment when the scripture begins to silence, the decisive step towards the end of the work, the eloquent resignation of the subject to continue, in the words of Hölderlin, to inhabit the world poetically.*

KEYWORDS: *Modernity. Modern. Representation. Meaning. Hieroglyph. Rimbaud.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 2004. p.181-190.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan de Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, W. **Um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, 3).

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

DELAHAYE, E. **Rimbaud**. Paris: Revue Littéraire de Paris et de Champagne, 1905.

ELIOT, T. S. **Obra Completa**. Poesia. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004. v.1.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da Lírica Moderna**. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KAFKA, F. O silêncio das sereais. WELLBERY, D. E. **Neo-retórica e desconstrução**. Organização de Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p.209.

MALLARMÉ, S. **Poemas**. Tradução e organização de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MELVILLE, H. **Bartleby, o escriturário**: uma história de Wall Street. Tradução de Cássia Zanon. São Paulo: L&PM, 2008.

MILLER, H. **A hora dos assassinos**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2003.

MOISÉS, C. F. **Fernando Pessoa**: almojarifado de mitos. São Paulo: Escrituras, 2005.

NOVALIS. **Pólen**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos infernos**: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PERRONE-MOISÉS, L. O silêncio de Rimbaud. In: _____. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.22-34.

PESSOA, F. **Poesia Completa de Álvaro de Campos**. Edição de Tereza Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

SONTAG, S. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.11-40.

STEINER, G. O poeta e o silêncio. In: _____. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988a. p.55-74.

_____. O repúdio à palavra. In: _____. **Linguagem e silêncio**. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988b. p.30.

TODOROV, T. As iluminações. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: M. Fontes, 1980. p.199-215.

VICENTE, A. L. **Uma Parada Selvagem**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

WELLBERY, David E. **Neo-retórica e desconstrução**. Organização de Luiz Costa Lima e Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade**. Na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

RIMBAUD, A. **Correspondência**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

_____. **Poesia Completa**, organização e tradução de Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 1994.



AO GOSTO DO FREGUÊS: A IMAGEM DE HUYSMANS NO JORNAL RELIGIOSO A UNIÃO

Gláucia Benedita VIEIRA *
Álvaro Santos SIMÕES JR**

RESUMO: J.-K. Huysmans é reconhecido, em geral, a partir de seu livro *À rebours* (*Às avessas*). Esta obra foi lançada após a publicação de quatro livros cujo teor se adequava ao movimento naturalista, porém, com ela surgiu uma nova escrita que deu início ao decadentismo. Sem receio de moldar suas obras conforme lhe era aprazível, até seus conflitos religiosos figuraram em sua literatura. Inicialmente dava preferência ao satanismo e cultos de magia negra, entretanto, após certo tempo, converteu-se ao catolicismo e passou a incluir temas ligados ao cristianismo em suas obras. Abrigou-se em conventos, frequentou igrejas e usou sua arte para representar sua fé, mas muitos acreditavam que isso não passava de estratégia para divulgar seus livros. Não era essa a opinião do jornal *A União*, um periódico religioso que trazia assuntos ligados à Igreja Católica. Em cerca de 30 artigos datados de 1905 a 1949, Huysmans foi comentado e referenciado como exemplo de cristão. Em meio a diversos outros jornais e centenas de artigos que focaram aspectos literários de J.-K. Huysmans, *A União* conseguiu divisar uma face do autor que certamente lhe foi útil por alcançar seus fiéis e estimular o arrependimento e a conversão, por mais remota que esta parecesse.

PALAVRAS-CHAVE: Huysmans. *À rebours*. Periódicos. *A União*. Religião.

A imprensa brasileira passou por um longo e exaustivo caminho para que pudesse obter características próprias que a desligassem de modelos europeus e definissem uma maneira local de fazer um jornalismo que abrangesse as necessidades e atendesse às expectativas do povo brasileiro.

* Mestranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Assis. Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Vida Social. Assis – SP – Brasil. 19.806-900 – glauciaget@ig.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de literatura. Assis – SP – Brasil. 19.806-173 – simoes@femanet.com.br

No começo do século XX o acesso aos jornais diários foi facilitado devido à adoção do método de venda de exemplares avulsos e ao uso de impressoras cada vez mais modernas e ágeis. Além disso, a criação de novos jornais favorecia a concorrência e, conseqüentemente, o barateamento das edições.

As vertentes políticas dos proprietários e editores quase sempre ficavam evidentes nos textos publicados, o que caracterizava a posição dos jornais diante de assuntos polêmicos, como por exemplo, ser a favor ou contra a República, concordar ou não com as medidas de higienização realizadas na capital.

A ligação entre imprensa e literatura é bastante evidente e sólida. Entretanto, mais do que ter a inocente paixão pela escrita, ao jornal é imperativo primar pela venda da maior quantidade possível de exemplares, sendo necessário atender ao gosto do público leitor e até mesmo agradá-lo.

Este artigo pretende demonstrar como o periódico religioso *A União* estimulou a fé de seus leitores utilizando como exemplo de conversão o escritor francês J.-K. Huysmans. Somente uma parte de sua história, a que era mais interessante para o jornal, foi explorada. Diversos aspectos de sua carreira como autor e de sua vida particular foram deixados de lado, transformando-o em um modelo a ser copiado por todo cristão, tudo isso para atingir satisfatoriamente os leitores de *A União*.

Charles-Marie-Georges Huysmans nasceu em Paris, em 1848, e ainda criança ficou órfão de pai. Estudou no Lycée Saint-Louis e aos 20 anos tornou-se funcionário do Ministério do Interior, cargo que ocupou até os 52 anos.

Huysmans decidiu investir na carreira de escritor; embora tenha continuado a trabalhar no serviço público ele passou a utilizar seu tempo livre para escrever. Seu primeiro livro era uma compilação de poemas sob o título de *Le Drageoir à Épices*, que, devido às sugestões da crítica, seria reeditado posteriormente como *Le Drageoir aux Épices*. O autor passou a assinar suas obras como J.-K. Huysmans; evidenciando uma ligação com a família de seu pai, de origem holandesa, o nome Charles-Georges torna-se Joris-Karl. Seus familiares já eram ligados ao mundo da arte, muitos deles eram pintores, dos quais existem notícias desde o século XV.

Sua determinação foi essencial no início de sua carreira, quando enfrentou certa resistência da crítica e dos leitores; a primeira obra, citada acima, foi custeada com recursos próprios e, para que seu primeiro romance fosse editado, precisou ser levado para a Bélgica, longe da censura francesa. Ainda assim, já na França, vários exemplares de *Marthe, histoire d'une fille* foram confiscados.

Todo seu esforço foi recompensado, pois havia escrito um enredo baseado em experiências reais que o autor vivenciou no período pós-guerra e o tom de denúncia proposto pelo livro agradou sobremaneira a Émile Zola, que enviou a Huysmans uma carta com seus cumprimentos pela obra. Após algum tempo ambos já frequentavam as mesmas reuniões literárias e Huysmans tornou-se integrante do movimento liderado por Zola, o Naturalismo; passam, portanto, a relacionar-se como mestre e aprendiz.

Durante o período de 1876 a 1882 Huysmans lançou quatro obras de cunho naturalista, a saber: *Marthe, histoire d'une fille* (1876), *Les soeurs Vatard* (1879), *En ménage* (1881) e *À vau-l'eau* (1882).

Mais experiente, ele já era conhecido nos círculos literários e o sucesso de seus livros parecia cada vez mais evidente. Porém, o que realmente despertou a atenção da crítica foi o lançamento, em 1884, do romance *À rebours* (*Às avessas*). O motivo de tamanho rebuliço foi que esse livro tinha características exatamente contrárias a tudo que fora escrito por ele até então. A impressão foi a de que ele estava renegando tudo que havia aprendido e toda a causa naturalista que havia abraçado.

De fato, o rompimento com Zola aconteceu e *À rebours* foi assumido como o breviário de um movimento literário que começava a emergir e ganhar forças: o Decadentismo. O cientificismo característico do Naturalismo deu lugar aos devaneios pregados pelo Decadentismo e a literatura revestiu-se de lirismo, arte e beleza.

Huysmans não se preocupou em dar algum esclarecimento referente à postura adotada para o enredo do seu novo livro. Somente vinte anos depois, em 1903, ele escreveu um prefácio onde justificava a mudança de seu estilo:

Estava-se então em pleno naturalismo; todavia, esta escola, que iria prestar o inolvidável serviço de situar personagens reais em ambientes exatos, estava condenada a repetir-se, a marcar passo no mesmo lugar. (HUYSMANS, 2011, p. 289).

A bem dizer, tais reflexões só me ocorreram bem mais tarde. Eu procurava vagamente evadir-me do beco sem saída onde sufocava, mas não tinha nenhum plano determinado, e *Às avessas*, que me libertou de uma literatura sem escapatória, arejando-me, é uma obra perfeitamente inconsciente, imaginada sem ideias preconcebidas, sem intenções porvindouras reservadas, sem coisa alguma. (HUYSMANS, 2011, p. 292).

Em *À rebours* aparecem vários elementos diferentes, principalmente artísticos. Tudo que é belo ganhou espaço no restrito refúgio do personagem: autores conceituados, pedrarias raras, plantas exóticas, pintores autênticos, bebidas deleitosas, etc. Nesta fase de sua vida Huysmans já havia consolidado sua carreira de escritor e já havia publicado diversos trabalhos de crítica de arte, o que justifica a facilidade com que ele desenvolvia esse tema. Outro aspecto que cresceria no decorrer das obras lançadas posteriormente aparecia neste livro: a religião. Porém, diferentemente do que acontecia com a arte, Huysmans ainda não tinha vivência eclesiástica.

Inicialmente o autor envolveu-se com seitas satanistas e esse lado obscuro foi fortemente refletido em um de seus livros, *Là-bas* (1891). Seu protagonista, Durtal, apenas iniciaria seu longo caminho de busca por respostas referentes à vida espiritual. Posteriormente outras obras tiveram Durtal como protagonista, o que permitiu que os leitores acompanhassem sua trajetória (assim como fizeram com o próprio autor) e cada passo dado no desejo de conhecer e entender o sobrenatural.

O romance foi atacado por alguns; diziam que era pornográfico, mas no geral foi bem avaliado pela crítica literária. Issacharoff apontou um pequeno artigo feito por Paul Verlaine, que se manifestou a favor do amigo, conforme segue:

Talento muito real e muito poderoso e ironia bastante feroz colocada à parte, o autor merece todos os aplausos dos inimigos absolutos (de quem sou – como se diria em Moréas) dos psicólogos irritantes dos quais nos regozijamos muito. (VERLAINE, 1891 apud ISSACHAROFF, 1970, tradução nossa)¹.

Existiram também, em número menor, críticos católicos que tentaram amenizar os efeitos causados pelo enredo que expunha temas delicados. Foi o caso de Firmin Boissin, que afirmou que Huysmans serviu-se do tema do satanismo para enaltecer a majestade da doutrina cristã.

O que os críticos ligados ao catolicismo não poderiam prever é que Huysmans daria a eles, em seguida, um vasto campo a ser pesquisado e a possibilidade de redigir textos realmente pautados dentro da religião; Huysmans se tornaria um católico fervoroso.

¹ "Talent très réel et très puissant et ironie pas mal féroce mise à part, l'auteur mérite tous les applaudissements des ennemis absolus (dont suis – comme on dirait en Moréas) des psychologues ennuyeux dont nous jouissons trop." (VERLAINE, 1891 apud ISSACHAROFF, 1970).

Quando escreveu *Là-bas* o autor já havia declarado que não rejeitara completamente as ideias naturalistas, pois ainda usaria seus recursos para, por exemplo, retratar a veracidade de uma cena com toda precisão de detalhes. Porém, o mais conveniente era que o realismo proposto por Zola pudesse ser completado, como um corpo a que se devesse dar uma alma. Sua ideia era a de fazer um naturalismo espiritualista.

Michael Issacharoff (1970) citou uma entrevista de Jules Huret onde Huysmans tratou da dificuldade de encontrar um tema aceitável para seus romances, mas foi justamente com seu conceito espiritualista que escreveu, em 1895, um de seus romances de maior sucesso e que rendeu grande tiragem, *En route*.

Durtal, o protagonista de *Là-bas*, que buscava respostas no satanismo, reapareceu no romance *En route* convertido ao catolicismo. Alguns textos referem-se a este personagem como um alter ego de Huysmans, uma vez o escritor traçou um caminho parecido com o que narrava em seus livros. A possibilidade de que existisse o reflexo de um sobre o outro e o tom de confissão com que o livro foi escrito ajudaram a justificar o interesse dos leitores por esse romance.

A conversão de Huysmans foi recebida de diferentes formas pela crítica; Issacharoff (1970) listou quatro delas: alguns foram persuadidos a acreditar na sinceridade do autor, outros ficaram convencidos de seu diletantismo, muitos se mistificaram e tantos outros permaneceram indiferentes. Juntando o impasse em encontrar um tema a ser explorado literariamente e sua conversão repentina, a hipótese de que tudo isso envolvesse uma estratégia de mercado parecia ter sustentação. Os críticos ligados à igreja católica permaneceram, em sua maioria, favoráveis ao livro e convencidos da sinceridade do autor em suas decisões religiosas.

O fato de o enredo do livro e a vida pessoal de Huysmans aparecerem ligados fez com que as críticas saíssem do contexto literário para a especulação íntima. Georges Renard, colunista do *La Petite République*, acreditava que Huysmans escolheu o tema religioso por modismo e que o fato de buscar obstinadamente a vida religiosa indicava que ele tinha algum tipo de desequilíbrio mental.

Em 1898 Huysmans lançou *La Cathédrale*, um novo romance que apresentava mais uma etapa da conversão do personagem Durtal, mas desta vez com uma diferença bastante significativa, pois o protagonista perdeu espaço na

obra e, em primeiro plano, ficou a Catedral de Chartres. Não foi sem motivos que a catedral se destacou tanto, pois o autor foi muito detalhista ao descrever sua arquitetura, suas cores, cheiros, etc.

A venda do livro foi um sucesso; em quatro semanas *La Cathédrale* ultrapassou a tiragem que *En route* levou quatro anos para atingir. Apesar de conseguir maior destaque, o romance sofreu com um problema já conhecido pelo autor, pois novamente os assuntos religiosos, principalmente de sua vida pessoal, receberam maior atenção da crítica do que assuntos ligados à análise literária.

Todo esse percurso feito por Huysmans, quando elegeu um personagem para viver em uma sequência de romances algo parecido com o que ele próprio vivera, foi muito comentado pela crítica francesa contemporânea, conforme o autor adentrava ainda mais no mundo cristão e também quando escrevia algo a respeito de sua crença.

Está nítido que na França as opiniões ficaram divididas entre acreditar ou não na conversão de Huysmans; existiam argumentos que podiam reforçar as convicções de ambas as partes:

- Deve-se considerar que ele passou anos ligado ao Naturalismo e, mesmo após afastar-se do movimento, afirmou que ainda seguia muitos de seus preceitos. E foram os naturalistas que buscavam vivenciar as experiências que desejavam relatar em seus livros, assim como Huysmans parece ter feito ao tornar-se cristão e escrever sobre o caminho da conversão.

- Temas ligados à religiosidade e espiritualidade eram tendência na literatura e essa não seria a primeira vez que Huysmans poderia ter modificado o tema de seus livros para adaptar-se às exigências do mercado.

- Por outro lado, após Huysmans converter-se, permaneceu assim até o final de sua vida, um final, aliás, muito triste e doloroso, que era encarado por ele como uma forma de redenção por sua vida de erros.

A despeito de todas as dúvidas e alegações, a Igreja Católica, em grande parte, acolheu alegremente seu mais novo discípulo e fez dele um exemplo de superação e disciplina a ser seguido pelos cristãos.

Esse alvoroço parece justificável dentro do contexto francês e diante dos fatos que envolviam a conversão e o lançamento dos livros de Huysmans. Porém, a devoção do escritor era tão autêntica aos olhos da igreja que anos depois ele ainda era referência como devoto, e não somente em seu país, mas em toda nação cristã.

No Brasil, por exemplo, desde o século XIX diversos jornais trouxeram notícias a respeito de Huysmans, tratando os diversos aspectos de sua literatura e nesse contexto a religiosidade também se encaixou.

Destaca-se aqui o periódico religioso *A União*, cujos exemplares disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional datam de 1905 a 1950, com um breve intervalo entre os anos de 1906 a 1913. Durante todo seu período de atividade verifica-se a ocorrência de 27 artigos relacionados ao escritor e recém-convertido J.-K. Huysmans. Por ser um jornal religioso, o esperado é que todos os artigos tratassem estritamente de temas voltados à Igreja; o que surpreende, porém, é o fato de *A União* discutir temas literários, ainda que seja com o propósito de causar a reflexão dos fiéis.

Durante pouco mais de uma semana Huysmans foi tema de uma coluna nomeada “A conversão e a obra de J.-K. Huysmans”. Já na primeira edição, em 20 de fevereiro de 1905², o objetivo principal do artigo foi confirmar a veracidade da conversão do autor, já que seria difícil sustentar uma mentira daquela proporção por tanto tempo e somente um verdadeiro cristão saberia escrever sobre a igreja com tanta fé e sentimento.

No dia seguinte³ foi apresentada a origem de Huysmans, cujos antepassados deixaram o nome marcado na pintura. Sua infância, seus estudos no Lycée Saint-Louis, o trabalho como funcionário público, e finalmente a escolha da vida literária, tudo foi contado com detalhes.

O terceiro artigo⁴ traçou todo o caminho literário percorrido pelo autor, destacou suas principais obras e identificou o surgimento de temas religiosos a partir de seu livro *À rebours*, que, de acordo com o jornal, ampliou o horizonte de Huysmans e purificou seu estilo e escrita. O artigo seguinte⁵ deu continuidade ao tema da literatura e citou a frase de Barbey D’Aurevilly ao afirmar que, para Huysmans, após lançar *À rebours*, restariam dois caminhos: “A boca de uma pistola ou os pés de uma cruz”, assim o articulista exaltou a boa escolha feita pelo autor.

Os dois últimos artigos desta série⁶ visaram ao aspecto religioso das obras huysmansianas: *En route* era um sinal de esperança aos que desejavam buscar

² Confira Mugnier (1905a).

³ Confira Mugnier (1905b).

⁴ Confira Mugnier (1905c).

⁵ Confira Mugnier (1905d).

⁶ Confira Mugnier (1905e, 1905f).

o caminho da salvação, *La cathédrale* era considerada uma obra bela e mística. Afirmaram que um teólogo, após ter estudado os livros de Huysmans, enxergou neles “a influência da Graça”. Parecia irônico que justamente um escritor naturalista se transformasse em um divulgador do cristianismo.

Esses seis textos foram o ponto de partida, Huysmans já estava devidamente apresentado e publicamente apoiado pela Igreja. Duas semanas depois, em 13 de abril de 1905⁷, seu nome voltou a aparecer no jornal em um grande artigo, e novamente a literatura foi usada para fins religiosos. Logo no início foi feito um elogio às pessoas que se cansaram do realismo do mundo moderno e buscaram o conforto na religião cristã. O livro *La cathédrale* foi indicado para leitura e mais uma vez Huysmans foi exaltado por sua fé e humildade.

Em 16 de agosto de 1914⁸ publicou-se um trecho escrito pelo próprio Huysmans onde ele lamentava a existência de escritores ainda não convertidos e alegava que eles eram julgados como inferiores ao último que buscou o cristianismo e que, por melhores que fossem, pouco interessava o que faziam.

O tema literário estava quase sempre presente junto ao nome de Huysmans, não só com referências aos livros escritos por ele, mas também em comparações com outros autores. Em 1919⁹, por exemplo, Zola foi censurado por representar a escola naturalista, mas seu discípulo foi exaltado por desviar-se do caminho “imundo” e buscar a conversão. Existiram outros três artigos com esse mesmo tipo de informação; em 1921¹⁰ foi publicada uma espécie de carta com diversas informações literárias que destacavam a França por ser um país com numerosos textos que serviam de alimento nutritivo para o espírito, e Huysmans figurava entre os autores da boa literatura. Dois anos depois¹¹ um artigo apresentava uma carta publicada em uma revista holandesa, cujo texto seria de interesse aos leitores de *A União*. Nela, o assunto principal era a força do catolicismo na França e a conversão de integrantes da elite intelectual, que estimulava a sociedade; entre os nomes citados estava o de Huysmans. Em outro artigo¹², a respeito do escritor francês Lucien Descaves, Huysmans foi citado por sua participação na conversão do amigo.

⁷ Confira Coppée (1905).

⁸ Confira Huysmans (1914).

⁹ Confira Correio... (1919).

¹⁰ Confira Lutgarda (1921).

¹¹ Confira Xavier (1923).

¹² Confira A Conversão... (1949).

As obras huysmansianas com temas religiosos estavam, constantemente, na lista de livros recomendados pela igreja aos leitores católicos. Isso aconteceu em quatro ocasiões: em 29 de outubro de 1916¹³ *Lourdes* estava entre diversos livros católicos à venda. Nos dias 2 de fevereiro¹⁴, 8 de maio¹⁵ e 9 de outubro de 1921¹⁶ as obras *Lourdes* e *Pages catholiques* constavam de uma lista dos livros da Biblioteca do Conselheiro Candido de Oliveira.

O romance huysmansiano mais citado em *A União* foi *En route*, provavelmente por narrar a iniciação do protagonista Durtal no cristianismo. No momento do lançamento deste livro, Huysmans dava seus primeiros passos no mundo religioso e a impressão de conhecer algo novo ficou bem estampada nas páginas do livro. Além das referências feitas nos artigos que tratavam de vários aspectos de sua obra, *En route* apareceu individualmente em 20 de setembro¹⁷, 15 de novembro de 1914¹⁸ e 5 de julho de 1917¹⁹. Em todas essas ocorrências é possível perceber que o conhecimento e identificação com a fé cristã foram estimulados através da leitura da obra. Vejamos os trechos abaixo:

“E os sacramentos do catholicismo?... Não serão elles a iniciação para a Fé? E lembrei-me do *En Route* de Huysmans. Por que não tentaria eu esse recurso?” (A.F.S., 1914c, p. 1).

“Era uma surpresa a comunicar, e não podia fazel-o em palavras poucas e claras. Lembrei-me que tínhamos lido, juntos, o *En Route*, de Huysmans: telegrapei assim: “Acabei como Durthal.” [...] que termina sua conversão commungando na Trapa: era de esperar que ella comprehendesse.” (A.F.S., 1914b, p.1).

“E alli, naquelles vastos Campos Elyseos [...] Senti-me um Durtal trabalhado pela penetração psychologica de Huysmans...” (D’AZEVEDO, 1917, p. 1).

Os livros publicados por Huysmans ajudavam a exemplificar as experiências vividas pelas pessoas que frequentavam a Igreja, e isso ocorria porque sua narrativa contou com variados elementos que envolviam a crença

¹³ Confira Anuncios (1916).

¹⁴ Confira Obras... (1921a).

¹⁵ Confira Obras... (1921b).

¹⁶ Confira Obras... (1921c).

¹⁷ Confira A.F.S. (1914c).

¹⁸ Confira A.F.S. (1914b).

¹⁹ Confira: D’Azevedo (1917).

dos leitores. A trajetória do protagonista Durtal começou com uma busca religiosa por caminhos contrários aos cristãos até que pudesse encontrar sua fé verdadeira. Essas divergências entre as crenças pessoais também passaram pelos jornais, como em duas ocasiões onde foram discutidos o diabolismo e o espiritismo; nessas ocasiões as obras huysmansianas apareceram como exemplo do catolicismo. No primeiro artigo, de 30 de agosto de 1914²⁰, buscavam a explicação dos fenômenos espíritas, mas foram os livros *En route* e *Là-bas* que agradavam o colunista (religioso) e ganharam, portanto, maior destaque. Já em 31 de maio de 1923²¹ o espiritismo foi duramente criticado, assim como a ideia propagada por Huysmans em *Là-bas*, onde ele afirmava que os espíritos do mal podiam comunicar-se com os vivos. Após sua conversão, o autor declarou que somente o catolicismo oferecia alguma lógica e nenhuma outra crença teria força para dominá-lo.

Se existe algo a ser lamentado nessa relação entre Huysmans e a crítica deste periódico religioso é que o autor não teve a oportunidade de ver a repercussão de seus textos na vida das pessoas, independente de serem ou não seus leitores. Ele era um exemplo cristão, mesmo dezenas de anos depois do lançamento de seus livros ligados à religião e a milhares de quilômetros de distância da França. No trecho abaixo fica claro o desejo que levou o autor a escrever suas obras:

... Eu acrescentaria francamente que eu não escrevi *En route* para os crentes, mas para os incrédulos, especialmente para pessoas que hesitavam, não sabiam pelo que se decidir; este livro fez muitas conversões naquele mundo, e eu continuo a pensar que se tivesse sido feito de forma diferente, escrito com esta goma mucilagem quente e de cinza como alguns acreditam, ele não teria produzido frutos, não teria alcançado os efeitos que alcançou. (ISSACHAROFF, 1970, p.98, tradução nossa)²².

Entre todos os artigos publicados, um deles ilustrou perfeitamente a impressão da Igreja a respeito de Huysmans e deixou claro que o autor alcançou seu objetivo de espalhar o cristianismo entre seus leitores e atingi-los com sua

²⁰ Confira A. F. S. (1914a).

²¹ Confira A essencia... (1923).

²² "... J'ajouterais très franchement que je n'ai pas écrit *En route* pour des croyants, mais bien pour des incrédules, pour les gens surtout qui flottaient, ne savaient à quoi se résoudre; ce livre a effectué de nombreuses conversions dans ce monde-là, et je persiste à penser que s'il avait été fait autrement, écrit avec ce mucilage de gomme tiède et de cendre que d'aucuns estiment, il n'aurait pas porté, n'aurait pas atteint les effets qu'il a produits." (ISSACHAROFF, 1970, p. 98).

história. No dia 21 de março de 1948²³ Monsenhor Mello Lula escreveu um grande texto no qual fez uma crítica às pessoas que vivem sem se preocupar com seu destino imortal. Ele afirmou que somente o sofrimento evidenciava o vazio existente em suas vidas e era Cristo quem poderia preenchê-lo. Huysmans foi exemplo disso, vítima de câncer, encontrou no cristianismo o apoio para seu sofrimento e chegou ao ponto de desistir da morfina para que sua dor tivesse um fim redentor.

François de La Rochefoucauld, conforme Oliveira (2015), foi feliz ao refletir que “nada é tão contagioso como o exemplo”: não é possível afirmar quais intenções moveram Huysmans a converter-se, mas é evidente que seus livros não teriam ganho a simpatia da Igreja se não fosse pelo exemplo de Huysmans, que viveu o que escreveu. A adesão de grandes nomes à fé cristã não é novidade na Igreja Católica; muitas vezes os que mais persistiram no erro e no combate aos ideais da Igreja acabaram por abraçá-los, a exemplo de São Paulo, que, de perseguidor de cristãos, passou a apóstolo do cristianismo.

Sabidamente, *A União* não reteve seu interesse somente no Huysmans cristão, pois ao levantar questões sobre o Huysmans escritor ele expandiu sua possibilidade de alcançar maior número de leitores. É importante ressaltar também que, ao levar informações ligadas à literatura, o jornal dava um conhecimento precioso aos leitores que, eventualmente, pouco conhecessem a respeito da literatura francesa. O fato de Huysmans ser um escritor de renome deveria servir de estímulo aos fiéis que tinham nele a prova de que suas crenças não os condicionavam à falta de conhecimento e à abnegação da vida pessoal e social. Desta forma, o autor alcançava um significado além do literário, cujo papel social despertava maior interesse aos leitores do periódico religioso. Conforme Antonio Candido (2006, p. 82-83):

[...] o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores.

Anos após sua conversão, em 1903, o próprio escritor deixou claro no prefácio de *À rebours* que já havia nesse livro o gérmen do cristianismo, o que evidencia suas incertezas e seu aprendizado durante o longo tempo em que,

²³ Confira Lula (1948).

lentamente, a fé entrava em seu coração. Para ele essa foi a maior herança de *À rebours*, sua iniciação religiosa:

Houve sem dúvida, no momento em que eu escrevia *Às avessas*, um revolvimento de terras, uma perfuração do solo para ali plantar alicerces de que eu não me dava conta. Deus cavava para assentar seus fios e só atuava nas trevas da alma, na noite. Nada era perceptível; só muitos anos depois foi que a fagulha começou a correr ao longo dos fios. (HUYSMANS, 2011, p.305).

Em suas publicações, *A União* foi capaz de unir três facetas de J.-K. Huysmans: o homem, o escritor e o cristão, dessa forma o leitor pôde entender que qualquer pessoa, quer fosse um funcionário público ou um escritor de prestígio, poderia superar as dificuldades e encontrar o consolo e perdão aos pés da cruz. Nas palavras do próprio autor: “[...] a Fé em Nosso Senhor não é fatalismo. O livre-arbítrio continua a salvo. Eu poderia, se me aprouvesse, continuar a ceder às emoções luxuriosas e permanecer em Paris, em vez de pensar numa Trapa.” (HUYSMANS, 2011, p. 305).

To the customer's liking: the image of Huysmans in the newspaper A união

ABSTRACT: J.-K. Huysmans is usually known for his book *À rebours* (Against Nature). This work was launched after the publication of four other books, whose content fits into the Naturalism movement. Nevertheless, this work gave way to a new form of writing and it started the Decadent Movement. Without fear of molding his books in a way that pleased himself, even his religious conflicts were drawn into his literature. At first, he preferred Satanism and black magic rituals, however, after a certain time, he converted himself to Catholicism and started including topics related to Christianity in his works. He used convents as shelters, he attended churches and used his art to represent his faith; but many believed that this was only a strategy to sell his books. That was not the point of view of *A União*, a religious newspaper that came up with topics related to the Catholic Church. In about thirty articles dated from 1905 to 1949, Huysmans was commented and referred to as an example of Christian. Among many other newspapers and hundreds of articles that focused on J.K. Huysmans's literary aspect, *A União* managed to show an author's side that was certainly useful for reaching its believers and incite the repentance and the conversion no matter how distant it seemed to be.

KEYWORDS: Huysmans. *À rebours*. Newspaper. *A União*. Religion.

REFERÊNCIAS

A CONVERSÃO de Lucien Descaves. **A União**, Rio de Janeiro, 13 nov. 1949. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

A ESSENCIA do espiritismo. **A União**, Rio de Janeiro, 31 mai. 1923. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

A. F. S. Casos reaes a registrar. **A União**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1914a. p.1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

A. F. S. Casos reaes a registrar. **A União**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1914b. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

A. F. S. Casos reaes a registrar. **A União**, Rio de Janeiro, 20 set. 1914c. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

ANNUNCIOS. **A União**, Rio de Janeiro, 29 out. 1916. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. Disponível em: <http://www.fecra.edu.br/admin/arquivos/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2014.

COPPÉE, F. Renascença Christã. **A União**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1905. p. 2. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

CORREIO d'a União. **A União**, Rio de Janeiro, 27 abr. 1919. p. 2. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

D'AZEVEDO S. O sorriso de D. Bosco. **A União**, Rio de Janeiro, 05 jul. 1917. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

HUYSMANS, J.-K. **Às Avestas**. Tradução José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin, 2011.

_____. Si esses escriptores... **A União**, Rio de Janeiro, p.3, 16 ago. 1914. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

_____. **En route**. Versão digitalizada, 1895. Disponível em: <<http://www.huysmans.org/ebooks/enroute.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

_____. **Là-bas**. Versão digitalizada, 1891. Disponível em: <<http://www.huysmans.org/ebooks/labas.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

_____. **La cathédrale**. Versão digitalizada, 1898. Disponível em: <<http://www.huysmans.org/ebooks/cathedrale.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

ISSACHAROFF, M. **J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874 - 1960)**. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.

LULA, M. A grande lição de Huysmans. **A União**, Rio de Janeiro, 21 mar. 1948. p. 5. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

LUTGARDA. Cartas á Ruth. **A União**, Rio de Janeiro, 10 nov. 1921. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans. **A União**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1905a. p. 2. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans (II). **A União**, Rio de Janeiro, 21 fev. 1905b. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 13 set. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans (III). **A União**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1905c. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans (III). **A União**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1905d. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans (V). **A União**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1905e. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

MUGNIER A. A conversão e a obra de J. K. Huysmans (VI). **A União**, Rio de Janeiro, 28 fev. 1905f. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

OBRAS sobre religião. **A União**, Rio de Janeiro, 02 fev. 1921a. p. 5. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

OBRAS sobre religião. **A União**, Rio de Janeiro, 08 mai. 1921b. p. 4. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

Ao gosto do freguês: a imagem de Huysmans no jornal religioso A união

OBRAS sobre religião. **A União**, Rio de Janeiro, 09 out. 1921c. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

OLIVIERA, A. A educação vem de berço. **Educar e fazer valer a pena**. Rondônia, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.educarefazervaler.com.br/a-educacao-vem-de-berco/>>. Acesso em: 22 fev. 2015

XAVIER, F. O progresso do catholicismo em França. **A União**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1923. p. 3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

A EGREJA democratica. **A União**, Rio de Janeiro, 01 nov. 1914. p. 2. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

ALINHAVOS. **A União**, Rio de Janeiro, 31 out. 1915. p. 2. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

CATHARINA, P. P. G. F. **Quadros literários fin-de-siècle**: um estudo de À avessas, de Joris-Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

DUTRA, E. de F. Leitores de além-mar: a Editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: ANÍBAL B.; ABREU, M. (Org.). **Impresso no Brasil**: Dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Ed UNESP, 2010. p. 67 - 87.

LUTGARDA. Cartas de Lutgarda. **A União**, Rio de Janeiro, 02 jan. 1921. p.2-3. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

PIRES, H. O “Miserere” da pátria aos pés do ostensorio. **A União**, Rio de Janeiro, 10 dez. 1922. p. 1. Disponível em: <<http://www.hemerotecadigital.bn.br>>. Acesso em: 30 ago. 2013.

TRAVANCAS, I. **O livro no jornal**: Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.



PONTOS DE VISTA MATIZADOS: A FOCALIZAÇÃO EM *BEL-AMI*, DE MAUPASSANT¹

Brigitte Monique HERVOT*

RESUMO: Maupassant aprendeu desde cedo que a arte e o talento passam pelo olhar, conforme lhe ensinara Flaubert. Em *Bel-Ami* (1885), a questão central para o autor é conseguir transmitir, de maneira viva, a metamorfose de um jovem ambicioso, contando – por meio do narrador – e, sobretudo, mostrando – por meio do focalizador –, sua ascensão no plano amoroso, material e social. Mais do que contar sua história, Maupassant mostra ao leitor os olhares que pousam no seu herói, olhares que se cruzam e se refletem explícita e constantemente no decorrer da narrativa, e, por meio dos quais, a personagem se revela e se situa na realidade que a cerca.

PALAVRAS-CHAVE: Guy de Maupassant. *Bel-Ami*. Narrador. Focalizador.

Considerações preliminares

No plano da estrutura de uma obra literária, a distinção entre discurso e história, leva obrigatoriamente o crítico a recorrer a um conceito muito útil para o estudo do romance, sobretudo para a construção da personagem: o da perspectiva narrativa que envolve a relação do narrador com os fatos que conta. Sabe-se que o leitor conhece a história de um romance por meio de várias instâncias narrativas e, perante a personagem, pode formular uma opinião sobre ela, mas não se pode esquecer que ele “a vê por intermédio de outra instância, uma instância que vê, e vendo, faz ver” (BAL, 1977, p.115). Em razão disso,

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

¹ Esse texto é uma versão revisada de um artigo publicado originalmente na Revista de Letras da Unesp em 1995 (versão impressa).

antes mesmo de dizer algo sobre a personagem, é necessário definir quem está vendo e descobrir, por meio de seu olhar, sua visão de mundo moral, ética e ideológica, pois “[...] existe uma influência da parte do focalizador sobre o que chega ao leitor a respeito da personagem vista.” (BAL, 1977, p.115).

Inspirado em Flaubert, o romancista francês Guy de Maupassant (1850-1893) afirma que a tessitura narrativa não pode prescindir do olhar arguto de seu criador. Em *Bel-Ami*, põe em prática o que recomendava o mestre: “[...] olhar tudo que queremos expressar, demorada e atenciosamente para descobrir um aspecto que não foi visto e dito por ninguém [...]” (MAUPASSANT, 1987, p.713). Maupassant, desse modo, cultivava em seu romance uma pluralidade de focalizadores que permite à história ser contada não só do ponto de vista do narrador, mas também do ponto de vista de algumas personagens, e, em especial, do ponto de vista do protagonista. Recorre à técnica da focalização interna para escrever a história de um provinciano, Georges Duroy, que chega a Paris para vencer na vida. Por tratar-se de uma narrativa centrada na vida de um homem, o relato poderia ser feito na primeira pessoa, o protagonista assumindo a narração desde o primeiro momento; o escritor, contudo, precisa de um narrador independente, ou melhor, invisível, para relativizar as certezas que possam surgir do romance. A tarefa de contar os fatos é, então, confiada a um narrador onisciente, porém esses são contados, prioritariamente, do ponto de vista de Duroy, cuja vontade é o eixo central de sua trajetória. Para conseguir o que quer, o herói precisa observar os outros e aprender, e o narrador-focalizador neutro não hesita, na maior parte da narrativa, em lhe ceder o privilégio de ver.

Com base nessas reflexões, procurarei analisar, neste artigo, algumas das focalizações que constroem a imagem de Georges Duroy, em especial, a do narrador, do protagonista e das personagens femininas. Convém lembrar, para concluir essas primeiras considerações, o tipo de narrador que a maioria dos escritores do século XIX, contemporâneos de Maupassant, valorizava dentro de uma estética realista a serviço da objetividade. Era, em princípio, onisciente, observador todo-poderoso fora da história, cujo estilo impessoal garantia a generalidade e a objetividade dos fatos narrados. Hoje, sabe-se que esse narrador não estava “ausente”, do lado de fora; no máximo, pode-se dizer que era invisível, ou ainda hipotético. “Mesmo que o narrador do tipo mais frequente, o narrador invisível, não deixe marcas de seu ato de enunciação, é verdadeiramente o sujeito da narração.” (BAL, 1977, p.177) Tampouco era sempre objetivo. Se esse narrador, por sua posição externa, tem o privilégio de ver, de saber e de

contar tudo sobre todos, a onisciência não lhe garante sua suposta objetividade. Em muitos casos, como se verá logo adiante, o narrador de *Bel-Ami* permite-se emitir julgamentos de valor sobre a personagem. E são justamente essas intrusões que tornam o narrador onisciente presente, participante da história, na medida em que se posiciona diante dos acontecimentos e das personagens do romance, revelando, assim, uma visão de mundo que pode ou não afinar com a do romancista e/ou das personagens.

Um narrador discreto, porém presente

Se não abre mão totalmente do narrador-focalizador onisciente, entidade demiúrgica detentora da verdade, por outro lado, Maupassant foge de sua visão “prepotente”. Nem sempre à fácil perceber a presença do narrador invisível em *Bel-Ami*, pois nesse romance predomina um narrador que não se permite intervir diretamente na história, discursar sobre os eventos ou interromper o curso da narrativa com reflexões morais ou filosóficas. Em uma linguagem conhecida da crítica, é o narrador onisciente neutro que quase nunca se permite intervir diretamente na obra, mas que, aos poucos, aparece para mostrar e organizar a realidade observada. Para Maupassant, esse é o narrador dos partidários da objetividade os quais,

Ao pretenderem nos dar a representação exata do que acontece na vida, evitam com cuidado qualquer dissertação sobre os motivos, e se limitam a fazer desfilar diante de nossos olhos as personagens e os acontecimentos... Ao invés de explicar o estado de espírito de uma personagem, os escritores objetivos procuram a ação ou o gesto que esse estado de alma, fatalmente, deve levar este homem a cumprir numa determinada situação. E eles o fazem se comportar de tal maneira no livro inteiro que todos seus atos, todos seus movimentos sejam o reflexo de sua natureza íntima, de todos os seus pensamentos, de todas suas vontades e todas suas hesitações. Eles escondem, portanto, a psicologia ao invés de espalhá-la; fazem dela a carcaça da obra, como a ossatura invisível é a carcaça do corpo humano. O pintor que faz nosso retrato não mostra nosso esqueleto. (MAUPASSANT, 1987, p.710).

Desde a primeira frase do romance *Bel-Ami*, o narrador onisciente surge com todo seu saber e o leitor percebe que alguém – ainda não se sabe nada sobre ele – está assumindo a narração: “Depois que o caixa lhe entregou o troco de

sua moeda de cem *sous*², George Duroy saiu do restaurante.” (MAUPASSANT, 2010, p.11). Como se fosse conhecida desde sempre e não necessitasse ser apresentada, a personagem é designada pelo seu sobrenome. É também definida pela situação, na qual se encontra nessa cena inicial. A Georges Duroy é atribuído o gesto inicial – sair de um restaurante –, gesto consecutivo de uma série de ações anteriores à narração, remetendo para um contexto além da história que só o narrador conhece nesse instante. O leitor tem a impressão de adentrar em uma “[...] história já em curso, um momento extraído de uma duração dando sequência a um momento anterior.” (DUBOIS, 1973, p. 492).

Não somente o nome da personagem é conhecido. Não há nenhuma dúvida: o focalizador-narrador onisciente, invisível está presente e, ao descrever um fato sem tecer nenhum comentário, pretende-se o mais objetivo possível. Embora seja impossível sê-lo totalmente – pois o fato de o narrador não poder contar tudo lhe impõe uma escolha, e qualquer escolha é subjetiva – é possível afirmar que, nessa primeira frase, o narrador procura apenas descrever os fatos como são.

Na técnica romanesca do século XIX e na estética realista, o conhecimento do leitor se forma inicialmente a partir do retrato físico e psicológico do protagonista. O narrador-focalizador de *Bel-Ami* não foge a esse princípio narrativo. Embora não muito prolixo em sua descrição, parece pressupor que o leitor está, antes de tudo, querendo visualizar a personagem. Alguns traços são suficientes para descrever o físico avantajado de Duroy – condição *sine qua non* para a trajetória ascendente do arrivista literário –, de modo a justificar o estado do protagonista; permite também ao narrador aludir a certos fatos que considera mais importantes para a construção da personagem e o decorrer da história.

Se, como se viu, o narrador descreve, na primeira frase do romance, uma situação objetivamente, citando apenas o nome do protagonista, nos parágrafos seguintes, introduz no enunciado descritivo “[...] certas qualificações que o indexam no plano da narração, ao mesmo tempo traduzindo a vontade realista de simplesmente mostrar [...]” (DUBOIS, 1973, p.497), como, por exemplo, quando se refere ao passado militar do herói. Duroy não é o único, nem o primeiro arrivista a pensar na carreira militar para se promover socialmente. Muitos de seus antecessores literários, sobretudo da primeira metade do século

² Após a Revolução Francesa, a partir de 1793, um **sou** correspondia a uma peça de cinco centavos. [N.T.]

XIX, também foram atraídos por esse caminho. Entre eles, Julien Sorel talvez seja o mais representativo de toda essa geração pós-Napoleão I, ainda fortemente marcada pelo mito do “[...] aventureiro plebeu, sem fortuna que, em pouco tempo, se coroa ele próprio.” (ROBERT, 1972, p.237). Depois dele, parecia possível a todos quebrar as barreiras sociais.

Um retrato de Napoleão está pendurado no quarto de infância de Georges Duroy, embora o mito jê não tenha a mesma força. Setenta anos separam o protagonista e o imperador plebeu. A estrutura social mudou e a carreira militar não traz mais a promoção desejada pelo arrivista. Outros caminhos lhe parecem mais adequados: o jornalismo e a política. A experiência que ele teve no exército apenas lhe deixou alguns estigmas físicos e morais, destacados pelo narrador. Ao comparar o olhar de Duroy com “[...] um daqueles olhares de belo rapaz que se estendem como ataques de gavião.” (MAUPASSANT, 2010, p.11), aquele que conta abandona sua postura objetiva para, metaforicamente, emitir um julgamento de valor sobre o focalizado. A simples alusão à ave de rapina, ave que se alimenta de presa viva, não somente alude à esperteza e à vontade de vencer do herói, como também reflete uma opinião negativa de quem fala e olha.

Ao mesmo tempo em que o narrador descreve a aparência física do protagonista, faz uma avaliação rápida de sua situação financeira. Em poucas linhas, faz as contas e as coisas vão mal. Usando toda sua onisciência, a ponto de saber exatamente de quanto dinheiro dispõe o protagonista, o narrador expõe clara e pragmaticamente (em termos de números) a miséria em que Duroy está vivendo. Não sem uma pontinha de ironia, escondida na palavra **maior**, repetida duas vezes, mostra a miséria e a insignificância de Duroy: “[...] dois copos de cerveja no bulevar. À noite, esse seria seu maior gasto e seu maior prazer.” (MAUPASSANT, 2010, p.11). Novamente, a mesma ideologia elitista perpassa a voz do narrador. Essa última frase, contudo, pode muito bem ser considerada como um exemplo de discurso transposto, em que a voz do protagonista se mescla à do narrador, e, nesse caso, o uso de “maior” traduziria a indignação e a revolta do herói contra sua própria situação.

De qualquer modo, os primeiros parágrafos do romance ilustram como o narrador transmite sua opinião acerca da personalidade do protagonista, pois, por mais discreta que seja, ela está presente ao longo de toda a narrativa. Por meio de um leque de intromissões, desde as que revelam um julgamento implícito referente às personagens e aos acontecimentos, até as intromissões

referentes à organização do discurso, o narrador onisciente se posiciona diante do que conta.

À primeira vista, parece ter uma visão negativa do herói e, em muitas ocasiões, não perde a chance de criticar implicitamente seu caráter ou de ironizar sobre seu destino. Entretanto, é necessário destacar o fato de que não reserva esse tratamento apenas a Duroy, mas também a outras personagens. Todos que servem de modelo para a aprendizagem e carreira de Duroy são focalizados pelo narrador, cujo ponto-de-vista “nobre” não perdoa a nenhum desses homens movidos pela paixão do dinheiro e do poder, com sua grosseria e falta de ética. Focalizando a maioria delas com o mesmo olhar crítico, quase aristocrático, e frequentemente irônico, o narrador envolve o protagonista em um contexto social que, em grande parte, recupera a negatividade da visão inicial. A contextualização não é a única forma de o narrador salvar o herói de uma condenação sumária. Em certas ocasiões, mostra-o em situações que favorecem um olhar mais benevolente como, por exemplo, em certas cenas de ternura entre ele e a amante Clotilde de Marelle, ou ainda quando visita seus pais.

Assim, dentro do campo de consciência do narrador, a personagem principal não é apenas um arrivista cínico. É um homem complexo e que, em muito, se parece com os outros. Quase todas as personagens do romance, homens como mulheres, prezam acima de qualquer coisa o dinheiro, o poder, o luxo ostensivo, e todos estão prontos para adquirir tudo isso, custe o que custar. Traçaças, mentiras, corrupção, extorsões, vale tudo para subir.

Uma multiplicidade de focalização

Como já foi dito no início deste trabalho, Duroy não é focalizado somente pelo narrador onisciente. “Entre as condições próprias para sua ilusão, existe uma, cuja importância Maupassant, a exemplo de seu mestre, sempre considerou como fundamental: o distanciamento do romancista [...]” (VIAL, 1954, p.536), distanciamento que significa a condenação de uma análise exaustiva da realidade observada e constitui uma técnica narrativa chamada por André Vial de **personagem-testemunha**³. Restituindo a sensação própria

³ É importante não confundir a terminologia de Vial com a de Norman Friedman, cuja classificação comporta o **narrador-testemunha**, narrador que “[...] dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em 1ª pessoa, mas é um ‘eu’ já interno à narrativa que vive os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais

de uma personagem, o romancista estabelece uma aproximação direta do leitor com as realidades sensíveis que as palavras assumem e, tornando-se o leitor, por sua vez, testemunha.

Em todos seus romances, Maupassant delega seus poderes a uma ou duas personagens privilegiadas, e a perspectiva narrativa relaciona-se estreitamente com a situação desses focalizadores internos que veem e avaliam. Para legitimar suas sensações, sugere as circunstâncias mais gerais – hereditariedade, condição social, caráter dominante, profissão, idade, experiências, encontros – em que se formaram essas personagens, e as circunstâncias contemporâneas do momento da observação. Mas a técnica da **personagem-testemunha** não se restringe às personagens secundárias, pois um dos traços “[...] mais constantes do talento de Maupassant foi ter ampliado e mantido a aplicação dessa técnica para a representação direta das personagens principais, daquelas cujos interesses e paixões formam a própria substância da ação romanesca.” (VIAL, 1954, p.547). Alias, é possível afirmar que, em *Bel-Ami*, é justamente o protagonista que assume prioritariamente a função de testemunha.

Procurando se afastar o máximo possível, o narrador-focalizador onisciente cede a visão a Duroy na maior parte da narrativa e a realidade chega ao leitor por um olhar que muda conforme as circunstâncias de ordem material e moral. Se as descrições permitem ao narrador enquadrar a história em um cenário determinante para a trajetória do protagonista, de acordo com os princípios estéticos do realismo, essas descrições, sendo feitas do ponto de vista do protagonista, permitem ao leitor entender melhor o estado de alma do protagonista, e ao narrador-focalizador onisciente dividir o peso dos fatos narrativos.

Como diz Mieke Bal (1977), muitas vezes é difícil perceber quando há uma mudança de nível de focalização, mas Maupassant facilita as coisas. Romancista do olhar, não hesita em assinalar as marcas da observação. Expressões como **lançar um olhar, olhar, julgar de relance, diante de seus olhos, esquadrihar com os olhos**, aparecem várias vezes durante o primeiro capítulo e recheiam o romance, determinando com precisão o ponto de vista. Todas marcam momentos em que o narrador ainda está olhando para o protagonista, o qual, por sua vez, olha, e o que vem a seguir na narrativa passa

verossímil.” (LEITE, 1985, p.37). A técnica de Maupassant, na verdade, acarreta outras características narrativas. Nunca se encontram análises exaustivas da realidade observada: a descrição retém apenas os elementos importantes para a personagem, reaparece várias vezes, e toda vez é modificada pelo estado de alma de quem está contemplando.

a ser a visão de um focalizador interno, ou de segundo grau: o focalizado-focalizador.

A abundância de momentos em que o protagonista assume a focalização impede qualquer tentativa de análise exaustiva do romance, mas o levantamento de alguns trechos pode mostrar com que mestria Maupassant se utiliza do recurso da focalização interna para marcar a mudança interior de Duroy. Lembro que escolhi analisar, com maior atenção, os trechos em que o olhar se concretiza no plano do enunciado narrativo, de modo a ressaltar que esse tipo de focalização é explorado pelo autor por meio de uma correspondência entre a perspectiva física e psicológica.

Duroy: de focalizador para focalizado

Logo no primeiro capítulo, o narrador delega a Duroy a focalização. É ele – e, claro, ao mesmo tempo, o focalizador onisciente – que vê os fregueses do restaurante barato, os burgueses nos bares dos bulevares, a multidão, o amigo Forestier, as mulheres e os fregueses das Folies-Bergères. E é com base nessa visão mesclada, a do narrador-focalizador neutro e a da personagem-testemunha, que o leitor reconstrói a situação.

Olhava todos aqueles homens sentados e bebendo, todos aqueles homens que podiam matar a sede tanto quanto desejassem. E passava diante dos cafés com um ar aborrecido e galhardo, e com uma olhadela julgava, pela fisionomia, pelos trajes de cada consumidor, o quanto devia trazer consigo de dinheiro. Uma ira invadia-o contra essas pessoas sentadas e tranquilas. (MAUPASSANT, 2010, p.13).

A focalização se explica pela situação em que Duroy se encontra. É sua sede que justifica a caracterização dos burgueses como seres que “podiam matar a sede tanto quanto desejassem”; é a falta de dinheiro, até mesmo para comer, que dirige seu olhar para os bolsos dos fregueses e justifica sua raiva, seu estado de revolta diante da vida que leva. Mais uma vez, o motivo do dinheiro volta à tona. A inveja, traço do temperamento burguês, invade Duroy que está vivendo em extrema penúria, numa sociedade em que o capital constitui um dos pré-requisitos mais importantes, talvez o mais importante, para ser aceito no alto patamar social, cultural e político. E se contrapuser essa cena à cena inicial – quando Duroy está saindo do restaurante barato – talvez seja possível dizer que

são esses mesmos sentimentos que justificam a visão inicial do protagonista, visão intimamente mesclada à do narrador-focalizador onisciente:

As mulheres voltaram a cabeça em sua direção: três operarizinhas; uma professora de música de idade indefinida, mal penteada, descuidada, com um chapéu sempre empoeirado, trajando um vestido como de hábito posto de través; e duas burguesas com seus maridos, habituadas àquele restaurante popular de preços fixos. (MAUPASSANT, 2010, p.11).

O leitor não deixa de inferir alguns traços psicológicos que a configuração física sugere. O chapéu sempre empoeirado, o vestido sempre desarrumado, e a presença habitual dessas freguesas refletem não só um ato habitual na vida de Duroy, e sua situação financeira, como também sua atitude emotiva e ideológica e sua visão de mundo. A infelicidade e, ao mesmo tempo, a revolta que perpassam o olhar do focalizador-protagonista parecem estar aí para explicar ao leitor, ou talvez legitimar antecipadamente, sua vontade de vencer na vida.

Outro momento em que Duroy assume a focalização situa-se no segundo capítulo da primeira parte. No nível da história, o momento é importante por constituir o primeiro teste de admissão de Georges Duroy na alta sociedade: é convidado para jantar na casa de Forestier, amigo que “[...] era casado e jornalista, estava em ótima situação [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.15), encontrado, por acaso, na véspera. A insegurança inicial que a novidade da situação – a entrada em uma casa de “gente importante” – provoca no herói o faz assumir uma posição de observador. Para aquele que não se inclui nas classes privilegiadas e que deseja nelas entrar, a melhor postura para começar a aprendizagem é escutar e olhar. É exatamente o que faz Duroy nessa noite.

O primeiro objeto de focalização da personagem-testemunha é a dona da casa que, ao mesmo tempo em que está sendo observada, parece devolver ao focalizador uma imagem de si. “Ele enrubesceu até as orelhas, não sabendo mais o que dizer; e sentia-se examinado, inspecionado dos pés à cabeça, sopesado, julgado.” (MAUPASSANT, 2010, p.29). A insegurança do neófito poderia explicar o “reflexo” avaliativo que percebe no olhar do outro. Alguns segundos depois, o olhar de Madeleine Forestier ainda persiste na focalização de Duroy, “[...] e olhava para a senhora Forestier, cujos olhos ainda permaneciam pousados sobre ele [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.22),

mas dessa vez o reflexo age num sentido oposto ao anterior. A descrição sensual e delicada dessa mulher que Duroy está olhando reflete a sensação do protagonista, sensação tão doce quanto a “leve nuvem de pluma loira acima do pescoço” (MAUPASSANT, 2010, p.29-30). Revertendo o desconforto inicial, “Duroy tranquilizava-se sob seu olhar”, olhar que o focalizador parece observar com uma lente zoom a ponto de destacar a cor: “Seus olhos eram cinza” (MAUPASSANT, 2010, p.30).

Após os convidados do casal terem chegado – é o narrador-focalizador que se encarrega de mostrá-los – todos passam à mesa de jantar. Duroy ainda não domina as regras do *savoir-faire*, as convenções do *grand monde*, e tem medo de exibir sua ignorância e inexperiência nos seus gestos e nas suas palavras: “Duroy não ousava pronunciar sequer uma palavra.” (MAUPASSANT, 2010, p.32). Ele apenas olha e observa o comportamento das elites, cujos usos, ações e ideias adquirem para ele o caráter de uma regra normativa.

A sensualidade que se desprende de seu primeiro olhar repete-se. Novamente, o objeto de focalização da personagem-testemunha é uma mulher, Clotilde de Marelle, ao lado de quem Duroy está sentado na mesa de jantar. Como no caso anterior, o objeto focalizado está muito próximo e carregado de sensualidade. “Observava por vezes sua vizinha, cujo pescoço redondo o seduzia. Um diamante preso a um fio de ouro pendia de sua orelha, como uma gota de água que teria deslizado pela carne.” (MAUPASSANT, 2010, p.32). A insistência do protagonista em focalizar as mulheres é justificada não apenas pela situação física – na primeira vez, defronta-se com Madeleine, e, na segunda, está sentado ao lado de Clotilde – mas, e sobretudo, pelo seu desejo interior revelado logo na segunda página do romance, o de “um encontro amoroso.” (MAUPASSANT, 2010, p.12).

Esse desejo não é próprio a Duroy; muitos ambiciosos amam e “usam” as mulheres. A importância do elemento feminino no plano da estrutura narrativa reproduz sua importância e seu papel na carreira de todo arrivista. O fato de Duroy, logo no início da narrativa, pousar seus olhos sobre as mulheres revela sua sensualidade e indica o meio principal pelo qual, inconscientemente ou não, pretende ascender ao poder.

Duroy observa e escuta os outros convidados falarem, sem se manifestar, pois lhe falta “[...] aquele viés prático e aquela maneira de ver especial dos mercadores de novidades, dos vendedores de comédia humana [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.32), um olhar profissional que, em pouco tempo,

ele passa a dominar melhor do que ninguém; permanece silencioso até surgir a oportunidade de falar, quando o tema da conversação “[...] acabou por se fixar na grande interpelação do Senhor Morel sobre a colonização da Argélia.” (MAUPASSANT, 2010, p. 33).

Duroy esteve lá durante mais de dois anos, antes de chegar a Paris e sabe do que falar. A mudança de comportamento verbal do protagonista provoca uma mudança no plano da focalização. De uma posição de observador, passa a ser, por sua vez, focalizado. Ao assumir a palavra diante de outros convidados, quase sem querer – ou como diz o narrador, “Georges Duroy abriu a boca e falou, surpreendendo-se com o som de sua voz, como se nunca se tivesse ouvido falar [...]” (MAUPASSANT, 2010, p. 34) – faz com que os outros dirijam seu olhar para ele: a partir daí, é focalizado não apenas pelo narrador-focalizador onisciente, mas também, e simultaneamente, pelas outras personagens. “Todos o olhavam”; “Os olhos de todas as mulheres estavam pousados sobre ele”; “Walter observou então o jovem por cima do vidro de seus óculos”; “tirou seus óculos para olhar Duroy de frente”; “[...] a senhora Forestier envolvia Duroy com um olhar protetor e sorridente, um olhar de *connaisseur* que parecia dizer: ‘Você, você fará sucesso.’ A senhora de Marelle voltara-se diversas vezes em sua direção.” (MAUPASSANT, 2010, p.35-36).

Novamente, instala-se um jogo de olhares que permite ao protagonista se situar na realidade em que está vivendo. Ao ter conseguido chamar a atenção dos outros, sua insegurança inicial desaparece. O olhar que Duroy, doravante, pousa sobre os outros é diferente, refletindo, segundo o narrador onisciente, uma sensação de euforia súbita, sensação própria do recém-chegado que percebe, no mais insignificante detalhe, um sinal de sucesso pleno. Centro das atenções, sobretudo das atenções femininas, Duroy

Sentia em seus membros um vigor sobre-humano; em seu espírito, uma resolução invencível e uma esperança infinita. Encontrava-se agora entre seus pares, em meio àquelas pessoas; acabava de assumir ali uma posição, de conquistar seu lugar. Seu olhar pousou sobre as fisionomias com uma nova segurança, e ousou, pela primeira vez, dirigir a palavra à sua vizinha. (MAUPASSANT, 2010, p.36).

A autoconfiança de Duroy é motivada não só pelo vinho que tomou, como também pelo olhar de sua vizinha, “[...] um daqueles claros olhares penetrantes de mulher que chegam até o coração [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.36), e

logo, em seguida, pelo de Madeleine Forestier: “[...] encontrou mais uma vez os olhos da senhora Forestier, sempre acolhedores, mas julgou descobrir neles uma alegria mais viva, uma malícia, um encorajamento.” (MAUPASSANT, 2010, p.36). Contudo, mais do que justificar seu estado de euforia, os olhares que as mulheres devolvem a Duroy-focalizador escondem o tipo de relacionamento que se instalará entre elas e o protagonista: uma relação sensual com a primeira, e de aprendizagem com a outra.

A conquista de Duroy já começou. A passagem da posição inicial de “observador” para a de “observado”, isto é, a mudança de papel de protagonista no plano da focalização, parece reproduzir, em escala menor, sua metamorfose completa, marcada na primeira e última cena do romance. No início, como se viu, anda nos bulevares de Paris, sem dinheiro, com fome, e olha para os burgueses com inveja.

Três anos depois, Duroy casa-se com a filha mais bonita de um milionário, na igreja da Madeleine, e é “contemplado” pela multidão.

Georges retomou o braço de Suzanne para tornar a atravessar a igreja, que estava de pessoas, pois todos haviam voltado a seus lugares a fim de vê-los passar juntos. Ele andava calmamente, com um passo lento, a cabeça erguida, **os olhos fixos** na grande abertura ensolarada da porta. Sentia leves frissons correrem sobre a pele, aqueles frios frissons causados por imensas alegrias, por imensas felicidades. **Não via ninguém.** Pensava somente em si.

Assim que chegou à entrada, avistou a multidão aglomerada, uma multidão negra, barulhenta, que ali viera por sua causa, para ele, Georges Du Roy. O povo de Paris **contemplava-o e invejava-o.** (MAUPASSANT, 2010, p.359, grifo nosso).

Vale reparar que, nas duas situações, inicial e final, o protagonista, na posição de focalizador ou de focalizado, permanece isolado, e a solidão, talvez, possa ser considerada uma das características do arrivista, um ser que, social e psicologicamente, não se integra em nenhum grupo, renegando suas origens, sem nunca conseguir apagá-las. Paradoxalmente, observa-se que, no início do romance, Duroy é objeto do destino, da história, dos outros, ao passo que no final ele se torna plenamente sujeito de todo o processo, à parte de qualquer julgamento ético-moral que se venha a fazer.

Os olhares femininos

Como já foi dito, a personagem-testemunha divide a focalização não só com o narrador-focalizador onisciente, mas também, embora mais raramente, com outras personagens, em particular as mulheres. Desde o início do romance, Duroy atrai seus olhares. O jornalista Forestier percebe logo o potencial de seu amigo perto das mulheres: “Ora, ora, meu velho, sabe que você realmente faz sucesso com as mulheres? É preciso cuidar disso, pode levá-lo longe.” E sabe da significação social de tal fato: para ele, “[...] é por intermédio delas que se sobe bem mais depressa.” (MAUPASSANT, 2010, p.25).

A importância da figura feminina não é fictícia. Ao analisar a personagem de Madeleine Forestier, Gérard Delaisement (1972) afirma que muitas mulheres parecidas com ela destacam-se na vida política do final do século XIX: “[...] o tipo é fortemente presente na época em que não se contam mais as mulheres políticas dirigindo um salão e se apressando na sombra dos homens no poder.” (DELAISEMENT, 1972, p.59). Maupassant, como muitos escritores da época, frequenta o salão de algumas delas, como por exemplo, o da princesa Mathilde, mas deplora que ministros e deputados solicitam com demasiada frequência os conselhos de caprichosas egérias e, numa postura ambígua de misoginia e filoginia, “[...] revolta-se contra o fato de que, em uma febre falaciosa de emancipação, algumas exceções deixem de seguir sua própria vocação e queiram obter os mesmos direitos políticos dos homens. Porque não se contentam elas em ser **a sedução da vida, a ilusão sem fim!**” (SCHMIDT, 1962, p.123, grifo nosso).

A personagem Duroy não somente sabe se servir dos conselhos preciosos de suas companheiras, em especial de Madeleine, como também conhece e preza, talvez mais do que tudo, “a verdadeira sedução da vida” com Clotilde de Marelle. Charles Forestier estava certo: com a cumplicidade de algumas mulheres, o rapaz vai longe. E todas o avaliam, em circunstâncias que determinam, em parte, a natureza da focalização.

Logo na primeira visita que Duroy faz à Senhora Walter, a esposa do dono do jornal onde o rapaz trabalha opina sobre o futuro do novo redator: “não tenho dúvidas de que subirá rápido” (MAUPASSANT, 2010, p.123). Com o decorrer do tempo, ao mesmo tempo em que sua profecia vai se concretizando, o objeto focalizado pela patroa vai se modificando, de acordo com o envolvimento amoroso das duas personagens. O dia em que ambos se encontram secretamente (capítulo 3, segunda parte), seu fascínio pelo protagonista é carnal e irresistível.

Fechava os olhos com raiva por não poder aquele que acabava de sair! Expulsava-o de seu pensamento, debatia-se contra ele. No entanto, o que vislumbraava sempre não era a esperada aparição celeste no desespero de seu coração, mas o bigode frisado do rapaz. Havia um ano que ela lutava assim, todos os dias, todas as noites, contra a obsessão que não cessava de aumentar, contra aquela imagem que assombrava seus sonhos, sua carne, perturbava suas noites. Sentia-se presa como um animal na rede, amarrada, jogada nos braços daquele macho que a havia vencido, conquistado, apenas em razão dos pelos de seus lábios e pela cor de seus olhos. (MAUPASSANT, 2010, p.258).

Rezando para reencontrar o caminho certo, ouvir e seguir a voz de Deus, essa burguesa malcasada consegue apenas ver no seu pensamento o bigode de Duroy um dos elementos mais marcantes de sua beleza sedutora, aos olhos de todas. Logo adiante, mostrarei como a imagem simultânea de Deus e a de Duroy reaparecem na focalização interna da Senhora Walter, no final do romance.

A passagem acima citada permite observar com que perfeição o romancista, em várias ocasiões, instala um jogo de perspectivas que enriquece o texto. A presença do advérbio *sempre*, modalizador do discurso, serve para esclarecer a focalização de uma cena anterior, na noite do primeiro jantar, cena em que Duroy, novamente, é o objeto focalizado. Já se passou muito tempo entre esse dia e o dia em que o protagonista encontra a senhora Walter na igreja. Naquele primeiro dia, essa mesma mulher estava de frente para ele e conversando com ele:

Ele tinha a verve fácil e banal, charme na voz, **muita graça no olhar**, e uma sedução irresistível no bigode que se eriçava em seus lábios, crespo, frisado, bonito de um loiro em tons de ruivo com uma nuança mais pálida nos pelos das pontas. (MAUPASSANT, 2010, p.38, grifo nosso).

Nada permite ao leitor, na primeira vez em que se depara com essa descrição, definir com certeza quem está focalizando o protagonista. Considerando a situação, tanto pode ser a Senhora Walter, quanto o narrador-focalizador onisciente. É um momento em que

O focalizador olha “com” a personagem, a focalização parece-se estranhamente com uma “visão transposta”, por analogia com o discurso transposto, como o discurso indireto livre. No discurso transposto o narrador assume a fala da personagem, à qual adere o máximo possível sem efetuar uma mudança de

nível, na focalização transposta, o focalizador empresta a visão da personagem, sem por isso lhe ceder a focalização. (BAL, 1977, p.122).

Contudo, um ano depois, o rápido monólogo interior da Senhora Walter, durante o qual reza para resistir à tentação carnal, acima citada, leva o leitor a perceber que, no primeiro jantar, Duroy estava sendo visto e descrito pelo olhar dessa mulher seduzida à primeira vista, e cujo destino está tragicamente ligado a esse olhar. No final da narrativa, em estado de transe histérico, olha para um retrato do cristo, valiosíssimo, que a família Walter acha muito parecido com o próprio Duroy.

De repente, viu o Cristo. Abriu a porta que o separava dela e caiu de joelhos.

De início, orou desvairadamente, balbuciando palavras de amor, invocações apaixonadas e desesperadas. Em seguida, com o ardor de seu apelo, **levantou os olhos em sua direção** e ficou ali, tomada pela angústia. Sob a luminosidade trêmula daquela única luz, vinda de baixo, ele se parecia de tal modo com Bel-Ami, que não era mais Deus, era seu amante quem a **olhava**. Eram seus olhos, sua frente, a expressão de seu rosto, seu ar frio e altivo! (MAUPASSANT, 2010, p.346, grifo nosso).

O jogo cruzado de olhares entre a mulher e o quadro, a presença de uma visão dupla com as imagens de Deus e de Duroy se confundindo na mente da senhora Walter, reflete o estado em que se encontra na noite em que o protagonista dá seu último golpe e seqüestra a filha Suzanne. A força dos sentimentos se reverte contra a própria filha: “Odiava Suzanne com um ódio agudo, feito da paixão exasperada e do ciúme pungente, estranho ciúme de mãe e de amante, inconfessável, feroz, que arde como uma ferida viva.” (MAUPASSANT, 2010, p.357). E a dor suscita, nessa mulher emocionalmente perturbada, uma nova visão de Duroy, um ser que, ao conseguir atingir sua meta, tornou-se frio, altivo, revelando a esperteza e a capacidade de tirar proveito de tudo, ou quase tudo e, conseqüentemente, isolando-se de todos.

A imagem de Deus sobreposta à de Duroy na mente desequilibrada da Senhora Walter e também na autovisão de Duroy desumanizam o herói que, como todo arrivista bem-sucedido situa-se, no final de sua caminhada, acima dos outros homens. Como Antonio Candido escreve a respeito do Conde de Monte Cristo: “[...] o desenvolvimento ilimitado da vontade de poderio tende a isolar o seu agente, uma vez que o sobrepõe com demasiada altura aos outros

homens. O tributo do chefe é esse afastamento implícito em toda elevação.” (CANDIDO, 1978, p.27). E o do arrivista, pelos meios que usa e pela vitória final, é idêntico.

Assim, desde a primeira vez em que a Senhora Walter observa Duroy até a cena final e trágica do quadro, a personalidade do protagonista é refletida através de um olhar condicionado por um forte envolvimento emocional. A paixão dramática dessa mulher não lhe impede de ver, aos poucos, os traços negativos do caráter do jornalista; contudo, não consegue desprender-se do charme irresistível de seu amante. Alias, é interessante reparar que, se as mulheres que assumem a focalização para descrever o herói são atraídas pela sua sensualidade, todas, em certos momentos, mostram ao leitor o que pode, dependendo das circunstâncias, esconder-se atrás desse bigode irresistível e desses olhos que conquistam a todas.

Outra mulher que focaliza Duroy, ao mesmo tempo em que é focalizada pelo focalizador onisciente, é Madeleine Forestier. Após a morte do primeiro marido, Madeleine casa-se com Georges. Durante a viagem de núpcias, “[...] olhava-o de lado, julgando-o bem encantador, experimentando o desejo que se tem de morder um fruto diretamente da árvore, e a hesitação da razão, que aconselha esperar pelo jantar para comê-lo na hora certa.”⁴ (MAUPASSANT, 2010, p.202). A visão de Duroy abala a razão de todas as mulheres, mesmo a de Madeleine Forestier que se revela, durante todo o romance, de muita fibra, conseguindo atravessar as situações mais delicadas e penosas a sangue-frio, sem perder a calma e o domínio de si, qualidade que, aliás, *Bel-Ami* sempre lhe invejou.

A relação que se estabelece entre os dois, antes mesmo do casamento e desde o primeiro artigo escrito juntos, e o pacto de amizade não deixam muita margem para os sentimentos nobres e desinteressados. Trata-se de uma associação, de um negócio combinado entre ambas as partes e de comum acordo. Tal concepção não é inusitada entre os homens e as mulheres do século XIX. Para muitos, o casamento representava um “meio” cômodo de abrir as portas da alta sociedade. Entre os arrivistas literários, talvez seja a personagem de Goncourt, Henri Mauperin, com seu projeto de **fazer carreira no casamento**, que melhor define a concepção pragmática desta instituição: “[...] eu vi que havia um meio de chegar a tudo isso, ao dinheiro, direto e logo, sem cansaço,

⁴ É interessante reparar aqui que a imagem da fruta já foi evocada pelo próprio Duroy, uma vez em que ele estava olhando para Madeleine Forestier: “Não tinha dúvidas quanto ao sucesso: pareceu-lhe que teria apenas de estender a mão e pegá-la, como se colhesse um fruto.” (MAUPASSANT, 2010, p.117).

sem dor, sem talento, simplesmente, naturalmente, imediata e honrosamente: esse meio é o casamento.” (GONCOURT, 1990, p.102).

Sem serem tão declaradas, as intenções de Duroy em relação às mulheres não são diferentes. Não é também o único em *Bel-Ami* a enxergar o casamento dessa forma. O próprio senhor Walter casou-se por conveniência financeira com a Senhora Walter “[...] nascida Basile-Ravalau, filha do banqueiro do mesmo nome [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.31). O deputado Laroche-Mathieu, por sua vez, desposou “[...] a filha dum notário [...] quando não era senão um medíocre advogado.” (MAUPASSANT, 2010, p.220). Assim, para muitos, o casamento configura-se, pelo menos inicialmente, como uma associação na qual ambas as partes têm algo a ganhar. Em uma festa dada na casa dos Walter, Duroy se vê cercado de “[...] pessoas muito nobres, que haviam vendido seus títulos enferrujados a filhas de banqueiros e que viviam agora perto ou longe de suas esposas, mas livres, impudentes, conhecidos e respeitados.” (MAUPASSANT, 2010, p.307).

À medida que o tempo vai passando, a convivência do dia-a-dia modifica o olhar de Madeleine, refletindo uma nova visão da personalidade e do caráter de Duroy. A cena em que ela parece descobrir de fato o que o dinheiro representa para seu marido e que homem ele é, acontece por ocasião da morte de um amigo íntimo do casal, o Conde de Vaudrec, que deixou à mulher toda sua fortuna. Após Duroy insinuar um caso entre ela e o Conde, Madeleine

[...] olhava-o **fixamente, dentro dos olhos, duma maneira profunda e singular, como para ai ler alguma coisa, como para descobrir a incógnita do ser, que nunca se penetra e que mal se pode entrever, em rápidos segundos, nos momentos de desleixo, de abandono ou de desatenção, e que são como portas deixadas entreabertas sobre o mistério íntimo do espírito.** (MAUPASSANT, 2010, p.293, grifo nosso).

Um pouco adiante, parece que consegue flagrar um desses rápidos segundos de fraqueza de Duroy. “O olhar penetrante” (MAUPASSANT, 2010, p.295) de Madeleine, focalizado pelo focalizador onisciente, mostra a hipocrisia e a ganância do marido, o qual, nessa fase, já prova ter assimilado alguns dos princípios que regem a ética superficial e duvidosa de muitos integrantes das classes privilegiadas. Aparentemente preocupado com as conveniências, com sua honra e reputação, com o efeito sobre a opinião pública, consegue entregar “um subterfúgio, um meio hábil de atenuar o caso” (MAUPASSANT, 2010,

p.184), isto é, de sair da situação embaraçosa em que o deixou o último gesto de Vaudrec, e assim roubar metade da herança de Madeleine. O olhar da mulher é implacável e consegue entrever e desprezar o **impenetrável segredo** de seu marido que procura vencer e subir por todos os meios.

É curioso notar que, mais uma vez, a focalização é dupla. Ao mesmo tempo em que Madeleine fixa Duroy, o protagonista está olhando para ela, e, ademais, olhando para ela com a mesma vontade de surpreender sua intimidade:

Ele parou em frente dela; e ficaram novamente alguns instantes, olhos nos olhos, esforçando-se cada um por ir até o impenetrável segredo do coração do outro, a se sondarem até o fundo do pensamento. Procuravam pôr a nu a consciência em uma interrogação ardente e muda: luta íntima de dois seres que, vivendo lado a lado, continuavam a se desconhecer, suspeitando um do outro, farejando um ao outro, vigiando-se mutuamente, mas sem chegar a conhecer o fundo lodoso da alma. (MAUPASSANT, 2010, p.293, grifo nosso).

Contudo, Duroy não consegue vencer Madeleine nesse jogo de olhares. Renuncia encará-la e aparece em toda sua vergonha, sua baixaza, aos olhos de sua companheira. Pouco tempo depois desta cena, ambos se separam.

Entre todas as mulheres que cercam o herói, destaca-se Clotilde de Marelle. Essa personagem feminina ocupa um lugar especial na vida do protagonista; aliás, é a única que permanece a seu lado até o fim da narrativa, e é nela que o jornalista pensa, na cena final, no último parágrafo, quando está se casando com Suzanne Walter:

Desceu com vagar os degraus do patamar entre duas alamedas de espectadores. Mas não os via. Seu pensamento agora retrocedia, e, diante de seus olhos ofuscados pelo sol brilhante, flutuava a imagem da senhora de Marelle ajustando ao espelho os pequenos fios de cabelos frisados de suas têmporas, sempre desfeitos ao sair da cama. (MAUPASSANT, 2010, p.359).

Após o jantar de estréia de Duroy, no primeiro encontro a sós, uma ligação profunda nasce entre os dois, que o narrador onisciente assim descreve:

E passaram a conversar como se fossem amigos havia anos, sentindo nascer entre eles uma instantânea familiaridade, uma daquelas correntes de confiança, de intimidade e afeição que, em cinco minutos, transformam em amigos dois seres de mesma raça e temperamento. (MAUPASSANT, 2010, p.79).

Clotilde logo se sente bem ao lado de Duroy e não resiste a seu charme. Mais do que amigos, tornam-se amantes, e os olhares que troca com ele são sempre carregados de sensualidade, de cumplicidade e de amor. Entre várias rupturas, vivem uma grande paixão erótica e amorosa. Tal relação talvez explique o fato de que, em todos os momentos da narrativa em que ambas as personagens estão reunidas, parece que o narrador-focalizador se distancia, cedendo-lhes a palavra, sem, contudo, abrir mão totalmente de seu poder de controle do desenrolar das cenas.

Assim, em vários momentos, Clotilde de Marelle assume o estatuto de sujeito da enunciação, ocorrendo, desse modo, uma mudança de nível discursivo, como, por ocasião da última briga, antes do casamento de Duroy com Suzanne Walter, cena em que a mulher desmascara seu amante:

Ela o olhava bem de frente, e disse-lhe em voz baixa e irritada:

- Desde que deixou sua esposa você preparava esse golpe, e mantinha-me gentilmente como amante para fazer a substituição? Que tratante você é!

[...]

- Oh! Como você é cínico e perigoso! [...]

- Eu deveria ter adivinhado desde o começo. Mas não, não poderia acreditar que seria crápula a esse ponto. [...] Desde que o conheço, você se comporta comigo como um crápula e não quer que eu diga isso? Você engana a todos, explora a todos, tem prazer, pega dinheiro por todos os lados e quer que eu o trate como um homem honrado? (MAUPASSANT, 2010, p.349-350, grifo nosso).

Mas essa visão é a de Clotilde, tomada por uma raiva de mulher amorosa e traída e é logo suplantada pelo amor. Assim foi, na primeira ruptura, e assim é em todas. No final de cada briga, e no final do romance, o que sobrevive para Clotilde e, no fundo, para Duroy também, é paixão, a única que resiste à moral individualista e ao carreirismo socioeconômico, e resguarda o valor do contato humano.

Um olhar masculino

Ao lado dessas visões femininas, existem outras que registram, cada uma a seu modo, a trajetória do protagonista. Dentre todas elas, a que me parece mais importante é a do Senhor Walter, uma personagem que representa

o arrivista da sociedade francesa no final do século passado e serve como modelo para Duroy. “Não existe ninguém capaz como Walter de enganar e de se impor, de arredondar uma fortuna já considerável. Para ele, vale tudo.” Em outras palavras, é “[...] um trapaceiro de alto gabarito que brinca com a alta e a baixa, engana os desajeitados e se instala no lugar deles, arruína sem vergonha seus amigos de ontem: *Bel-Ami* não podia sonhar com melhor mestre.” (DELAISEMENT, 1972, p.24). Sua opinião a respeito do recém-chegado, opinião de homem experiente, é manifestada, como no caso anterior, por um discurso que se entrecruza no texto narrativo com o discurso do narrador – principalmente, por meio do discurso direto, juntando-se às outras focalizações internas e externas para formar uma imagem mais completa e real do herói.

Desde o início, Duroy interessa ao Senhor Walter do ponto de vista profissional. O diretor do *La Vie française* percebe logo no protagonista um **espírito original**, um homem de palavra. Homem essencialmente prático, o senhor Walter não demora em reconhecer as qualidades do novo funcionário e avaliá-lo positivamente: “[...] empregava em seus negócios, quaisquer que fossem eles, pessoas que havia tateado, experimentado, farejado, que sentia astutas, audaciosas e flexíveis. Duroy, nomeado chefe dos *échos*, parecia-lhe um **rapaz precioso**.” (MAUPASSANT, 2010, p.124, grifo nosso).

Na visão do diretor, “Duroy devia executar o negócio com perfeição” (MAUPASSANT, 2010, p.125). Significa que Duroy seria capaz de

[...] estar sempre atento, e sempre em guarda, desconfiado, previdente, esperto, alerta e flexível, armado de todas as astúcias e dotado de um faro infalível para descobrir a notícia falsa ao primeiro olhar, para julgar o que deve ser dito ou calado, para adivinhar o que influenciaria o público. E devia saber apresentá-lo de tal modo que o efeito se multiplicasse. (MAUPASSANT, 2010, p.125).

Em outras palavras, saberia “[...] inverter todas as desvantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem.” (DA MATTA, 1978, p.212). Definindo a malandragem, ou ainda, a astúcia, “[...] como um equivalente do **jeito** (ou do **jeitinho**) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa [...]” (DA MATTA, 1978, p.226, grifo do autor), o conceito recobre vários comportamentos que vão desde “[...] a **malandragem** socialmente aprovada e vista entre nós, como esperteza e vivacidade, ao ponto

mais pesado do gesto francamente desonesto [...]” (DA MATTA, 1978, p.226), o malandro transformando-se em bandido ou marginal.

Georges parece se encaixar perfeitamente na primeira acepção da **malandragem** a, aos olhos do Senhor Walter, possui várias das “qualidades” necessárias para se tornar um colunista social eficiente, e ao mesmo tempo, subir na vida. De fato, revela-se muito competente e, com o tempo, a opinião do patrão a seu respeito vai se consolidando. Meses depois, lhe confessa: “O senhor é um homem **precioso**. Meus cumprimentos.” (MAUPASSANT, 2010, p.263, grifo nosso). Muitas coisas aconteceram após a primeira intuição do dono do jornal: de simples jornalista, passou a ocupar o cargo de redator político, de rapaz já se tornou homem, e por cima, um homem valioso que continuará subindo na vida como no conceito do patrão.

Em muitas ocasiões, é possível perceber uma ponta de admiração na visão desse capitalista, desse novo-rico, talvez por Duroy demonstrar que é capaz de seguir os mesmos passos que ele. E quando as pessoas do jornal começam a ridicularizar as semelhanças entre Duroy e Forestier, especialmente as similitudes entre seus respectivos artigos, o patrão declara: “– Sim, é Forestier, mas um Forestier mais denso, mais nervoso, mais viril” (MAUPASSANT, 2010, p.221). Em nenhum momento, questiona a artimanha do jornalista – todos no fundo sabem que Madeleine ajuda o marido a escrever os artigos –, pois para Walter e para qualquer arrivista, o que importa não são os meios, mas sim os resultados. E a sequência dos acontecimentos mostrará que sua avaliação era correta.

No final da narrativa, certo pasmo se junta à admiração, diante da atitude de Duroy. Tendo surpreendido sua mulher com o ministro, resolveu acabar com o futuro dos dois. Mais uma vez, a determinação e o sangue-frio do jornalista impressionam o patrão, o qual, mais do que nunca, percebe, sem realmente entender, a força desse rapaz.

O senhor Walter não se recuperara ainda da surpresa. Olhava Du Roy com olhos assustados, pensando: “Eis um sujeito com quem temos de ter cuidado.” [...] O pai Walter continuava a olhá-lo, sempre com seus olhos descobertos, pois seus óculos permaneciam levantados sobre o nariz, e dizia a si mesmo: – Sim, ele irá longe, o tratante. (MAUPASSANT, 2010, p.333-334).

Com outras palavras, “– Sim, ele irá longe, o tratante”, o senhor Walter repete a opinião inicial de sua mulher, quando dizia, dois anos antes: “não tenho dúvidas de que subirá rápido.” (MAUPASSANT, 2010, p.123). O termo que

usa para designar Duroy, “o tratante”, é apenas retórico, pois do ponto de vista moral e ético, nem ele, nem as outras personagens têm o direito de julgar Duroy que, na realidade, segue os mesmos caminhos que todos percorreram, ou ainda estão percorrendo. O único que, talvez, possa emitir um julgamento de valor, de boa fé, sem ser hipócrita, é o narrador onisciente. Bem como a filha de Clotilde, a pequena Laurine, que, contrariamente à mãe, nunca perdoa Duroy por ter se casado com Madeleine.

O dono do jornal conhece muito bem a sociedade na qual vive e não hesita muito em decidir de que lado ficar, qual partido tomar. A lei do mais forte e o individualismo exacerbado fazem-no virar as costas ao ministro, antigo amigo e sócio. Por isso, após ter ficado furioso com o último golpe de Duroy e tê-lo chamado de **intrigante**, reconsidera, arrasado, a situação, analisando-a a sangue frio. Admite o valor de Duroy sem disfarçar a sua admiração. Em sua opinião, a esperteza, a inteligência do herói lhe reservam, quase de direito, um futuro brilhante no mundo da política, que talvez possa lhe trazer algumas vantagens pessoais:

Ah! O tratante, como nos enganou... Que inteligência, é preciso convir. Poderíamos ter encontrado algo melhor como posição, mas não como inteligência e futuro. É um homem de futuro. Será deputado e ministro [...]

Ele acabou se irritando e tomou, como homem prático, a defesa de Bel-Ami.

– Mas, cale-se... Repito que é preciso... que é absolutamente preciso. E, quem sabe? Talvez não nos arrependamos. Com seres dessa têmpera, nunca se sabe o que pode acontecer. Você viu como ele derrubou, com três artigos, aquele tolo do Laroche-Mathieu, e como o fez com dignidade, o que era bem difícil em sua posição de marido. (MAUPASSANT, 2010, p.344, grifo nosso).

Para esse homem, e dentro dos valores por ele representados, o protagonista, de fato, é valioso, e, com o decorrer do tempo, a avaliação inicial é mais do que confirmada. O caráter interesseiro do patrão e, sobretudo, sua capacidade de adaptação – para ele, as mulheres são estúpidas porque “não sabem se curvar às circunstâncias” (MAUPASSANT, 2010, p.345) – faz com que, no final, declare abertamente a superioridade de Duroy em relação ao comum dos mortais, e reitere a admiração que sente pelo rapaz desde os primeiros momentos.

Essa visão remete, diga-se de passagem, para a capacidade de adaptação e de assimilação das classes dominantes, qualidade que lhes permitiu defender sua superioridade presumidamente inata. Nesse caso particular, contudo, a distância existente entre o Senhor Walter e o jovem ambicioso é mínima, pois, afinal, ambos são plebeus bem-sucedidos. A atitude do primeiro é típica do arrivista que conquistou o poder e a riqueza e esqueceu totalmente suas origens. O patrão sabe, de qualquer modo, que a admissão de Duroy não ameaça em nada sua posição privilegiada, ao contrário, promete reforçá-la.

O herói não sonha com caminhos distintos daqueles que Walter lhe mostra. Jornalismo, política, especulação e golpes são os meios que a sociedade da época oferece aos ambiciosos, àqueles que, em nome do dinheiro, do sucesso, do poder, da fama e do luxo estão dispostos a qualquer coisa. Dispostos a abandonar os requisitos éticos que, inicialmente, orientaram os primeiros burgueses – a dedicação, a dignidade, a simplicidade, a moderação, a honestidade – para substituí-los por novos valores como a ganância, a audácia, a sagacidade, a defesa dos interesses individuais e a falta de consideração pelo outro, todas servindo de apoio para a ideologia do sucesso⁵.

Como diz Duroy, “[...] cada um por si. A vitória é dos audaciosos. Tudo é apenas egoísmo [...]” (MAUPASSANT, 2010, p.228), ou ainda, “[...] os homens espertos sempre têm sucesso, seja por um meio, seja por outro.” (MAUPASSANT, 2010, p.311). Trata-se apenas de observar quem já percorreu o mesmo caminho e de ser o bastante esperto e inescrupuloso para concretizar as ambições burguesas, pois “o futuro é dos espertos!” (MAUPASSANT, 2010, p.219).

Considerações finais

A multiplicidade de perspectivas em *Bel-Ami*, com a predominância da focalização interna, como se viu, permite a Maupassant dar ao leitor “a ilusão

⁵ Segundo Roberto da Matta, a própria ideologia do sucesso – que exprime claramente os atores da sociedade individualista e pragmática – “[...]legitima o pessoalismo em formações sociais individualistas e igualitárias. O sucesso parece exprimir – junto com as categorias de *it*, *glamour*, *charm*, *sex appeal*, etc. – a ideia de diferenciação em universos igualitários... o sucesso é algo que se pode ter ou perder. Quem tiver sucesso acaba se tornando uma pessoa diferente, sendo tratada de modo especial. E o sucesso, como fala seu sentido básico, é algo que **se faz e se tem**. Não é alguma coisa que *se recebe* como o nome, o sangue ou o título nobiliárquico. Temos então que a ideologia do sucesso é um modo de conciliar a diferenciação concreta dos homens com o ideal de igualdade, como se fosse um modo de diferenciar sem hierarquizar, pois como sabemos, o sucesso (e toda sua constelação de noções correspondentes) não é transmissível ou transferível socialmente.” (DA MATTA, 1978, p.176-177, grifo nosso).

completa do verdadeiro”, revelando a trajetória ascendente do protagonista a partir de diversas instâncias focalizadoras e narrativas. A instituição de várias focalizações a partir do campo de consciência de algumas personagens – numa rede complexa de relações e de visões que se cruzam, se repetem, se opõem, se distanciam – faz surgir do texto uma personagem que perde o caráter estereotipado do arrivista literário. Esses recursos narrativos, ao mesmo tempo em que permitem ao leitor se aproximar mais da personagem, conferem ao romance maior complexidade e, ao protagonista, o direito de não ser julgado sumariamente por um único juiz, o narrador. A verdade não pertence a um narrador-focalizador onisciente, sócia ou não do autor, mas é escolhida pelo leitor que, diante de um ponto de vista matizado, pode realizar seu próprio julgamento de valor, aparentemente livre de imposições narrativas, e, sobretudo, realizar uma leitura ativa que ultrapassa uma concepção maniqueísta da personagem principal.

Variegated points of view: focalization in Bel-Ami by Guy de Maupassant

ABSTRACT: *Maupassant learned very early that art and talent are achieved through the look as Flaubert had taught him. In Bel-Ami (1885) the central point to the author is to transmit in a vivid way, using a narrator, the metamorphosis of an ambitious young man, and is also to show, especially using focalization, his growing capacity for love, social and material matters. More than telling a story, Maupassant shows to his reader the looks on the hero, looks that cross and reflect themselves explicitly and constantly along the narrative and through which the character reveals and situates himself in the reality surrounding him.*

KEYWORDS: *Guy de Maupassant. Bel-Ami. Narrator. Focus.*

REFERÊNCIAS

BAL, M. Narration et focalisation. **Poétique**, n.29, p.107-27, 1977.

CANDIDO, A. **Tese e antítese**. 3.ed. São Paulo: Nacional, 1978.

DA MATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis**. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

DELAISEMENT, G. **Bel-Ami Maupassant**. Paris: Hatier, 1972.

DUBOIS, J. Surcodage et protocole de lecture. **Poétique**, n.16, 1973.

Pontos de vista matizados: a focalização em Bel-ami, de Maupassant

GONCOURT, E.; GONCOURT, J. **Renée Mauperin**. Édition établie par Nadine sariat. Paris: Flammarion, 1990.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

MAUPASSANT, G. de. **Bel-Ami**. Tradução Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2010.

_____. **Romans**. Texte établi par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade).

ROBERT, M. **Roman des origines et origines du roman**. Paris: Gallimard, 1972.

SCHMIDT, A. M. **Maupassant**. Paris: Seuil, 1962.

VIAL, A. **Maupassant et l'art du roman**. Paris: Nizet, 1954.



A CRÔNICA DOS MODERNISTAS ENCONTRA PROUST: MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA

Alexandre Bebiano de ALMEIDA*

RESUMO: A proposta deste artigo é comentar a recepção que Proust recebeu no Brasil, uma acolhida que se deu sobretudo pelo jornal, por meio de crônicas e artigos redigidos por críticos e escritores. A bem da verdade, a sorte do romance proustiano no Brasil, ao menos até a década de 60, foi decidida quase que inteiramente nas páginas de jornais. Como é que uma obra tão monumental será abordada por cronistas? Quais as consequências disso para a fortuna crítica brasileira? Para dar uma amostra das singularidades que acompanham a recepção de Proust no Brasil, comentaremos aqui crônicas redigidas por dois autores do Modernismo brasileiro: Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

PALAVRAS-CHAVE: Proust. Recepção crítica. Crônica. Mário de Andrade. Manuel Bandeira.

Introdução

O romance de Proust, por seu caráter grandioso, por suas ambições estéticas, parece casar mal com o jornalismo. Com efeito, de que maneira conciliar as pretensões filosóficas do romance – “[...] a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e iluminada, a única vida, por consequência, plenamente vivida, é a literatura.” (PROUST, 1989, p. 474, tradução nossa), para repetir mais uma vez a derradeira lição do narrador proustiano – com o horizonte cotidiano e rasteiro do jornal? À primeira vista, pode-se bem afirmar que estamos diante de polos que mais se excluem do que se atraem.

Essa ideia, no entanto, merece correções. Na verdade, a arte de Proust e o jornal não seriam tão antagônicos quanto se poderia imaginar. Sabemos

* USP – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508900 – bebiano@usp.br

hoje que Proust manteve uma relação estreita com a imprensa de sua época. O escritor não somente colaborou muito para jornais, com crônicas, pastiches, artigos e, até mesmo, com extratos de seu romance¹; nós sabemos também, por suas cartas a críticos e amigos, que o escritor participava ativamente das polêmicas suscitadas pela publicação de seu romance, visto então por alguns como indecente e depravado².

Isso dito, este artigo chama a atenção para a acolhida que o romance recebeu no Brasil, uma recepção que se deu sobretudo pelo jornal, por meio de crônicas e artigos redigidos por críticos e por escritores. Bem vistas as coisas, a fortuna de Proust no Brasil não se limitou ao âmbito das vanguardas artísticas (embora tenha começado por elas³) nem aos estudos de perfil universitário (que passaram a se dedicar à obra de Proust apenas depois dos anos 60⁴). A bem da verdade, a sorte do romance proustiano no Brasil, ao menos até a década de 60, foi decidida quase que inteiramente em jornais. Esse cruzamento inesperado dá uma amostra das singularidades que acompanham sua recepção no Brasil: como é que uma obra tão monumental será abordada por cronistas? Quais as consequências disso para a fortuna crítica brasileira?

Proust no Brasil

A verdade é que Proust desempenhou aqui funções que o público francês dificilmente poderia imaginar. Um exemplo? Quando sai, em 1933, *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, o estilo desse livro que pretende reconstituir a formação social do Brasil causa surpresa em todos: de que

¹ Muitos desses artigos foram reunidos pelo próprio autor no livro *Pastiches et mélanges*, que veio a público em 1919 (PROUST, 1971).

² Para as polêmicas suscitadas pelo romance de Proust, é possível consultar o livro *La pudeur en crise*, de Eva Ahlstedt (1985).

³ As primeira notas de que temos notícia foram publicadas na seção de resenhas e variedades da *Klaxon* (1923) e d'*A Revista* (1925), revistas que representavam o movimento modernista nos estados de São Paulo e de Minas Gerais. Em janeiro de 1923, a seção de variedades da *Klaxon* registra a chegada de um número especial da *Nouvelle Revue Française* inteiramente dedicado a Marcel Proust, por ocasião da morte do “extraordinário romancista moderno francês”, para repetir as palavras da *Klaxon* (Confira *Chroniques* (1922/1923). Já na *Revista* (1925), produzida em Belo Horizonte, é possível ler uma resenha escrita por Carlos Drummond de Andrade (que assina apenas C.) do livro: *XXème siècle*, um apanhado de estudos literários de Benjamin Crémieux. Como o primeiro estudo do livro é a respeito do *roman-fleuve* proustiano, Drummond não hesita a comentar sua leitura de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, que havia recebido o Prêmio Goncourt em 1919. Confira C. (1925).

⁴ Em 6 de fevereiro de 1965, a professora Leyla Perrone-Moisés (1965) resenha o livro *L'Espace proustien*, de Georges Poulet, para o “Suplemento Literário” do jornal de *O Estado de São Paulo*.

A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira

maneira definir esse estilo em que memorialismo e recursos literários se aliam a teses das modernas ciências sociais e a minuciosa pesquisa histórica? É o próprio Gilberto Freyre (1962, p. XXXXVI) que dirá, meio a sério, meio literariamente, que faz “sociologia proustiana”. E assim o pernambucano explica a afinidade de seu estilo com o romancista: “o estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana” (FREYRE, 1995, p. LXV). Assim é que Proust, para nosso espanto, pôde servir de modelo para o estilo ensaístico de uma das maiores obras de interpretação da sociedade brasileira.

De que maneira compreender esse aproveitamento por parte de Gilberto Freyre? A principal explicação talvez se encontre na forte autoridade que a literatura exerce no Brasil até as décadas de 50 e 60⁵. Pode-se dizer que, devido à fraca divisão do trabalho intelectual, a literatura teve o papel de orientar e dar forma ao pensamento em domínios de conhecimento dos mais diversos, desde a medicina até o direito. De fato, o poderoso ímã da literatura interferiu em todas as áreas de saber e permitiu que, durante muito tempo, estudiosos de literatura no Brasil fossem, ao mesmo tempo, cientistas, médicos, juristas, filósofos, sociólogos, escritores, críticos literários e, claro, jornalistas. Assim é que um crítico como Álvaro Lins, autor de um dos mais importantes livros sobre Proust na década de 50 (LINS, 1956), não pretende limitar seus estudos de crítica ao campo mais restrito do romance ou da poesia, mas vai estendê-los até mesmo ao campo das ciências sociais; Lins pode comentar, nesse sentido, os estudos etnológicos de Roquette-Pinto, médico que participa da missão Rondon à Amazônia, e declarar: “[...] o homem de ciência Edgar Roquette-Pinto [também] pertence aos quadros de Literatura.” (LINS, 1963, p.205). Essa inflação do verbo literário, somado à forte influência que a literatura francesa exerceu em nossas letras, é que parece dotar a recepção de Proust de traços tão originais entre nós.

O escritor francês torna-se, com efeito, uma espécie de ponto de passagem obrigatório para todos aqueles, sejam cronistas ou críticos, que escrevem sobre literatura nos jornais; e podemos citar alguns, talvez aqueles mais conhecidos hoje: Tristão de Athayde (1927), Mário de Andrade (1928), Manuel Bandeira (1930), Graça Aranha (1932), Antonio Candido (1943), Sérgio Milliet (1944), Roger Bastide (1944), Sérgio Buarque de Holanda (1948), Lúcia Miguel Pereira

⁵ Para o papel preponderante que a literatura desempenhou na cultura brasileira, é possível consultar Candido (2000).

(1948), Afranio Coutinho (1948), Augusto Meyer (1948), Rachel de Queiroz (1949), Brito Broca (1951)⁶, Álvaro Lins (1952). Ora, citando esses nomes que escreveram crônicas ou artigos de rodapé a respeito de Proust, não fazemos mais que repetir um argumento da professora Walnice Nogueira Galvão (2002, p.12): “Dos anos trinta aos sessenta, todos os nossos maiores críticos escreviam sobre Proust em artigos de jornal, que depois seriam recolhidos em livros.” E a estudiosa acrescenta: “Durante muito tempo, crítico brasileiro que se prezasse frequentava Proust: é só folhear as coletâneas de ensaios de autoria deles.” (GALVÃO, 2002, p.12).

Isso dito, como abordar a variedade de documentos que representa essa recepção e que se estende não somente por um período tão longo, mas também abrange escritores do nordeste ao sul? Para nossa sorte, a acolhida que Proust recebeu no Brasil já mereceu um trabalho exaustivo de investigação. Em tese que merece nosso reconhecimento, defendida na Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, Maria Marta Laus Pereira de Oliveira (1993) dedicou-se a estudar esse vasto material. De acordo com seu estudo, seria possível imaginar aí algumas linhagens ou divisões. Nesta exposição vamos abordar rapidamente dois tipos de leitura que foram propostas para o romance de Proust: a que reprova o escritor por seu estetismo e outra que nele valoriza a memória como força expressiva. Veremos que, se a primeira realiza mais um tipo de comentário crítico, a segunda avizinha-se da ficção narrativa e mesmo do memorialismo.

Quando a missão fala mais alto

Embora Mário de Andrade jamais tenha escrito uma crônica abordando diretamente Proust, o romancista aparece frequentemente em sua pluma, e não como um escritor que nos deve servir como modelo. Em artigo publicado no *Diário nacional*, de 8 de abril de 1928, Mário de Andrade discute um tema caro à estética moderna e, sobretudo, a Proust: a questão do caráter ou da integridade do indivíduo. Para Mário de Andrade, a arte literária moderna conduziu a um grau paradoxal certas tendências psicológicas que desestabilizam a unidade do eu. Essa fragmentação da personalidade seria causada devido à tortura do número excessivo de razões e verificações contraditórias de ordem psicológica. A principal consequência disso é uma, para citar Mário de Andrade (1928, p.7), “[...] ‘abulia transcendente’, um sequestro da autocrítica, um se deixar levar na

⁶ Confira Brica (1994).

A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira

barafunda inextrincável das tendências e das intenções obscuras.” É claro que uma das vítimas desse argumento é o romance de Mário de Andrade (1928, p.7): “É por tudo isso que com toda a arte admirável que possui, Proust me parece preliminarmente falso. Falso sobre o ponto de vista psicológico e não artístico, se entenda.”

Três crônicas que Mário de Andrade escreveu para sua coluna “Táxi” no *Diário Nacional*, durante o mês de abril de 1929, vão aprofundar essas reflexões.⁷ Para o crítico modernista, a expressão literária proustiana encerra um problema não exclusivo a ela, mas comum a toda a expressão artística moderna, que privilegia, não sem motivo, a fragmentação, “a particularização dos elementos e causas” (ANDRADE M., 1976, p. 88).

Embora a crônica fosse destinada ao largo público do jornal paulista, Mário de Andrade parece não querer simplificar as coisas. Seu comentário estende-se sobre três crônicas e pretende discutir o estatuto da linguagem na arte, especialmente na expressão literária. Para nós, é importante notar que a reflexão de Mário de Andrade (1976, p.93) se apoia num pressuposto explicitado por ele próprio, a saber: a linguagem visa “servir às necessidades da nossa inteligência” e, por isso mesmo, “é incapaz de expressar a totalidade de nossa vida sensível”. Para Mário de Andrade, se a linguagem aparece como um problema para Proust, isso se dá porque a linguagem é acima de tudo uma síntese, uma redução, ao passo que a sensibilidade e, principalmente a hipersensibilidade de Proust, parece querer recusar qualquer abstração, quando procura expandir-se, senão abandonar-se em particularizações analíticas. Daí surge o drama da linguagem em Proust: “a precariedade expressiva da linguagem em relação à vida sensível”, e sua procura por “estados cenestésicos”, para usar os termos de Mário de Andrade (1976, p. 96).

Para o modernista brasileiro, esse drama é um drama próprio aos escritores modernos, uma vez que clássicos como Racine ou Camões foram capazes de conceber uma expressão literária em que há “coincidência da linguagem com a sensibilidade” (ANDRADE M., 1976, p.95). É claro que ganhamos em análise com os modernos, que exacerbaram a investigação da sensibilidade a níveis jamais vistos antes, admite o cronista; mas isso seria a própria marca de seu ilogismo: Proust, diz Mário de Andrade (1976, p. 88), “[...] é fofo. Mas a gente dorme sobre, em passividade fatigante.”

⁷ As crônicas levam os seguintes títulos: “Táxi: A linguagem – I”, “Táxi: A linguagem – II”, “Táxi: A linguagem – III”, e foram originalmente publicadas no *Diário nacional* nos dias 16, 27 e 28 de abril de 1929.

Não podemos aprofundar aqui a leitura de Mário de Andrade. Para aqueles que se interessam pelo assunto, remetemos às análises de João Luis Lafeté. De acordo com este pesquisador, o projeto artístico de Mário de Andrade está à procura de uma síntese entre comprometimento social e ideal estético moderno. Eis aqui de que maneira Lafeté (2000, p.199) resume esse dilema:

Compreendendo como poucos os caminhos da arte moderna e as revoluções por ela operadas no interior da linguagem literária, Mário de Andrade mantém todavia a tendência da arte a funcionar socialmente, procurando afastar o fantasma do individualismo e aproximar-se de uma linguagem – ou de certas ‘constâncias’ psicológicas populares – capazes de tornar efetivo seu desejo de engajamento.

Temos aí desenhado o projeto artístico perseguido por Mário de Andrade e que será usado pelo escritor para avaliar a arte moderna. Pode-se concluir que é do uso desse critério comprometido socialmente que surge sua discordância com a expressão literária de Proust.

Quando Proust passeia pela Lapa

Outra leitura é realizada por aqueles brasileiros que vão se interessar pela força da memória em Proust. E, a julgar por Jorge de Lima, em entrevista de 1945, a influência de Proust sobre os memorialistas brasileiros não foi de pouca monta:

[...] não só pelo relativismo introduzido em nossa literatura se fez sentir no Brasil a influência de Proust. Esta se nota também pela grande importância que nossos escritores passaram a dar então às memórias de infância, de que o *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, pode servir de exemplo. Nunca a infância, com todas as suas dimensões e seus seres intemporais, proustianos, foi mais explorada. Como você naturalmente não ignora, um passe de mágica, da sensação gustativa que dá ao escritor um biscoitinho molhado no chá, o qual lhe tira da memória toda a meninice perdida, passada em Illiers. Pois esse processo de repercussão do tempo seria também usado em larga escala pelos autores brasileiros do Modernismo. (SENNÁ, 1996, p. 136-137)⁸.

⁸ A entrevista de Jorge de Lima com Homero Senna foi publicada originalmente em 29 de julho de 1945, na seção “Revista” d’*O Jornal*, periódico do Rio de Janeiro.

A declaração de Jorge de Lima de que nossos modernistas teriam sofrido forte influência de Proust pode despertar suspeitas: como avaliar, com efeito, a autenticidade de uma afirmação como essa? É que, se o memorialismo desempenha um importante papel na obra de muitos escritores do modernismo, isso aparece muitas vezes de tal forma incorporado em suas criações que se torna bastante difícil falarmos de influxo. Muitos deles, de fato, vão tomar o romance de Proust como um motivo ou, até mesmo, como um estímulo para suas próprias criações. Eles reconhecem na obra do francês um convite a trabalhar com um recurso que “abraça as coisas, sem reduzi-las”, para citar um verso famoso de Drummond⁹. Cabe lembrar nesse sentido que a célebre memória involuntária não é uma faculdade que se liga exclusivamente à expressão artística nem a processos claros ou conscientes de nosso pensamento. Trata-se antes de uma faculdade capaz de repercutir certos símbolos secretos ou íntimos, e que seriam suficientemente fortes para reorganizar nossa relação com a realidade¹⁰. Tal recurso permite ao escritor criar uma expressão original, mais adequada ao apelo dos tempos, na qual podem se misturar, sem cerimônia, os mais díspares registros: fantasia literária, conteúdo biográfico, experiência social, digressão filosófica. O que seria um tipo de expressão literária como essa?

Para dar um exemplo disso, pode-se citar uma crônica bem conhecida de Manuel Bandeira (2006), que leva o título de “O romance do beco”. A crônica, publicada originalmente no jornal *Estado de Minas*, em 1933, foi recolhida pelo autor no livro *Crônicas da província do Brasil*. O texto da crônica se compõe de uma série de fragmentos que vão sendo amarrados pelas mais díspares associações – uma pequena narrativa abre o texto: “O marinheiro triste debruçou-se à janela do apartamento 54...” (BANDEIRA, 2006, p. 171); vem em seguida um comentário sobre este verso de Emílio de Meneses: “Este leito, que é o meu, que é o teu, que é o nosso leito...” (BANDEIRA, 2006, p. 171); e, depois, uma descrição fantástica do beco dos Carmelitas no Rio de Janeiro, o beco que obceca o marinheiro triste: “Foi no beco que Swann encontrou pela primeira vez Odete” (BANDEIRA, 2006, p. 171); na sequência temos uma digressão sobre a experiência de ler Proust; e,

⁹ Trata-se do último verso do poema “Fragilidade”, de Drummond (1996).

¹⁰ Candido destaca isso quando diz que na expressão literária de Proust a fuga do tempo conhece um tipo de contrapeso ou compensação na permanência de certas estruturas ou símbolos (CANDIDO, 1993; 2003). É de notar que as análises de Auerbach (1968, p. 539) já chamavam a atenção para o fato de que um evento simples e cotidiano do passado, quando lembrado ou recuperado pelo narrador proustiano, adquire um aspecto de “omnitemporalidade simbólica”

finalmente, o desfecho em que dois amigos, depois de hesitar sobre o caminho a pegar, decidem não ir pelo “côté de Guermantes” da rua da Lapa, mas pelo “côté de chez Swann” rumo à praia da Glória, onde vão pegar o ônibus Mauá-Ipanema. Como compreender uma crônica como essa, feita de uma mistura tão extravagante de elementos?

Para começar, alguns dados biográficos podem decerto ajudar. Na época em que escreve a crônica, Bandeira mora num prédio da rua Morais e Vale, no alto do apartamento 54, de cuja janela podia ver não só a linha de horizonte da praia Glória, mas também o beco dos Carmelitas, uma pequena rua degradada, famosa então como recanto de prostituição e pobreza na cidade do Rio de Janeiro. Mas o que vem a ser esse beco na descrição fantástica do cronista? Trata-se de um lugar de festa, onde os boêmios da cidade procuram suas Odettes:

Aqui [no beco dos Carmelitas] outrora reboaram hinos. Toda a mocidade do Rio, estudantes, caixeiros, empregados públicos, artistas, Raul de Leoni... É inacreditável como cabia tanto homem no beco. O beco era a matriz da cidade. Um dia não pôde mais, rebentou em Manguês, na pornéia dos desenhos de seu Cicinho Batateira, no *Ulysses* de Joyce. Foi no beco que Swann encontrou pela primeira vez Odette. Mas não antecipemos. (BANDEIRA, 2006, p. 172).

É de sublinhar que o gesto descritivo do cronista oferece um sentido novo para a degradação do beco. Os boêmios, esses famintos de alegria e liberdade, têm no beco um lugar onde podem se sentir à vontade, a ponto de tomá-lo como fonte de vida (“ele era a matriz da cidade”); pobre, degradado, prostituído, o beco se transfigura assim na arte de Cícero Dias (o Cicinho Batateira em questão¹¹), mas também nos romances de Joyce e Proust. Pode-se concluir que, na visão mágica do cronista, o beco dos Carmelitas, aquele lugar de pobreza e prostituição na Lapa, perde seu caráter físico ou real, para adquirir um significado simbólico: esse beco de amores pagos, de misérias e tristezas, para onde acorrem os boêmios em busca de alegria, seria o espaço onde nasce a expressão literária de Proust, na medida em que se mostra um lugar capaz de satisfazer aos desejos de felicidade mais recônditos dos artistas de nosso tempo.

¹¹ Cicinho Batateira era a maneira pela qual Cícero Dias era conhecido no grupo de amigos de Manuel Bandeira. A informação nos é dada pelo organizador das crônicas de Bandeira, o pesquisador Júlio Castañon Guimarães (BANDEIRA, 2006).

Conclusão

Apresentamos aqui uma amostra da acolhida do romance de Proust pela imprensa no Brasil. Escolhemos algumas crônicas redigidas por dois autores do Modernismo brasileiro: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Como vimos, seus artigos representam dois tipos de leitura: a primeira faz parte de uma linhagem mais crítica, que reprova o projeto artístico proustiano por razões morais e políticas. Nela poderíamos incluir, entre outros estudiosos, Tristão de Athayde (1927), Roberto Alvim Corrêa (1950) e, até mesmo, o jovem Ruy Coelho (1944) que participa da revista *Clima*, para citar alguns nomes. Cabe lembrar que a discussão em torno dos valores morais do romance de Proust estende-se até hoje: haveria uma moral no romance do francês? Ou este proporia antes uma defesa da “arte pela arte”? Tentando responder a essas perguntas, Antoine Compagnon, professor titular de literatura no *Collège de France*, ministrou um curso, durante 2007 e 2008, que levava o título de “Morales de Proust”¹².

A segunda família de leitores que vimos, mais literária, considera o romance de Proust e, mais particularmente, o recurso à memória involuntária, como um tipo de estímulo para a criação literária e artística. Esse veio será fecundo no Brasil¹³. Nele podemos incluir, entre outros, a poesia de tom autobiográfico de Drummond, especialmente a série *Boitempo* (ANDRADE C., 2003), e a prosa memorialista de Augusto Meyer (1966) e de Pedro Nava (1972). Grandes leitores de Proust, esses escritores vão procurar desenvolver um tipo de expressão literária onde se misturam de maneira inseparável imaginação ficcional e memorialismo.

¹² O programa do curso de Antoine Compagnon no *Collège de France* encontra-se disponível online. Confira College... (2014).

¹³ Antonio Candido talvez seja um dos primeiros estudiosos a chamar a atenção para esse veio na literatura brasileira; em ensaio publicado pela primeira vez em 1977, intitulado “Poesia e ficção na autobiografia”, o crítico sublinha o parentesco da obra proustiana com as “autobiografias ficcionais e poéticas” (o termo é de Antonio Candido) produzidas por alguns escritores brasileiros, especialmente Murilo Mendes (*A idade do serrote*), Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*) e Pedro Nava (*Baú de ossos*). Mais recentemente, Tania Franco Carvalhal (2005) retornou ao tema da herança proustiana na obra memorialística de Jorge de Lima, Augusto Meyer e Pedro Nava.

The chronicle of modernist writers meets Proust: Mário de Andrade and Manuel Bandeira

ABSTRACT: *This article discusses the critical reception of Proust in Brazil. This reception has occurred mainly through newspapers in the form of articles and chronicles written by critics and writers. The critical success of Proust's novel in Brazil was decided almost entirely in newspapers at least until the 60's, How the chroniclers will address such a monumental novel? What are the consequences of this for the Brazilian critical fortune? To give an example of the singularities accompanying the reception of Proust in Brazil, we analyse some chronicles written by two authors of Brazilian modernism: Mário de Andrade and Manuel Bandeira.*

KEYWORDS: *Proust. Critical reception. Chronicle. Mário de Andrade. Manuel Bandeira.*

REFERÊNCIAS

AHLSTEDT, E. **La pudeur en crise:** un aspect de l'accueil d'À la recherche du temps perdu de Marcel Proust – 1913-1930. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985.

ANDRADE, C. D. de. Boitempo. In: _____. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. p.879-1183.

_____. Fragilidade. In: _____. **A Rosa do povo.** 17.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. p.60.

ANDRADE, M. de. **Taxi e crônicas no Diário nacional.** Estabelecimento de texto de Telê Porto Ancona Lopes. São Paulo: Duas cidades, Secretaria de Cultura, 1976.

_____. Sobre a Carta Pastoral de D. José Maurício da Rocha. **Diário Nacional,** São Paulo, 8 abr. 1928. p.7.

ARANHA, G. Uma página de Graça Aranha sobre Marcel Proust. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, p. 5, 24 ago. 1932.

ATHAYDE, T. de. Marcel Proust. **Diário Nacional,** São Paulo, 11 dez. 1927. p. 9.

AUERBACH, E. Les bas couleur de bruyère. In: _____. **Mimésis.** Paris: Gallimard, 1968. p.518-548.

BANDEIRA, M. O romance do beco. In: _____. **Crônicas da província do Brasil.** Organização e notas de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.171-173.

- A crônica dos modernistas encontra Proust: Mário de Andrade e Manuel Bandeira _____. No mundo de Proust. **Diário Nacional**, São Paulo, p. 3, 25 dez. 1930.
- BASTIDE, R. Diálogo a uma voz: Marcel Proust. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 16 set. 1944. p.374-376.
- BROCA, B. O livreiro Quaresma no comercio editorial brasileiro. In: ABREU, M. (Org.). **O repórter Impenitente**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994. p.47-50.
- C. [Carlos Drummond de Andrade]. França. **A Revista**, Belo Horizonte, n.2, p.52-53, ago. 1925.
- CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. p. 51-69.
- _____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. 8.ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000. p.119-198.
- _____. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1993. p. 123-129.
- _____. Notas de literatura e crítica: vinte anos e... **Folha da Manhã**. São Paulo, 4 mar. 1943. p. 5.
- CARVALHAL, T. F. L'écriture autobiographique au Brésil: l'héritage proustien, **Revue de littérature comparée**, n.316, p.419-430, 2005/4.
- CHRONICAS: LIVROS E REVISTAS. Klaxon, mensário da arte moderna. São Paulo, n.8, p.30, dez/jan. 1922/1923.
- COELHO, R. **Proust**. São Paulo: Flama editora, 1944.
- COLLEGE DE FRANCE. Disponível em: <<http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2007-2008.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- CORRÊA, R. A. O vigésimo aniversário da morte de Marcel Proust. In: COELHO, S. (Org.). **Proustiana brasileira**. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1950. p.43-53.
- COUTINHO, A. Correntes cruzadas. **Diário de notícias**, Rio de Janeiro, 19 dez 1948. Letras e Artes, 4 seção, p. 2-4.
- FREYRE, G. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. v. 1.
- FREYRE, G. Prefácio à primeira edição. In: _____. **Casa-grande & senzala**. 30.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995. p. LXV.
- GALVÃO, W. N. Prefácio - Em busca de um Proust perdido. In: WILLEMART, P. **Educação sentimental em Proust**. Cotia: Ateliê editorial, 2002. p. 11-15.
- HOLANDA, S. B. de. Tempo e verdade. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1948. Letras e Artes, 4.seção, p.2.

Alexandre Bebiano de Almeida

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas cidades, 2000.

LINS, A. Estilo literário e estilo científico: estudo da obra de Roquette-Pinto. In: _____. **Jornal de crítica - 7a. série**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1963. p.197-281.

_____. **A Técnica do romance em Marcel Proust**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

_____. Da técnica do romance em Marcel Proust. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 mar. 1952. 2. Seção, p.2.

MEYER, A. Do caderno de um leitor: Croce e Proust. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 maio 1948. 2. Seção, p. 1.

MEYER, A. **No tempo da flor**. Rio de Janeiro: Ed. O cruzeiro, 1966.

MILLIET, S. Últimos livros: Proust – Rui Coelho. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 1944. p. 4.

NAVA, P. **Baú de ossos: memórias - 1**. Rio de Janeiro: Sábia, 1972.

OLIVEIRA, M. M. L. P. **A recepção crítica da obra de Marcel Proust no Brasil**. 1993. 450 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

PEREIRA, L. M. A propósito de Proust. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 31 out. 1948. 2. Seção, p. 1.

PERRONE-MOISÉS, L. À procura do espaço perdido. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 6 fev. 1965. Suplemento Literário, p. 1.

PROUST, M. **À la recherche du temps perdu**. Édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1989. (Bibliothèque de la Pléiade, IV).

PROUST, M. **Contre Sainte-Beuve**: précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles. Edição de Pierre Clarac. Paris: Gallimard, 1971.

QUEIROZ, R. de. Marcel Proust. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 fev. 1949. p.98.

SENNA, H. O mistério poético (Jorge de Lima). In: _____. **República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3.ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 121-140.



PILOTE DE GUERRE, DE SAINT-EXUPÉRY: **ESCRITA EM TRÂNSITO**

Patrícia MUNHOZ*

RESUMO: Neste artigo, pretendemos abordar *Pilote de guerre* (1942), de Saint-Exupéry, que relata as missões de reconhecimento aéreo das quais o autor participou, durante o período turbulento da Segunda Guerra Mundial, quando a França foi invadida pelas forças nazistas. Nosso objetivo é analisar essa obra polêmica, revelando como o narrador, diante de um mundo em completa desordem, constrói um enredo que também parece desestruturado, “transitando” pelos gêneros, bem como por suas recordações que se misturam ao relato da guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Saint-Exupéry. Segunda Guerra Mundial. Hibridismo.

A primeira metade do século XX foi fatalmente marcada por duas grandes guerras; a segunda delas abalou a história da humanidade e seus efeitos repercutem até hoje. Muitos escritores abordaram a Segunda Guerra Mundial em suas obras, mas poucos testemunharam os conflitos armados, participando efetivamente dos combates. O escritor francês Antoine de Saint-Exupéry é um exemplo de intelectual que escreve a partir de sua experiência de guerra, pois participa como piloto em aviões de observação, encarregado de realizar voos de reconhecimento fotográfico sobre o norte da França, a fim de registrar a movimentação do inimigo nos territórios ocupados pelo equipado exército alemão. E é justamente essa experiência que lhe possibilita escrever *Pilote de guerre* (1942).

Nessa obra, ele narra as missões das quais participou como membro do grupo 2/33, trazendo para o leitor o panorama de devastação causado pelos ataques inimigos, bem como reflexões sobre esse período delicado para os franceses: a derrota de 1940, quando a Alemanha invade seu país. Assim, o

* Escola SENAI “Shunji Nishimura”. Pompeia – SP – Brasil. 17580-000 – patypur@yahoo.com.br

autor exprime sua tristeza e sua cólera, sua revolta e sua indignação, recontando os episódios de guerra durante esse curto, mas trágico período da história da França. Este livro lhe permite também falar da fraternidade, do respeito e das relações com o homem, com o grupo que divide com ele esse desastre.

Com a derrota da França e a assinatura do armistício em junho de 1940, decide exilar-se nos Estados Unidos, onde publica inicialmente *Pilote de guerre*, em fevereiro de 1942. Em seu país de origem, o livro aparece só no final de 1942, mas rapidamente é interdito pelas forças de ocupação e passa a ser impresso clandestinamente. Em plena guerra, o livro é um sucesso, influenciando extremamente a opinião pública norte-americana:

Sem dúvida os americanos o louvavam. Para Edward Weeks, nas páginas do *Atlantic Monthly*, era talvez a melhor resposta (com o discurso de Churchill) que os Aliados tinham encontrado ao *Mein Kampf*. Poderia ser muito bem um “milagre” para o *Times* e o “livro mais importante escrito até o momento sobre a guerra” segundo o *Times*.¹ (MEHLMAN, 2005, p. 203)².

Como se sabe, essa obra surge em um momento extremamente delicado para o autor, pois ele sofria por estar longe de seu país e das pessoas que amava, pela derrota de 1940 da qual havia participado, por ver a Europa arrasada pela Guerra, pelas poucas notícias apavorantes que recebia de sua pátria, pelas polêmicas surgidas por seu não posicionamento político e por ser pressionado constantemente por seus editores, que o apressavam na entrega de seu livro sobre sua experiência na guerra.

E mesmo sob pressão, ele termina sua obra, embora justifique que os oito meses dedicados a esse trabalho foi um recorde de rapidez, que não teve tempo suficiente para realizar sua alquimia, por isso achava indecente apresentar um “enunciado incoerente e contraditório” (SAINT-EXUPÉRY, 1982, p.222)³. Segundo relatos e cartas de pessoas que conviveram com ele, Saint-Exupéry nunca escrevia sem angústia e destruía mais textos do que guardava, uma vez que escrevia muito e acabava rasgando muitas folhas de papel até chegar ao resultado final, que nem sempre lhe agradava.

¹ “Sans doute les Américains le louaient-ils. Pour Edward Weeks, dans les pages de *Atlantic Monthly*, c'était peut-être bien la meilleure réponse (avec le discours de Churchill) que les Alliés eussent trouvée à *Mein Kampf*. Ce pouvait bien être un ‘miracle’ pour le *Times* et ‘le livre le plus important écrit jusqu’ici sur la guerre’ selon le *Times*.” (MEHLMAN, 2005, p. 203).

² Todas as traduções para o português são de nossa responsabilidade.

³ “[...] énoncé incohérent et contradictoire” (SAINT-EXUPÉRY, 1982, p.222).

A afirmação a seguir elucida a visão que o autor tinha a respeito de seu próprio livro: “E eis que meu **livrinho** vai sair. E preparam-se, como de hábito, todas as calúnias e inveja. [...] Escrevi-o em desordem interior. Não consegui dizer o que queria.” (SAINT-EXUPÉRY, 1982, p.227, grifo nosso)⁴. Podemos observar que o autor emprega o substantivo livro no diminutivo, conferindo um tom de menoridade à sua obra, talvez por não ter tido tempo suficiente para amadurecer suas ideias e se expressar como gostaria.

Embora *Pilote de guerre* (SAINT-EXUPÉRY, 1999) seja classificado, algumas vezes, como um romance, verificaremos que se trata de uma narrativa de difícil classificação, de caráter híbrido. Afinal, deparamo-nos com um narrador, que diante de um mundo em completa desordem, constrói um enredo que parece desestruturado, marcado por constantes digressões, pois suas reflexões filosóficas sobre a condição humana surgem mescladas tanto às reminiscências da infância quanto à descrição dos combates. Tais reflexões sobre aquilo que ele consegue resgatar de sua memória justificam uma de suas afirmações, a de que esse livro foi escrito em um momento de desordem interior, ou seja, seu livro surge como **estilhaços do passado**.

Em *Écrits de guerre* (SAINT-EXUPÉRY, 1982), há uma lista de jornais e periódicos franceses que comentaram essa obra polêmica, os quais lhe dispensaram ferrenhas críticas, como o trecho retirado do periódico *Le Cahier Jaune*, de janeiro de 1943, que transcrevemos a seguir: “O Sr. Saint-Exupéry interrompe sem cessar a sua narrativa, como nos romances russos, para explicar seus estados de alma e discutir o sentido da vida.” (P.-A. COUSTEAU apud SAINT-EXUPÉRY, 1982, p. 311)⁵.

Ainda, a partir desse comentário, constatamos que a obra de Saint-Exupéry também reflete as mudanças pelas quais passa o romance francês no início do século XX, particularmente na tendência ao monólogo interior, em que o narrador interrompe a dinâmica da narrativa para expor questões de cunho introspectivo, revelando motivações interiores. O crítico francês Michel Raimond (1966) tece importantes reflexões acerca dessas mudanças, dedicando um longo capítulo para mostrar como o monólogo interior é determinante sobre esse gênero consagrado na literatura francesa:

⁴ “Et puis voilà que mon **petit livre** va sortir. Et se préparent comme d'usage toutes les calomnies et jalousies. [...] Je l'ai écrit dans le désordre intérieur. Je n'ai pas réussi à dire ce que je voulais.” (SAINT-EXUPÉRY, 1982, p.227, grifo nosso).

⁵ “M. de Saint-Exupéry interrompt sans cesse son récit, comme dans les romans russes, pour expliquer ses états d'âme et discuter le sens de la vie.” (P.-A. COUSTEAU apud SAINT-EXUPÉRY, 1982, p. 311).

O que se chamou na França, logo após a guerra, monólogo interior, constitui uma das tentativas mais interessantes entre todas as que se propunham a renovar o romance. Essa forma literária “amplamente desprezada e louvada”, provocou, como observou Daniel-Rops em 1932, “comentários notáveis dos mais diversos críticos.” (RAIMOND, 1966, p.257-258)⁶.

O capítulo VI de *Pilote de guerre*, por exemplo, é iniciado pela breve fala do acompanhante que está no avião com o capitão Saint-Exupéry: “— Capitão... A bússola!” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.132)⁷. A partir desse breve discurso direto, que é interrompido, surgem dois longos parágrafos em que o narrador reflete sobre as dores que traz em seu corpo pelos antigos acidentes já sofridos como piloto, sobre o desejo passageiro de esquivar-se de uma missão frustrada da qual nada podia se esperar, como pode ser observado no excerto a seguir:

Meu corpo recorda-se das quedas sofridas, das fraturas do crânio, dos comas viscosos como xarope, das noites de hospital. Meu corpo tem medo dos golpes. [...] Mas, lá no fundo, eu sabia que não há nada a se esperar de uma missão fracassada, a não ser uma espécie de desconforto amargo. É como se uma mudança necessária tivesse fracassado. Isto me lembra o colégio... Quando eu era menino... (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.132-133)⁸.

E ao tentar recordar-se de um fato que lhe acontecera no colégio, é interrompido por seu parceiro, que queria alertá-lo a respeito de uma possível ameaça iminente:

—... Capitão!

— O quê?

— Não, nada... eu acreditava ver...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133)⁹.

⁶ “Ce qu'on a appelé en France, au lendemain de la guerre, le monologue intérieur, constitue une des tentatives les plus intéressantes parmi toutes celles qui se proposaient de renouveler le roman. Cette forme littéraire 'honnie et louée sans mesure', a provoqué, comme le notait Daniel-Rops en 1932, 'les commentaires les plus remarquables des critiques les plus divers.'” (RAIMOND, 1966, p.257-258).

⁷ “Capitaine... compas!” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.132).

⁸ “Mon corps se souvient des chutes subies, des fractures du crâne, des comas visqueux comme du sirop, des nuits d'hôpital. Mon corps craint les coups. [...] Mais je savais aussi, en profondeur, qu'il n'est rien à attendre d'une mission manquée, sinon une sorte d'inconfort aigre. C'est comme si une mue nécessaire avait échoué. Cela me rappelle le collège... Lorsque j'étais petit garçon...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.132-133).

⁹ “— Non, rien... je croyais voir...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133).

Assim, as reticências ao final da frase suspendem o discurso do seu parceiro, que é interrompido pelo narrador, que não dispensa muita atenção à fala do colega por estar absorto em suas lembranças: “Eu não gosto muito do que ele acreditava ver” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133)¹⁰. E logo em seguida, em um longo parágrafo, retoma seu pensamento, recordando-se da época de infância no colégio, quando se levantava muito cedo, no frio, esfregando os olhos e sofrendo antecipadamente pelas lições de gramática. Por essa razão, ele diz que era muito bom ficar doente para ser socorrido e despertar na enfermaria, “onde religiosas de coifa branca lhes trarão na cama tisanas açucaradas. E traçamos mil ilusões sobre este paraíso.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133)¹¹.

Desse modo, ele volta a esse paraíso perdido em sua memória, relembrando o gosto doce dessa proteção que lhe era oferecida durante sua fase escolar. Ele encerra o capítulo, confessando que não há nada a esperar de uma missão frustrada.

Portanto, nesse exemplo, observamos que a narração do momento presente é constantemente interrompida pelas incursões reflexivas de um narrador que não se concentra no que o seu companheiro vê do alto do avião, mas ele resgata imagens perdidas e carregadas de sentido em sua memória.

Em outro momento na narrativa, ainda do alto de seu avião, visualiza um ponto negro, que ele supõe que seja uma casa de homens, e isso lhe desperta outra recordação de sua infância. Após um longo monólogo interior em que reflete sobre seu processo de escrita, ele conta a história que aquele ponto negro lhe despertou.

Certa noite, quando ele tinha cinco ou seis anos, por volta das oito horas – segundo ele, horário em que as crianças deviam ir para cama, principalmente no inverno – haviam se esquecido de colocá-lo para dormir. Foi o momento oportuno para adentrar o vestíbulo da grande casa de campo onde ele estava, para o qual dava a divisão onde as crianças jantavam. De acordo com a descrição do narrador, esse vestíbulo lhe causava medo devido à iluminação fraca e ao frio, formando em seu imaginário infantil um espaço proibido e macabro, como nas histórias de terror. Para ele, embrenhar-se por esse local, vindo de cômodos cheios de luz e calor, era como chegar a uma caverna.

¹⁰ *“Je n’aime guère ce qu’il croyait voir.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133).

¹¹ *“[...] où des religieuses à cornette blanche vous apporteront au lit des tisanes sucrées. On se fait mille illusions sur ce paradis.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.133).

Nesse universo misterioso, ele oscila entre as vozes sugestivas do bem e do mal, como nas histórias infantis, entre o diabo e o anjo, que sopram aos ouvidos o que deve ser feito. Sendo assim, ele cede à voz do mal e decide adentrar o cômodo sombrio: “Mas naquela noite, percebendo que haviam me esquecido, cedi ao demônio do mal, levantei-me na ponta dos pés até a maçaneta da porta, empurrei-a docemente, alcancei o vestíbulo, e fui, secretamente, explorar o mundo.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.158)¹².

Esse mundo novo que se abre diante de seus olhos esconde a figura de dois tios que lhe inspiravam um “terror sagrado”, principalmente um deles chamado Hubert, que para ele era a imagem da severidade, um verdadeiro delegado da justiça divina, já que sempre lhe dizia, franzindo as sobrancelhas, que da próxima vez que fosse à América, traria uma máquina de dar açoites. Por esse motivo, ao perceber a presença dos tios, permanece imóvel, trêmulo, com o coração batendo “como fazem todos os naufragos, no seu recife, em pleno mar.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.158)¹³.

Dessa forma, escondido com medo dos tios, ele acaba ouvindo partes da conversa entre esses dois adultos, que se distanciavam e depois voltavam para perto dele “como uma maré que havia volvido novamente para mim seus indecifráveis tesouros.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159)¹⁴. Na realidade, tentava captar o tesouro das palavras, dos segredos dos adultos aos quais não tinha acesso, por isso declara: “Eu recolhia a frase como um objeto extraordinário. E repetia lentamente, para tentar provar o poder dessas palavras sobre a minha consciência de cinco anos: ‘É insensato, é positivamente insensato...’” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159)¹⁵.

No entanto, as palavras lhe escapavam, ouvia apenas trechos da frase e repetia para não perder partes do precioso segredo que era revelado. E valendo-se de uma metáfora, dá ritmo aos passos dos dois adultos dentro da sala, ou seja, de ida e volta, como o balanço das ondas do mar, pois afirma que a maré levava os tios e os reconduzia, instaurando um movimento de vaivém. Isso faz-nos

¹² *“Mais ce soir-là, me voyant oublié, je cédai au démon du mal, me hissai sur la pointe des pieds jusqu’à la poignée de la porte, la poussai doucement, débouchai dans le vestibule, et m’en fus, en fraude, explorer le monde.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.158).

¹³ *“[...] comme le font tous les naufragés, sur leur récif, en pleine mer.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.158).

¹⁴ *“comme une marée qui eût, de nouveau, roulé vers moi ses indéchiffrables trésors.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159).

¹⁵ *“Je ramassais la phrase comme un objet extraordinaire. Et je répétais lentement, pour essayer le pouvoir de ces mots sur ma conscience de cinq ans: ‘C’est insensé, c’est positivement insensé...’”*(SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159).

lembrar de um pêndulo de relógio que também vai e volta, marcando o tempo em movimentos repetitivos, mas únicos, carregados de sentido.

Desse modo, com a rememoração dessa lembrança de criança, o narrador volta no tempo e eterniza o momento experimentado, trazendo-o para o presente: “A casa podia aguentar ainda mil anos, dois tios, durante mil anos, batendo ao longo do vestíbulo com a lentidão de um pêndulo de relógio, continuariam a dar a ela o gosto de eternidade.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159)¹⁶.

De fato, olhar o ponto negro através do para-brisa de seu avião é contemplar a casa de um homem qualquer, porém, quando o narrador revive a experiência de infância, o ponto negro transforma-se em uma casa de campo onde dois tios dão centenas de passos e constroem lentamente, na consciência de uma criança, algo tão fabuloso como a “imensidade dos mares”, como ele mesmo afirma.

E é do alto, não contemplando o que vê com seus olhos através de seu avião, mas buscando tais recordações em seu íntimo, que ele se desliga, por um longo momento, do relato da guerra da qual é testemunha. Surge, portanto, a necessidade de abrangência para inserir comentários e reflexões sobre aquilo que ele consegue resgatar de sua memória.

Nesse capítulo analisado, só há uma frase no discurso direto do seu acompanhante no avião, que diz: “— Pode descer!” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.161)¹⁷. Essa única frase é a voz que faz com que o narrador se volte para o mundo da guerra e passe a relatar a tragédia sobre Arras. Em baixa altitude, ele passa a descrever o sofrimento dessa cidade em chamas, voltando, assim, ao relato a que se propôs no início do livro. Logo, a ordem para descer não diz respeito só à descida do avião, mas configura um alerta para que o narrador retorne ao mundo em chamas que contempla fora de sua cabine.

Em outro momento, o avião pilotado por Saint-Exupéry é atacado pelos alemães, enquanto sobrevoa a cidade de Arras. Durante esse longo capítulo, lemos poucas e curtas frases de seu companheiro por meio do discurso direto, tentando alertá-lo a respeito da posição deles e dos disparos realizados em sua direção, tais como: “— Meu capitão, estão atirando”; “— Capitão, do lado

¹⁶ “La maison pouvait tenir encore mille ans, deux oncles, mille années durant, battant le long du vestibule avec la lenteur d’un pendule d’horloge, continueraient d’y donner le goût de l’éternité.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.159).

¹⁷ “— Pouvez descendre!” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.161).

esquerdo, estão atirando muito forte! Incline!; “— Ah, meu capitão. Nunca vi uma coisa assim.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 182-185)¹⁸.

Todavia, o narrador não se concentra nas poucas frases de seu companheiro, que o alerta sobre um possível ataque, uma vez que, entre essas curtas frases, surgem longos parágrafos digressivos, cuja interlocutora é a sua antiga governanta Paula, com quem estabelece diálogo em meio aos ataques:

Você está ouvindo, Paula? [...] Paula, é uma guerra estranha. É uma guerra melancólica e totalmente azul. Perdi-me um pouco. Encontrei este estranho país envelhecendo... Oh não, não tenho medo. É um pouco triste e mais nada. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.183)¹⁹.

Ele traz à memória sua recordação mais distante: Paula, a governanta tirolesa, que havia cuidado dele e de seus irmãos e havia voltado para o Tirol, para sua casa tirolesa, uma espécie de “chalé-barômetro perdido na neve” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)²⁰. Durante anos, perto do Ano Novo, a mãe de Saint-Exupéry sempre dava a notícia de que Paula havia enviado uma carta, o que causava uma imensa alegria nele e em seus irmãos. Quando ele aprendeu a escrever, pediam-lhe para escrever para Paula, mas ele relata que acontecia como nas orações, pois não a conhecia. De fato, ele afirma que nenhum deles se lembrava da governanta, e, com cinco anos, Paula “[...] já não passava de uma lenda” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)²¹, a “[...] recordação de uma recordação” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)²².

E é justamente nessas lembranças que ele vai buscar Paula e a coloca no texto como sua interlocutora, uma vez que, em meio aos ataques, é com ela que ele vai estabelecer diálogo. Ele cria esse personagem e dialoga com ele como se estivesse a seu lado no avião, participando de cada detalhe da missão de guerra. Na verdade, ele tira Paula desse mundo mágico de suas lembranças infantis, para que ela lhe dê a mesma proteção de quando ele ainda era uma criança: “Mas quem pode alguma coisa contra um garotinho que uma Paula toda-poderosa

¹⁸ “— *Mon capitaine, ils tirent.*”; “— *Capitaine! À gauche tirent très fort! Obliquez!*”; “— *Ah! capitaine. Je n'ai jamais vu ça...*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182-185).

¹⁹ “*Tu entends, Paula? [...] Paula, c'est une drôle de guerre. C'est une guerre mélancolique et toute bleue. Je me suis un peu égaré. J'ai trouvé cet étrange pays en vieillissant... Oh non, je n'ai pas peur. C'est un peu triste, et voilà tout.*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.183).

²⁰ “[...] *chalet-baromètre perdu dans la neige.*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

²¹ “[...] *il n'était déjà plus qu'une légende*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

²² “[...] *c'est le souvenir d'un souvenir*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

segura pela mão com toda força? Paula, eu usei sua sombra como um escudo...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.186)²³.

Além disso, vale destacar que ele a descreve como se ela pertencesse a um universo infantil, como um personagem de contos de fada. Ele conta que Paula aparecia à porta de seu chalé, nos dias de sol, como era costume nos chalés-barômetros. Em seguida, inicia um diálogo, que podemos imaginar que seja com sua mãe ou talvez consigo mesmo, oscilando entre a voz do menino e do adulto:

- Paula é bonita?
- Encantadora.
- O tempo sempre é bom no Tirol?
- Sempre. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)²⁴.

Sabe-se que o chalé-barômetro é um barômetro em formato de um pequeno chalé em madeira, de onde saem de um lado um homem e do outro uma mulher, espécie de personagens caracterizados com trajés suíços. Eles saem de acordo com a temperatura indicada no termômetro: se o tempo está bom, a mulher sai e o homem entra; se o tempo é de chuva, é o homem que sai. Por essa razão, o narrador descreve: “O tempo sempre estava bom no Tirol. O chalé-barômetro impelia Paula para muito longe, fora, sobre o gramado de neve.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)²⁵.

Dessa forma, Paula sai não só de um chalé-barômetro, mas da imaginação desse narrador que busca em sua memória a figura feminina protetora. Ela é apresentada como uma princesa encantadora, que é impelida a deixar sua pequena casa tirolesa e passear pelo gramado de neve, pois o tempo está bom. É tão contraditório a neve e o tempo bom, tanto quanto a guerra e a paisagem que o narrador descreve de seu avião, acima dos combates, enquanto conversa com Paula:

²³ *“Mais qui peut quelque chose contre le petit garçon dont une Paula toute-puissante tient la main bien enfermée? Paula, j’ai usé de ton ombre comme d’un bouclier...”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.186).

²⁴ *“— Paula est Jolie?
— Ravissante.
— Il fait souvent beau au Tyrol?
— Toujours”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

²⁵ *“Il faisait toujours beau au Tyrol. Le chalet-baromètre poussait Paula très loin, dehors, sur sa pelouse de neige.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

Você está ouvindo, Paula? O tempo começa a ficar feio. E, no entanto, eu não posso deixar de me extasiar diante deste azul da tarde. É tão extraordinário! Esta cor é tão profunda. E estas árvores frutíferas, estas ameixeiras, talvez, que desfilam! Eu entrei nesta paisagem. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.183)²⁶.

Mesmo em meio aos ataques dos alemães, ele só é capaz de visualizar sua governanta, contemplando o céu que sobrevoa, e por esse motivo repete tantas vezes a cor azul, talvez em contraposição ao vermelho dos disparos e das chamas da cidade incendiada.

Como pode ser observado, Paula é a personagem imaginária que ele coloca ao seu lado, no avião, pois é sob sua sombra que ele buscará proteção, tal qual acontecia em sua infância. Assim, em meio aos longos parágrafos em que ele dialoga com sua governanta, revelando-lhe sentimentos e pensamentos, muitas vezes confusos e desordenados, que a guerra lhe suscita, o narrador intercala frases de alerta do seu parceiro de missão.

Ao longo do texto, o discurso direto é utilizado para representar o diálogo entre o narrador e seus companheiros. Na maior parte do tempo, a conversa entre eles acontece a bordo de um avião, talvez por isso as frases sejam tão breves, para representar a dificuldade, até mesmo de respiração, ao tentar se comunicar por meio dos laringofones.

Porém, entre esses diálogos curtos, surgem longos parágrafos em que o narrador reflete sobre diversos assuntos despertados pela guerra, como a ineficácia do alto comando, o êxodo provocado pela invasão alemã, o sofrimento de seu povo, os laços de fraternidade, enfim, sobre a fragilidade humana em tempos de guerra. Assim, percebemos que o narrador intercala frases breves, quase lacônicas, no discurso direto, e longos parágrafos nos quais revela sentimentos, lembranças e opiniões sobre as ações bélicas.

Nesse sentido, podemos tomar como exemplo o capítulo XXI, no qual o narrador descreve os tiros que cercam seu avião e as sucessivas explosões cujo som é abafado pelo barulho dos motores, o que lhe causa a ilusão de um silêncio extraordinário. A pirâmide de explosões que se ergue a cada segundo leva o narrador a pensar em sua própria vida, que pode ser interrompida a qualquer

²⁶ *"Tu entends, Paula? Ça commence à faire vilain. Et cependant je ne puis pas ne pas m'étonner de ce bleu du soir. Il est tellement extraordinaire! Cette couleur est si profonde. Et ces arbres fruitiers, ces pruniers peut-être, qui défilent. Je suis entré dans ce paysage."* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.183).

momento diante dos constantes ataques. Saint-Exupéry e Dutertre trocam poucas frases sobre a possibilidade de saírem vivos dessa situação arriscada, visto que não sabiam se conseguiriam passar ilesos pelos tiros.

Logo em seguida, mudando de perspectiva, Saint-Exupéry contempla o céu azul e mergulha nessa paisagem, que contrasta com os vermelhos dos disparos: “É sinistro este negro acinzentado, este negro de rebanhos lançados em desordem. A planície era azul. Imensamente azul. Azul fundo do mar...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.190)²⁷.

E as reticências ao final da citação permitem ao narrador entrar nessa paisagem e encetar uma longa reflexão acerca do corpo humano. Essa digressão só é interrompida com quatro frases em discurso direto, quando surge a pergunta de Dutertre para saber se alguém fora ferido com as explosões:

— Ferido?

— Não!

— Ei! O metralhador está ferido?

— Não! (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.190)²⁸.

Diante do perigo iminente da morte, em uma espécie de monólogo, ele desenvolve algumas considerações acerca do corpo humano, visto que, para ele, o homem não é o seu corpo, mas o seu ato, pois o corpo é apenas um território estrangeiro onde ele habita. Ele relata os cuidados que os seres humanos dispensam ao corpo: vestir, lavar, barbear, dar de beber e comer; levar ao alfaiate, ao médico, ao cirurgião. Também afirma que sofremos com o corpo e amamos com ele, porém, em determinados momentos essa ilusão se desfaz e passamos a não fazer caso do corpo, como quando um filho é apanhado por um incêndio e nada consegue deter o pai a salvá-lo, nem mesmo as próprias chamas. De fato, o pai entrega seu corpo ao perigo e não se importa com a carne, apenas em salvar a vida de seu filho.

Após dedicar vários parágrafos a essa reflexão, ele volta-se para sua infância, a fim de extrair a primeira lição que ele havia experimentado sobre

²⁷ “Il est sinistre ce noir grisâtre, ce noir de hardes jetées en vrac. La plaine était bleue. Immensément bleue. Bleue fond de mer...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.190).

²⁸ “— Blessé?

— Non!

— Hep! Le mitrailleur est blessé?

— Non!” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.190).

o corpo: a morte de seu irmão mais novo. É essa experiência que o leva a perceber que o corpo é efêmero e rapidamente se desfaz, só os laços que o homem constrói é que realmente importam. Na verdade, diante do perigo de morte iminente, a morte do outro é apenas um alerta a nossa própria e inevitável morte.

Ele relembra os detalhes da véspera da morte de seu irmão, que deseja falar com ele antes de morrer. O irmão é atacado por uma crise nervosa, que faz com que ele se contraia e se cale. Durante a crise, o irmão faz um gesto e Saint-Exupéry não compreende bem, imaginando que ele se recusava a aceitar a morte; contudo, quando passa a crise, o irmão lhe pede para ficar calmo, pois ele não sofria nada, apenas não podia evitar as crises de seu corpo. À beira da morte, o irmão sente a necessidade de transmitir ao irmão mais velho sua herança, de lhe transmitir seu testamento, como pode ser observado no trecho abaixo:

Se ele fosse um construtor de torres, me confiaria sua torre a ser construída. Se ele fosse pai, me confiaria seus filhos para eu os educar. Se ele fosse piloto de avião de guerra, me confiaria papéis de bordo. Mas ele é apenas uma criança. Ele só me confia um motor a vapor, uma bicicleta e uma carabina. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.192)²⁹.

A partir dessa lembrança, o narrador volta à digressão a respeito da morte e se indaga quem é que pensa em si quando encontra a morte. Contudo, ao esboçar uma resposta, bruscamente seu companheiro o chama e ele afirma que sua pergunta foi pelos ares com o choque sofrido. Surge, mais uma vez, um curto discurso direto entre o capitão e Dutertre, cuja pontuação simula a interrupção da fala pelo impacto dos tiros que lhes são disparados. Além disso, as palavras interrompidas e escritas de forma incompleta também sugerem essa interrupção provocada pelos disparos:

²⁹ *"S'il était constructeur de tours, il me confierait sa tour à bâtir. S'il était père, il me confierait ses fils à instruire. S'il était pilote d'avion de guerre, il me confierait les papiers de bord. Mais il n'est qu'un enfant. Il ne confie qu'un moteur à vapeur, une bicyclette et une carabine."* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.192).

- Dutertre?
- ... tão?
- Tocado?
- Não.
- Metralhador...
- Sim!
- To... (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.193)³⁰.

Na sequência, após sua reflexão ter sido interrompida, ele passa a descrever a paisagem que se apresenta diante de seus olhos. É com o olhar de poeta que ele pinta para o leitor o quadro que se forma quando levanta a cabeça para o céu, a fim de medir a que distância ficavam as nuvens:

Evidentemente, quanto mais observo em oblíquo, mais os flocos negros parecem amontoados uns sobre os outros. Na vertical, eles parecem menos densos. É por isso que descubro, embutido em cima de nossas cabeças, este diadema monumental de florões negros. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.193)³¹.

Assim, em meio aos tiros que lhe são disparados, o narrador, valendo-se de uma linguagem poética, desenha essas nuvens densas como “diadema de florões negros”. Passa, então, a descrever as manobras que faz em seu avião para se desviar dos ataques inimigos, o que produz um movimento que leva esse diadema a movimentar-se de acordo com o movimento do avião: ora para a direita, ora para a esquerda.

Depois de saírem desses ataques sem nenhuma lesão, ele comemora sua alegria por carregar uma tripulação de vencedores e expõe suas sensações mais íntimas: o medo em forma de contrações físicas, a calma e a alegria de estar vivo, a embriaguez do combate a que ele chama de “embriaguez de vida”. Por essa razão, celebra essa vida que jorra de seu interior: “Eu vivo. Eu estou vivo. Eu

³⁰ “ — Dutertre?
— ... taine?
— Touché?
— Non.
— Mitrailleur...
— Oui?
— Tou... ”(SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.193).

³¹ “Évidemment, plus j’observe en oblique, plus les flocons noirs semblent entassés les uns sur les autres. À la verticale ils paraissent moins denses. C’est pourquoi je découvre, serti au-dessus de nos fronts, ce diadème monumental aux fleurons noirs.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.193).

ainda vivo. Eu estou sempre vivo. Sou apenas uma fonte de vida. A embriaguez da vida me ganha.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.194)³².

Após esse monólogo em que o narrador expõe sua confusão de sentimentos e pensamentos, ele volta a comentar sobre a devastação causada pelos ataques alemães a Arras, descrevendo essa cidade em chamas. A seguir, troca algumas informações com Dutertre, por meio de frases no discurso direto, e começa a pensar no metralhador de Gavaille, seu amigo e piloto. Conta, assim, a história desse metralhador que um dia, junto com Gavaille, foi tomado por oitenta projetores de guerra que os envolveram, formando uma “gigantesca basílica”. Também foram cercados por tiros e, nesse momento, Gavaille ouviu o metralhador confidenciar a si mesmo, em voz baixa, por meio dos laringofones sensíveis, que estava contente por presenciar aquela cena.

Em seguida, o narrador diz que respira lentamente, enchendo seu peito. Na verdade, sente-se aliviado por ter saído desses tiros, mas confuso, pois pensa em muitas coisas ao mesmo tempo, retomando lembranças de algumas pessoas de sua convivência:

Há um monte de coisas que vou compreender... mas inicialmente eu penso em Alias. Não. É em meu caseiro que primeiramente penso. Eu o interrogarei então sobre o número dos instrumentos... Ora! O que vocês querem? Eu tenho seqüência nas ideias. Cento e três. A propósito... os medidores de gasolina, a pressão do óleo... quando os reservatórios estão perfurados, é melhor cuidar desses instrumentos. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.195)³³.

Nesse trecho, ele pensa em várias situações ao mesmo tempo, isto é, em seu comandante Alias, com quem se encontrará após a missão; em seu caseiro a quem se refere em outros capítulos; no número de instrumentos que tem de controlar em seu avião³⁴; também nos possíveis danos causados em seu avião pelos ataques.

³² *“Je vis. Je suis vivant. Je suis encore vivant. Je suis toujours vivant. Je ne suis plus qu’une source de vie. L’ivresse de la vie me gagne.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.194).

³³ *“Il est des tas de choses que je vais comprendre... mais d’abord je songe à Alias. Non. C’est à mon fermier d’abord que je songe. Je l’interrogerai donc sur le nombre des instruments... Eh! que voulez-vous! J’ai de la suite dans les idées. Cent trois. À propos... les jauges d’essence, les pressions d’huile... quand les réservoirs sont crevés, vaut mieux surveiller ces instruments-là!”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.195).

³⁴ No capítulo V, o narrador refere-se a tais instrumentos, contando cento e três objetos sob seu comando.

Depois desse momento confuso de ideias que saltitam em sua mente, estabelece um rápido contato com Dutertre por meio de duas frases no discurso direto, mas rapidamente volta para o assunto sobre o qual se propôs a falar no início do parágrafo anterior: “Ah! Sim, eu estava pensando em Alias.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.196)³⁵. Sendo assim, ele conta como foi o retorno da missão e o encontro com Alias, que exigia dele os dados da missão, mas ele responde que esses dados só poderiam ser fornecidos por Dutertre.

Portanto, o discurso organiza-se de maneira fragmentada, a sequência da descrição dos ataques é interrompida constantemente pelas reflexões do narrador, já que “[...] futuro, presente e passado se confundiam; os pensamentos estavam misturados às sensações suscitadas pelo mundo exterior.” (RAIMOND, 1966, p.266)³⁶. Assim, a narrativa errática de Saint-Exupéry é construída por partes que nem sempre seguem uma sequência linear dos fatos, o que ele mesmo declara:

E não é que eu não pense na guerra, na morte, no sacrifício, na França, em qualquer outra coisa, mas falta-me um conceito orientador, uma linguagem clara. Penso por contradições. A minha verdade está em pedaços e só posso considerá-los um após o outro. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 119)³⁷.

A respeito disso, apoiamo-nos nas reflexões de Adorno (2008) sobre as mudanças pelas quais o romance e, mais especificamente, a posição do narrador passaram durante o século XX. De fato, mudanças contundentes ocorreram, tais como a fragmentação de estruturas narrativas, o enredo obscuro, o tempo não-linear, a imprecisão espacial e a dissolução da sintaxe por meio de experiências com a linguagem.

Assim, surge um narrador com uma visão, muitas vezes, fragmentada e incerta, pois, como afirma Adorno (2008, p. 56): “Basta perceber o quanto é impossível para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras.”

Michel Raimond (1966) inclui Saint-Exupéry na geração dos romances de condição humana, cujos escritores não estão preocupados em apenas distrair o

³⁵ “Ah! oui, je pensais à Alias.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.196).

³⁶ “Avenir, présent et passé se confondaient; les pensées étaient mêlées aux sensations provoquées par le monde extérieur.” (RAIMOND, 1966, p.266).

³⁷ “Et ce n'est pas que je ne pense sur la guerre, sur la mort, sur le sacrifice, sur la France, tout autre chose, mais je manque de concept directeur, de langage clair. Je pense par contradictions. Ma vérité est en morceaux, et je ne puis que les considérer l'un après l'autre.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p. 119).

público, mas apresentar um conteúdo moral e intelectual para seus leitores. Ao escrever sobre o escritor francês Montherlant, Raimond (1966, p.198) afirma: “O moralista intervém frequentemente nos interstícios da narrativa, orientando o romance para o ensaio.”³⁸ Da mesma forma, podemos aplicar essa ideia a Saint-Exupéry, já que nos últimos capítulos de seu livro, o discurso direto desaparece, o narrador muda o tom da narrativa, transformando-a quase em um ensaio filosófico a respeito de questões humanistas, a propósito do sacrifício, da responsabilidade, da caridade, da fraternidade, enfim, da construção espiritual da comunidade humana.

No capítulo XXVI, o narrador tece uma longa reflexão a respeito da sua civilização que reconhecia Deus através dos homens. Ele argumenta que o homem é criado à imagem de Deus, logo, respeitava-se Deus no homem e os homens eram irmãos em Deus. Em vista disso, suprimindo o discurso direto e abandonando a narrativa sobre Arras, ele passa a discorrer sobre sua civilização, herdeira dos valores cristãos.

Nesse capítulo, que se aproxima mais de um ensaio, o narrador recorre ao paralelismo anafórico, caracterizado pela repetição literal de uma ou mais palavras no início do parágrafo, concentrando nesse posicionamento privilegiado a carga semântica da estrutura reiterada. Dessa maneira, a estrutura “A minha civilização, herdeira de Deus” é repetida por seis vezes, no início de seis parágrafos diferentes, que se intercalam com oito parágrafos em cujos inícios também há a repetição da estrutura sintática “Eu compreendo”. Dessa forma, o paralelismo resultante da recorrência das estruturas sintáticas “Minha civilização, herdeira de Deus”, intercalado com “Eu compreendo”, é um recurso preponderante no capítulo abordado, como pode ser observado no trecho abaixo:

Minha civilização, herdeira de Deus, fez assim da caridade uma dádiva ao homem através do indivíduo.

Eu compreendo o sentido profundo da humildade exigida do indivíduo. Ela não vinha rebaixá-lo, mas elevá-lo. Ela o esclarecia sobre seu papel de embaixador. Assim como ela o obrigava a respeitar Deus no outro, ela o obrigava a respeitá-lo em si mesmo, fazendo-o mensageiro de Deus, a caminho para Deus. Ela impunha-lhe esquecer-se para se tornar maior, pois se o

³⁸ “Le moraliste intervient fréquemment dans les interstices du récit, orientant le roman vers l'essai”(RAIMOND, 1966, p.198).

indivíduo se exalta em sua própria importância, logo a estrada se transforma em muro.

Minha civilização, herdeira de Deus, também pregou o respeito a si, isto é, o respeito do homem através de si mesmo.

Eu compreendo, enfim, por que o amor de Deus estabeleceu os homens responsáveis uns pelos outros e lhes impôs a esperança como uma virtude. Uma vez que, de cada um deles, ela fazia o embaixador do mesmo Deus; nas mãos de cada um repousava a salvação de todos [...] (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.219, grifo nosso)³⁹.

Apesar de o texto estar em prosa e se aproximar mais de um ensaio, visualmente sua estrutura assemelha-se a um poema, pois constatamos o emprego de alguns recursos poéticos, como a repetição de “Minha civilização, herdeira de Deus”, que surge como um estribilho, além dos espaços entre um parágrafo e outro, como se estivesse separando estrofes de um poema.

Para Antonio Candido (1985), tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação de que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, por meio dela, nas suas possibilidades de atuação no meio. Para o crítico, “[...] estas técnicas podem ser imateriais – como o estribilho das canções, destinadas a ferir a atenção e a gravar-se na memória; ou podem associar-se a objetos materiais, como o livro, um instrumento musical, uma tela.” (CANDIDO, 1985, p.32).

Assim, Saint-Exupéry recorre ao uso do paralelismo e do estribilho, meios de repetição muito utilizados pelos trovadores nas cantigas medievais. Tais recursos permitem ao escritor jogar artisticamente com as palavras, bem como constituem dois tipos de técnica de reiteração de ideias no texto. Dessas figuras

³⁹ *“Ma civilisation, héritière de Dieu, a fait ainsi, de la charité, don à l’homme au travers de l’individu.*

Je comprends la signification profonde de l’humilité exigée de l’individu. Elle ne l’abaissait point. Elle l’élevait. Elle l’éclairait sur son rôle d’ambassadeur. De même qu’elle l’obligeait de respecter Dieu à travers autrui, elle l’obligeait de le respecter en soi-même, de se faire messenger de Dieu, en route pour Dieu. Elle lui imposait de s’oublier pour se grandir, car si l’individu s’exalte sur sa propre importance, la route aussitôt se change en mur.

Ma civilisation, héritière de Dieu, a prêché aussi le respect de soi, c’est-à-dire le respect de l’homme à travers soi-même.

Je comprends, enfin, pourquoi l’amour de Dieu a établi les hommes responsables les uns des autres et leur a imposé l’espérance comme une vertu. Puisque, de chacun d’eux, elle faisait l’ambassadeur du même Dieu, dans les mains de chacun reposait le salut de tous [...]” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.219- grifo nosso).

retóricas, decorre ainda a intensificação da meditação de que esse reflexo de Deus no homem, criado à sua imagem e semelhança, conferia uma dignidade inalienável a cada homem, ou seja, as relações do homem com Deus serviam de fundamento evidente aos deveres de cada homem para consigo próprio ou para com os outros.

Também observamos como a linguagem poética está presente em *Pilote de guerre*, principalmente nas descrições de paisagens e até mesmo nas descrições dos combates. Em alguns trechos, o texto pode ser lido como uma prosa poética, já que o autor utiliza recursos, tais como a metáfora, a aliteração, a assonância, a rima, etc.

Num dado momento da narrativa, enquanto o narrador medita sobre a aventura da guerra, é alertado por seu companheiro para colocar o pé um pouco mais à esquerda. Após essa frase de alerta, em um momento de digressão, ele reclama que Dutertre se esquece de que seu balancim está congelado e descreve uma gravura que o deslumbrou quando era criança:

Via-se, sobre fundo de auréola boreal, um extraordinário cemitério de navios perdidos, imobilizados nos mares austrais. Eles abriam, na luz cinza de uma espécie de noite eterna, braços cristalizados. Numa atmosfera morta, eles ainda estendiam velas que haviam conservado a marca do vento, como um leito a marca de um delicado ombro. Mas sentíamos-las hirtas e despedaçadas. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.143)⁴⁰.

Aqui o narrador compõe, de maneira poética, um quadro para o leitor, a partir da combinação das cores contrastantes da aurora boreal e da “luz cinza da noite eterna”. Sabe-se que a aurora boreal é um fenômeno que ocorre nas regiões polares do nosso planeta, formando um verdadeiro espetáculo de luzes coloridas e brilhantes, que ocorrem em contato dos ventos solares com o campo magnético da Terra. A aurora boreal pode aparecer em vários formatos: pontos luminosos, faixas no sentido horizontal ou circulares, sempre alinhadas ao campo magnético terrestre. As cores podem variar muito: vermelho, laranja, azul, verde e amarelo; às vezes aparecem várias cores ao mesmo tempo. Também

⁴⁰ “On y voyait, sur un fond d'auréole boréale, un extraordinaire cimetièrre de navires perdus, immobilisés dans les mers australes. Ils ouvraient, dans la lumière de cendre d'une sorte de soir éternel, des bras cristallisés. Dans une atmosphère morte ils tendaient encore des voiles qui avaient conservé l'empreinte du vent, comme un lit une empreinte de tendre épaule. Mais on les sentait raidés et craquantes.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.143).

pode haver a formação de uma coroa boreal brilhante, formada no zênite magnético, onde podem convergir todos os raios e luz difusa. Esta coroa é a parte mais bela do fenômeno: todo o firmamento se assemelha então a uma cúpula de fogo sustentada por colunas de luz de várias cores.

No trecho acima, vale sublinhar que o narrador não escreve “aurora boreal”, mas “auréola boreal”, justamente para mostrar a formação dessa coroa. E em contraste com esse espetáculo de cores vivas que se forma ao fundo, há um cenário de morte, representado pelos vocábulos: “cemitério”, “atmosfera morta”, “luz cinza”. É como se o tempo estivesse congelado, pois não há sinal de movimento na gravura, uma vez que os navios perdidos estão imóveis nos mares, os braços cristalizados, as velas duras, apenas com marcas do vento. Assim, o vento não sopra mais e os adjetivos utilizados (“imóveis, cristalizados, duras”) também ressaltam essa estagnação.

Após descrever essa gravura, imediatamente ele relata a situação na qual se encontra naquele momento dentro do avião, ou seja, tudo estava congelado: comandos, metralhadoras, tubo de expiração. Para ele, não só os objetos estavam congelados, mas tudo parecia estar duro, sem movimento, tal qual a gravura dos navios. Por essa razão, ele afirma que ele e seus dois companheiros no avião parecem também ter perdido os movimentos: “O tempo congelou para nós também. Somos três anciãos de barbas brancas. Nada é móvel. Nada é urgente. Nada é cruel.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.143)⁴¹.

Por tal motivo, podemos associar a descrição poética da gravura à situação de congelamento e imobilidade que os três tripulantes experimentam no avião. Vale lembrar que o fenômeno da aurora boreal só acontece em regiões frias, o que também reforça a ligação da gravura com o clima gélido do avião. De fato, os três anciãos de barba branca podem ser comparados aos navios imóveis descritos na gravura.

Em meio à descrição dos combates, das explosões, do êxodo, enfim, da narrativa da guerra, surgem trechos, principalmente nas descrições das paisagens aéreas, que se tornam verdadeiros poemas em prosa, como podemos observar:

Paula, atiram em mim por cima! [...] Mas, por baixo da minha nuvem, o mundo não é escuro, como eu acreditava pressenti-lo: é azul. Maravilhosamente

⁴¹ *“Le temps pour nous s'est gelé aussi. Nous sommes trois vieillards à barbe blanche. Rien n'est mobile. Rien n'est urgent. Rien n'est cruel.”* (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.143).

azul. É a hora do crepúsculo e a planície está azul. Chove em alguns lugares. Azul de chuva... (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182)⁴².

Mais uma vez, o narrador “pinta” uma tela para o leitor, pois o azul do céu chuvoso mistura-se às cores da hora do crepúsculo, formando um quadro que se contrapõe ao universo da guerra. Se observarmos o texto original, notaremos a assonância com a repetição das vogais “eu”, foneticamente reproduzindo os sons /œ/ ou /Ø/, em “*merveilleusement*”, “*bleu*”, “*heure*” e “*pleut*”, bem como a rima entre “*bleue*” e “*pleut*”, o que reforça a sonoridade e o ritmo suave do azul da chuva do final da tarde.

A poeticidade também se manifesta em alguns outros momentos, principalmente pelo uso de metáforas, como no trecho em seguida, que descreve como as pessoas que estão embaixo, na terra, enxergam o rastro que os aviões deixam:

Os que estão no solo nos distinguem pela echarpe madrepérola de um avião, que voando em alta altitude, arrasta como um véu de noiva. O abalo pela passagem do bólido cristaliza o vapor de água da atmosfera. E desenrolamos, atrás de nós, um cirro de agulhas de gelo. (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.145)⁴³.

O avião é caracterizado como um bólido, isto é, uma espécie de meteoro ígneo que atravessa o espaço na forma de globos brilhantes que por vezes deixam um rastro luminoso. E é justamente esse rastro luminoso que cristaliza o vapor de água da atmosfera, permitindo a formação de um cirro, um tipo de nuvem composta por pequenos cristais de gelo finamente divididos, situadas a grandes altitudes.

O que se percebe aqui é o olhar poético do narrador que descreve a passagem do avião, valendo-se de termos meteorológicos, além da comparação do rastro do avião a uma “echarpe madrepérola”, como uma noiva que arrasta o seu véu quando sobe ao altar. A cor dessa echarpe pode ser atribuída aos raios de sol que refletem ao fundo da paisagem e entram em contato com esses pequenos cristais de gelo. Assim, um avião que atravessa o céu, desviando-se das

⁴² “*Paule, on me tire dessus! [...] Mais sous mon nuage le monde n'est pas noirâtre comme je croyais le pressentir: il est bleu. Merveilleusement bleu. C'est l'heure du crépuscule, et la plaine est bleue. Par endroits il pleut. Bleue de pluie...*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.182).

⁴³ “*Ceux du sol nous distinguent à cause de l'écharpe de nacre qu'un avion, s'il vole à haute altitude, traîne comme une voile de mariée. Lébranlement dû au passage du bolide cristallise la vapeur d'eau de l'atmosphère. Et nous débobinons, en arrière de nous, un cirrus d'aiguilles de glace.*” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.145).

armadilhas da guerra, pode ser facilmente reconhecido pelo “luxo suntuoso de nossa echarpe branca” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.145)⁴⁴.

Um pouco adiante, o narrador recorre a outra metáfora e declara arrastar atrás de seu avião uma coleção completa de “fios de aranha”, o que o leva a sonhar e descrever a imagem encantadora que lhe vem à cabeça:

“Fios de aranha” fazem-me sonhar. Surge uma imagem que eu considero, inicialmente, deslumbrante: “... inacessíveis como uma mulher extraordinariamente linda, nós prosseguimos nosso destino, arrastando lentamente nosso vestido com cauda de estrelas de gelo...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.146)⁴⁵.

Neste excerto, ao descrever essa imagem, as frases destacadas pelo narrador entre aspas assemelham-se a versos, que trazem para o leitor a imagem de uma noiva que arrasta sua “echarpe madrepérola” ou “seu vestido com cauda de estrelas de gelo”. E essa cauda pode ser facilmente associada ao “cirro de agulhas de gelo” descrito no parágrafo anterior.

Além disso, a proximidade com a poesia é flagrante na aliteração que se percebe como o fonema [r] e também no encontro consonantal [tr] (em “*rêver*”, “*ravissante*”, “*trop*”, “*notre*”, “*trainant*”, “*robe*”, “*traîne*”). Com a repetição, constatamos o ritmo atribuído ao movimento dessa cauda que o avião carrega, isto é, a sonoridade provocada pela escolha lexical reforça essa ideia de que algo é arrastado.

Mais uma vez, o narrador é interrompido pelo seu companheiro que pede para que ele vá um pouco mais para a esquerda. Ele, então, não se atém à frase de seu colega e volta para sua construção poética, por isso afirma: “Esta é a realidade. Mas eu retorno à minha poesia barata: ‘esta viragem provocará a viragem de um céu inteiro de apaixonados’.” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.146)⁴⁶. Dessa forma, a manobra a ser realizada pelo avião é como o balanço realizado pela noiva que arrasta sua cauda, por essa razão os apaixonados seguirão esse movimento.

⁴⁴ “[...] *luxe ostentatoire de notre écharpe blanche*”(SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.145).

⁴⁵ “ ‘*Fil de la Vierge*’ me fait rêver. Il me vient une image que j’estime, d’abord, ravissante: ‘... *inaccessibles comme une trop jolie femme, nous poursuivons notre destinée, trainant lentement notre robe à traîne d’étoiles de glace...*’ ” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.146).

⁴⁶ “*Ça c’est la réalité. Mais je reviens à ma poésie de pacotille: ‘ce virage provoquera le virage d’un ciel entier de soupirants...*’”(SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.146).

No entanto, três capítulos adiante, o autor, num movimento autorreflexivo e metalinguístico, questiona seu processo de escrita, apontando para as circunstâncias da enunciação, acrescentando mais um aspecto no que diz respeito à questão do hibridismo. No trecho a seguir, ele indaga a criação de personagens que ele coloca em seu texto, que, na realidade, correspondem a pessoas reais com as quais convive nesse período de guerra. Também questiona o próprio fazer poético, como algo deslocado para falar sobre a guerra:

E há dez minutos eu inventava esta história de figurante. Era tão falso que dá vontade de vomitar. [...] Eu fui capaz de inventar sem desgosto esta imagem de vestido de cauda! Eu não pensei num vestido de cauda pela simples razão que eu nunca consegui ver meu próprio rastro! Desta carlinga onde estou encaixotado como um cachimbo num estojo, é impossível observar alguma coisa atrás de mim. Olho para trás pelos olhos do meu metralhador. E ainda se os laringofones não estiverem quebrados! E meu metralhador nunca me disse: “Eis nossos pretendentes apaixonados que seguem nosso vestido de cauda...” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.157)⁴⁷.

E aqui notamos mais claramente o que Phillipe Lejeune (1975) descreve como o “pacto autobiográfico”, em que há uma identidade entre as instâncias do autor, do narrador e da personagem. É o piloto Saint-Exupéry, também autor e narrador da obra, questionando o seu próprio fazer poético. Na realidade, expõe seu estranhamento ao escrever uma história de personagens, por meio de uma linguagem poética, a respeito do que vê acontecer em solo francês.

Durante a leitura de *Pilote de guerre*, é difícil para o leitor formular uma síntese da obra, já que não existe um enredo no sentido tradicional do termo. A memória é o fio condutor do narrador, pois o capitão Saint-Exupéry, ao longo de vinte e oito capítulos, oscila entre as descrições das missões de seu grupo 2/33, críticas ao comando ineficaz, recordações de sua infância e reflexões sobre assuntos que a guerra lhe desperta.

A partir das análises desenvolvidas, observamos uma mistura de vários gêneros, o que garante o caráter híbrido do texto. Benedetto Croce (apud

⁴⁷ “Voilà dix minutes j’inventais cette histoire de figurant. C’était faux à vomir [...] J’ai pu inventer sans dégoût cette image de robe à traîne! Je n’ai pas songé à une robe à traîne, pour la bonne raison que mon propre sillage, je ne l’ai jamais aperçu! De cette carlingue où je suis emboîté comme une pipe dans un étui, il m’est impossible de rien observer en arrière de moi. Je regarde en arrière par les yeux de mon mitrailleur. Et encore! Si les laryngophones ne sont pas en panne! Et mon mitrailleur ne m’a jamais dit: ‘Voilà des prétendants amoureux de nous, qui suivent notre robe à traîne...’” (SAINT-EXUPÉRY, 1999, p.157).

STALLONI, 2001, p.177) afirma o seguinte sobre essa questão: “Toda autêntica obra-prima viola a lei de um gênero constituído e, assim, semeia a desordem no espírito dos críticos, imediatamente impelidos, a ampliarem a noção de gênero.”

Contemplamos um narrador que **transita** pelos gêneros, bem como por suas recordações que se misturam ao relato da guerra. Assim, esse deslocamento permite que surja um enunciado híbrido, como podemos confirmar no comentário a seguir:

Uma hipótese de reflexão seria a de que o deslocamento por múltiplos espaços – territórios ou textos – matiza a pretensa transparência ou clareza da escrita, e os novos textos, produzidos na situação de trânsito e de troca simbólica, resultam em um tecido híbrido – no sentido positivo, dinâmico e criador, e não estéril –, feito de memórias e de invenções em que já não se distingue o que é apropriado do que é imaginado. (PEREIRA, 2003, p.164).

De fato, *Pilote de guerre* é escrito por partes que aparentemente estão desconexas, mas expressam com clareza o período agitado da Segunda Guerra Mundial, testemunhando uma fase muito delicada para os franceses: a derrota de 1940. Ele constrói discursivamente uma técnica confusa para melhor expressar aquele momento histórico em que tudo parecia caótico e confuso.

Essa obra é reconhecida, muitas vezes, apenas pelo seu valor documentário, pois como comenta Olivier Odaert (2013), muitos críticos se negam a enxergar *Pilote de guerre* como um romance, já que seu valor político e moral tende a ocultar seu valor estético e literário. Em vista disso, apontamos como se organiza essa obra em sua mescla de gêneros, formando, assim, um texto híbrido. Surge uma narrativa fragmentada, oscilando entre digressões do autor e narração dos eventos bélicos, o que aponta para a fragmentação do tempo e do espaço interior e exterior que a guerra provoca.

Com efeito, um livro tão polêmico, publicado clandestinamente durante a Ocupação, é abafado e esquecido injustamente nas prateleiras da biblioteca. Essa obra não pinta um quadro heroico do país, como fizeram muitos livros no período, mas descreve cruelmente o espetáculo do país que se desmorona diante da invasão do exército alemão. Nela, o autor mistura gêneros e reflexões, criando uma narrativa inclassificável, de caráter híbrido, como afirma Thanh-Vân Ton-That (2013, p. 94)⁴⁸:

⁴⁸ “Le texte est bien, étymologiquement, ce tissage des choses vues, au carrefour de l’essai, du reportage, de la chronique, de l’autobiographie, toujours au seuil du roman d’aventures et révélant la tentation de

O texto é, etimologicamente, essa trama de coisas vistas, no cruzamento do ensaio, da reportagem, da crônica, da autobiografia, sempre no seio do romance de aventuras e revelando a tentação do imaginário no qual o adulto é consciente, na medida em que a criança é leitora, mas também criadora da ficção. O escritor é ao mesmo tempo historiador, filósofo e moralista [...]

Desse modo, o livro configura-se como uma mistura de gêneros em torno de sua experiência como piloto de guerra. Podemos lembrar aqui que Michel Autrand (2002, p.37) vê o *nouveau roman* dos anos 50 na França não como um termo de ruptura com a estética, mas um termo de continuidade pelos caminhos já abertos por Malraux, Bernanos, Cendrars e Saint-Exupéry durante a guerra.

Enfim, essa narrativa poética reflete justamente um período de transformação do romance francês, a situação desoladora causada pela guerra, bem como o momento de desordem interior pelo qual passava o autor, por isso as ideias também aparentam estar fora do lugar, não seguindo o enredo linear tal qual se esperava.

Flight to Arras, by Saint-Exupéry: writing in transit

ABSTRACT: *In this article we intend to address Flight to Arras (French Pilote de guerre (1942) by Saint-Exupéry, that reports the aerial reconnaissance missions in which the author participated during the turbulent period of the World War II, when France was invaded by Nazi forces. Our goal is to analyze this polemical work to show how the narrator before a world in complete disorder builds a plot that also seems unstructured, moving across genres as well as crossing his memories that merge with the report of the war.*

KEYWORDS: *Saint-Exupéry. World War II. Hybridity.*

l'imaginaire dont l'adulte est conscient, dans la mesure où l'enfant est lecteur mais aussi créateur de fiction. L'écrivain est à la fois historien, philosophe et moraliste [...]" (TON-THAT, 2013, p. 94).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Posição do narrador do romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2008. p.55-63.
- AUTRAND, M. Vers un nouveau roman: Pilote de guerre. **Roman 20-50**, Lille, n.31, p.29-38, juin 2002.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- LEJEUNE, P. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.
- MEHLMAN, J. **Émigrés à New York**: les intellectuels français à Manhattan. Paris: Albin Michel, 2005.
- ODAERT, O. Une résistance littéraire. Les enjeux narratifs de Pilote de guerre. In: LACROIX, D. (Org.). **Pilote de guerre**: l'engagement singulier de Saint-Exupéry. Paris: Gallimard, 2013. p.67-84.
- PEREIRA, M. L. S. Modos de viajar, modos de narrar. Modos de ler, modos de escrever. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. (Org). **Literaturas em movimento**: hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte & Ciência, 2003. p.163-173.
- RAIMOND, M. **La crise du Roman**. Paris: J. Corti, 1966.
- SAINT-EXUPÉRY, A. de. **Écrits de Guerre**: 1939-1944. Prefácio de Raymond Aron. France: Gallimard, 1982.
- _____. Pilote de Guerre. In: _____. **Œuvres Complètes II**. Paris: Gallimard, 1999. p.111-228.
- STALLONI, Y. **Os Gêneros Literários**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- TON-THAT, T.-V. À la recherche de l'enfance perdue. Mémoire et écriture de survie dans Pilote de guerre. In: LACROIX, D. (Org.). **Pilote de guerre**: l'engagement singulier de Saint-Exupéry. Paris: Gallimard, 2013. p.85-98.



A PALAVRA ARBITRÁRIA: UM ESTUDO DE *FENÊTRES DORMANTES ET PORTE SUR LE TOIT*, DE RENÉ CHAR

André Luiz ALSEMI*

RESUMO: René Char deixou uma vasta produção poética, ainda pouco estudada (sobretudo no Brasil), fato que se deve à difícil compreensão da obra do poeta, considerada muito hermética. Entretanto, ela tem despertado cada vez mais o interesse da crítica e, pouco a pouco, vem conquistando o espaço merecido, transpondo os limites territoriais e linguísticos, fazendo-se conhecida aos espíritos agraciados pelo empenho na decifração de mensagens poéticas. A crítica referente à obra de Char tenta, com frequência, entender a poesia do autor a partir de sua biografia, ou então, busca refletir sobre os fundamentos filosóficos que permeiam a sua produção poética. Adotando um outro tipo de análise, este artigo apresenta um estudo de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* – livro que reúne textos escritos entre 1973 e 1979 – centrando-se nas questões estilísticas, formais, bem como na herança surrealista presente na obra do poeta. Portanto, partindo dos conceitos que norteiam a lírica moderna, este trabalho aborda aspectos da obra do poeta que se situam no campo específico da poesia: a forma poética, a linguagem figurada e a retórica.

PALAVRAS-CHAVE: René Char. Literatura Francesa. Surrealismo. Lírica Moderna.

René Char (1907-1988) deu início à sua vida literária no momento de uma estreita ligação com o movimento surrealista, no início da década de 30. No entanto, logo o poeta desligou-se do grupo liderado por Breton, engajou-se na Resistência Francesa e trilhou um caminho próprio que o levou a produzir uma poesia única, marcada pela associação de técnicas surrealistas a um certo rigor formal, dois elementos aparentemente opostos, mas cuja união produziu textos de intenso efeito poético.

* Centro Universitário Barão de Mauá / Centro Universitário Estácio/UniSEB – Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14091-310 – andre_alselmi@yahoo.com.br

Char deixou uma vasta produção poética, ainda pouco estudada (sobretudo no Brasil), fato que se deve à difícil compreensão da obra do poeta, considerada muito hermética. Entretanto, ela tem despertado cada vez mais o interesse da crítica e, pouco a pouco, vem conquistando o espaço merecido: começa a transpor os limites territoriais e linguísticos, fazendo-se conhecida e acolhida pelos espíritos agraciados pela receptividade e empenho na decifração de mensagens poéticas.

A crítica referente à obra de René Char tenta, com frequência, entender a poesia do autor a partir de sua biografia, ou então, busca refletir sobre os fundamentos filosóficos que permeiam a sua produção poética. Adotando um outro tipo de análise, este trabalho aborda aspectos da obra do poeta que se situam no campo específico da poesia: a forma poética, a linguagem figurada e a retórica.

Este artigo apresenta um estudo de *Fenêtres dormantes et porte sur le toit* – livro que reúne textos escritos entre 1973 e 1979 – centrando-se nas questões estilísticas, formais, bem como na herança surrealista presente na obra do poeta. A obra é dividida em cinco partes. Todas elas (com exceção da última, intitulada “*Effilage du sac de jute*”, que reúne poemas inéditos escritos entre 1978 e 1979) são constituídas de poemas publicados anteriormente em periódicos ou catálogos.

A compilação apresenta um verdadeiro polimorfismo. Deparamo-nos com a impossibilidade de rotular os textos de forma simples em uma determinada categoria poética. Assumem, assim, a forma de poemas em prosa, aforismos e poemas em versos livres. Há ainda textos mais prosaicos, nos quais o poeta tece reflexões acerca da pintura, da escultura, fazendo menção a Picasso e outros artistas. Nota-se, dessa forma, o gosto pelo multiforme, associado à liberdade de criação do poeta.

Segundo Hugo Friedrich (1991, p.150-152), na lírica moderna, “[...] as energias se concentram quase por completo no estilo [...]”, não havendo mais um equilíbrio entre conteúdo de expressão e modo de expressão, mas sim um predomínio deste último. Dessa forma, “a invenção do motivo cede lugar à invenção formal”. Assim, ao analisarmos a poesia de Char, vemo-nos obrigados a nos deter no estilo, pois ele é o gerador de sentidos ou, na poética chariana, frequentemente do hermetismo e da poeticidade do texto.

Para que se possa compreender a poética de René Char, é preciso partir da definição de Surrealismo dada por Breton (1969, p.37):

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

Para que se atinja o “automatismo psíquico puro”, o poeta deve colocar seu espírito no estado mais passivo ou receptivo, tentando abstrair ao máximo o mundo cotidiano. Deve, dessa forma, ignorar a lógica, a moral, a preocupação estética etc. Como observam Durozoi e Lecherbonnier (1972), sem interessar-se pelo conteúdo que brotará do inconsciente, o interesse da escrita surrealista situa-se na forma (não no rigor formal ou no cuidado estético, mas na maneira como brota o conteúdo poético):

Le langage incontrôlé manifeste une capacité créatrice que la conscience au travail dans la littérature ne fait que mutiler : n'étant plus utilisé pour transmettre un sens préétabli, selon le schéma classique qui va du fond à la forme, il produit du sens, selon le schéma moderne qui va de la forme au fond, par ses capacités combinatoires – un sens imprévu, surprenant, dans lequel l'esprit du scripteur ne se reconnaît pas immédiatement. (DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.96).

A escrita automática inverte, portanto, as relações entre literário e não-literário, sendo que o segundo tende a ser visto como mais rico que o primeiro. Isso se deve ao fato de os surrealistas terem percebido que a linguagem é mais que um meio de comunicação: ela tem vida própria, tem poder, na medida em que pode declarar guerra contra a linguagem e a reflexão.

No entanto, como se sabe, é difícil falar na existência de uma “escrita automática pura”, livre de todas as preocupações exteriores, desembaraçada completamente de qualquer preocupação formal. Em carta a Rolland de Renéville, o próprio Breton (apud DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p.103, grifo nosso) reconhece que “[...] même dans les mieux « non dirigé » se perçoivent, il faut bien le dire, certains frottements [...] Un minimum de direction subsiste, généralement dans le sens de l'arrangement en poème.” Mesmo nos escritores mais próximos de atingir a técnica de forma satisfatória pode-se perceber que a ditadura interior desaparece progressivamente.

Com Char não é diferente. A dificuldade de livrar-se de qualquer cuidado estético fará com que ele crie um modo de expressão particular. Não há a busca

de uma escrita que se queira automática, mas podemos encontrar em sua poesia pontos de contato com essa técnica surrealista.

Char (1998, p.13) acredita que o poeta deve “*donner joie à des mots qui n’ont pas eu de rentes tant leur pauvreté était quodidienne*”, ou seja, “[...] usar as palavras comuns e de algum modo torná-las incomuns – extrair-lhes a mágica.” (BORGES, 1999, p.94). Explica-se aqui todo o valor da “arbitrariedade da palavra”: temos na poética chariana a palavra que declara liberdade, que não se submete à soberania da gramática, pois o poeta, como veremos adiante, busca explorar todas possibilidades de associações, fazendo com que a arbitrariedade crie laços onde eles não poderiam, pela lógica, existir.

Na poesia de Char, é sobretudo no nível imagético que essas associações se produzem, fazendo com que o insólito se revele, ganhe espaço e desorienta o leitor. Na criação de imagens, uma das características mais marcantes da poesia chariana é a existência de uma tensão entre dois polos, que faz com que tenhamos a aproximação de opostos – (“*Conquérir à la fois affirmation et négation.*” (CHAR, 1998, p.22), “*Si le monde est ce vide, eh bien! Je suis ce plein.*” (CHAR, 1998, p.48), “*Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs.*” (CHAR, 1998, p.67) – e, num momento extremo, a fusão de contrários, paradoxos que dão à luz expressões como: “*candeur de la nuit*” (CHAR, 1998, p.72), “*louange moqueuse*” (CHAR, 1998, p.65), “*tout est nouveau, rien n’est nouveau*” (CHAR, 1998, p.71), “*l’art est la braise sur laquelle s’égoutte le filet d’eau d’une rose très ancienne*” (CHAR, 1998, p.30) etc.

Com isso, Char dá uma resposta à altura da questão levantada por Borges (1999, p.30): “[...] por que diabos os poetas pelo mundo afora, e pelos tempos afora, haveriam de usar as mesmas metáforas surradas quando há tantas combinações possíveis?”

Partindo da ideia de que “[...] a fantasia é uma espécie de máquina eletrônica que leva em conta todas as combinações possíveis [...]” (CALVINO, 1999, p.107), o poeta explora a inesgotável fonte possível de associações, ou seja, “[...] realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita” (CALVINO, 1999, p.113). O poeta francês cria, dessa forma, metáforas inovadoras, “[...] que não podem ser reconduzidas a modelos definidos [...]” (BORGES, 1999, p.49).

Ao utilizar tais procedimentos, o escritor introduz imagens inesperadas, ou muitas vezes absurdas, que desassossegam os espíritos práticos que procuram nos versos a continuidade convencional. Quanto à validade da construção desse tipo de metáfora, citamos ainda Borges (1999, p.100-101), que afirma: “[...] às metáforas, não é preciso lhes dar crédito. O que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor.” “Isso deve nos bastar para lhes oferecer nossa admiração.” Assim, mesmo se absurdas, essas figuras de linguagem são envolvidas por uma aura poética que as sustenta.

Dentre os tipos de metáfora, podemos localizar, na obra de Char, um grande número daquelas que Friedrich chama de metáforas da aposição, em que se emprega uma técnica de justaposição, sendo um tipo de predicação sem a utilização do verbo: “*Le rêve, cette machine à mortifier le présent*” (CHAR, 1998, p.15), “*L’amour, ce frein sublime*” (CHAR, 1998, p.46), “*L’événement, cadeau romanesque du coeur exaspéré [...]*” (CHAR, 1998, p.60), “[...] *le givre, fils du dernier spasme de la nuit d’hiver et de l’éclair arborisé du petit jour, avant coureur pietiné des longues présences du soleil [...]*” (CHAR, 1998, p.66), “*Froid, notre père le plus ancien! Radiant, notre fils le moins lointain!*” (CHAR, 1998, p.48). No poema *Libera I*, por exemplo, temos esse tipo de metáfora em seu uso pleno, numa sucessão de apostos que tentam definir a primeira expressão lançada pelo poeta:

*Lueur qui descendis de la froideur sauvage,
Broche d’or, liberté,
Miniature demain perdue* (CHAR, 1998, p.79).

Friedrich ressalta que esse tipo de recurso é típico da poesia moderna. Entretanto, há também outro tipo de metáfora cujo uso é muito frequente na obra de Char, a metáfora do genitivo: *crime d’amont* (CHAR, 1998, p.11) *la dame de pâmoison* (CHAR, 1998, p.15), *la plaie du jour* (CHAR, 1998, p.24), *mal d’amont* (CHAR, 1998, p.24), *la roue du destin* (CHAR, 1998, p.46), *l’épouse de l’espoir* (CHAR, 1998, p.56), *invitation d’aval* (CHAR, 1998, p.24), *bateau de la vie* (CHAR, 1998, p.72) etc. Segundo Friedrich (1991, p.210-211),

Devido à função enfraquecida, e, portanto, múltipla do genitivo, este tipo permite ousadia excepcionais. Este tipo antigo se usa, na maioria das vezes, com efeitos de estranhamento [...] A preposição mais usada e mais ambígua, a do genitivo, torna possível, mais do que qualquer outra, a desarmonia semântica, o enlace mágico de elementos estranhos.

Nota-se, dessa forma, que a preposição cria vínculos entre elementos totalmente arbitrários, laços que só existem no mundo da linguagem poética. Esse recurso dá à luz seres, objetos, lugares que só podem ter sua existência no mundo linguístico e poético. Mesmo quando usa o termo comparativo, a relação é vaga e desafia a lógica: “*Le changement du regard; comme une bergeronnette derrière le laboureur, de motte en motte, s’émerveillant de la terre nouvellement née qui s’offre à la nourrir parmi tant de frayeur [...]*” (CHAR, 1998, p.23), “*La doute remonte l’amour comme une chaland le courant du fleuve [...]*” (CHAR, 1998, p.24), “*D’où mon tourment. Pareil à la fumée bleue qui s’élève du safre humide quand les dents de la forte mâchoire l’égratignent avant de le concasser [...]*” (CHAR, 1998, p.25), “*Le souffle restait attaché à sa maigre personne comme un enfant se tient au bord d’une fenêtre ouverte sans pouvoir se reculer ni s’élaner [...]*” (CHAR, 1998, p.73).

Podemos constatar que o poeta explora o mundo do possível, atacando “[...] *l’intraité manie qui consiste à ramener l’inconnu au connu, au classable.*” (BRETON, 1969, p.17). Essa fusão de contrários apresenta-se como uma das tendências da poesia surrealista. Pierre Reverdy (apud BRETON, 1969, p.52) afirmava que “[...] *plus les rapports des deux réalités rapprochés seront lointains et justes, plus l’image sera forte – plus de puissance émotive et de réalité poétique... etc.*” No Manifesto do Surrealismo, o próprio Breton (1969, p.52) revela seu gosto por esse tipo de imagem: “*Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique.*” O mestre do surrealismo acreditava que da aproximação de duas realidades opostas brotava uma luz particular, uma fagulha, que seria proporcional à diferença entre os dois elementos comparados. À razão, caberia apenas constatar e apreciar esse fenômeno luminoso. De fato, podemos notar que os surrealistas buscavam as imagens que apresentavam o menor grau de premeditação.

Segundo Breton (1969, p. 76-77),

[...] il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le réel et l’imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l’incommunicable, le haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est vain qu’on chercherait à l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.

Ao buscar atingir o ponto em que os contrários deixam de ser percebidos como tal, o poeta assume o papel de um unificador, de um conciliador, o que

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char também já foi constatado na poesia chariana: “*Char se rêve-t-il lui-même – et c’est assez souvent – dans sa fonction métaphysique de poète, il se voit aussitôt dans le rôle d’une sorte d’Unificateur Suprême.*” (RICHARD, 1964, p.86). Para atingir esse objetivo, o poeta não teme afastar-se da lógica e pôr em risco a própria comunicação verbal.

Podemos ainda citar outros recursos dos quais o poeta lança mão para gerar poeticidade nos textos. É o caso das definições que não definem. O poeta utiliza a estrutura usual sujeito + verbo de ligação + predicativo, mas gera uma discordância no nível semântico. O que funcionaria como uma explicação conduz, mais uma vez, ao insólito:

Nos phrases sont des cachots. (CHAR, 1998, p. 24).

Le sentiment est une plongée dans la mêlée des quatre éléments absous au profit d’un livre élémentaire, à peine né, las avant d’être ouvert. (CHAR, 1998, p. 25).

Chaque carreau de la fenêtre est un morceau en face, chaque pierre scellé du mur une recluse bien-heureuse qui nous éclaire matin, soir, de poudre d’or à ses sables mélangée. (CHAR, 1998, p.77).

L’instant est une particule concédée par le temps et enflammée par nous. C’est un renard étranglé par un lacet de fer. C’est ineffaçable, une tache de vin sur la joue d’un enfant, don du jeu des roseaux qu’agite la mémoire. (CHAR, 1998, p.16).

No último fragmento, podemos perceber que todas as expressões gravitam em torno da palavra *instant*, tentando defini-la. Porém, o poeta, ao invés de definir, provoca no leitor o estranhamento, que o desconcerta e, entretanto, fascina-o. A essa fusão de incompreensibilidade e fascinação Friedrich dá o nome de dissonância, por gerar uma tensão que tende à inquietude. Segundo ele, “A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral.” (FRIEDRICH, 1991, p.15).

A mesma indefinição pode ser notada nas marcações temporais, espaciais e na imprecisão do sujeito. Em relação ao tempo, o alheamento para com ele é expresso pelo próprio poeta: “*Parcourir l’espace, mais ne pas jeter un regard sur le Temps. L’ignorer. Ni vu, ni senti, encore moins mesuré.*” (CHAR, 1998, p.24). Outras expressões como “*Jour sans antériorité ni lendemain.*” (CHAR, 1998, p.81) mostram que o poeta aponta para “todos os dias e nenhum deles” (COHEN, 1966, p.130), gerando a atemporalidade. A impressão que temos

é a de que o poeta busca “*s’installer passionnément dans le torrent, habiter l’inhabitable*” (RICHARD, 1964, p.75).

O mesmo ocorre com o espaço (“*Tout était juste là-dedans*” (CHAR, 1998, p.15), “*Comment te trouves-tu là?*” (CHAR, 1998, p.43), “*Ici, toujours écrits entre l’être et le dire, sans enfiévrer ceux qui ne dorment pas. Là-bas, le cris pressant du loriot, et mûrissent les figues*” (CHAR, 1998, p.70)). *Là-dedans, là, ici, là-bas* não apontam para lugar algum, visto que não retomam locais indicados anteriormente. Como observa Cohen (1966, p.131), o poeta “[...] designa um ‘lá’ que, não se referindo a um ‘aqui’ indicado pelo contexto, se situa ao mesmo tempo em todo lugar e em nenhum, ‘onde quer que seja fora do mundo’, num ‘alhures’.”

No caso do sujeito, o emprego vago dos pronomes faz com que frequentemente eles não retomem nenhum ser nomeado anteriormente.

Ce qu’ils ont l’air d’avoir si résolument dans les mains leur sera arraché. (CHAR, 1998, p.14).

Elle n’a pas ou peu de regard. (CHAR, 1998, p.14).

Regarde qui vient. Regarde comme il vient de loin. [...] Il est fils d’aveugle. Ni approbateur, ni écornifleur. Ceux-là savent sans apprendre, ce sont les vrais gerboyaux. L’analogie a deux index pour les montrer. Mais que longue est la course qui nous unit à eux! (CHAR, 1998, p.65).

Portanto, o poeta recusa-se a nomear, definir, precisar. O que predomina é a vaguidão, que faz com que o leitor sinta-se sempre trilhando o desconhecido, mas um desconhecido perpétuo. Essa é mais uma das tendências da lírica moderna apontada por Friedrich (1991, p.178), que afirma: “[...] a lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As informações não são completadas, mas, ao contrário, interrompidas.” Também Cohen (1966, p.129-130) admite que essa

[...] carência é propositada, para marcar de indeterminação os seres e as coisas que povoam o universo poético. É principalmente dessa figura que emana aquela impressão de realidade vaga, nebulosa, irremediavelmente secreta, que se prende à própria categoria do poético. O mistério que pesa sobre as coisas não é um caráter contingente, oriundo de uma ignorância circunstancial e sempre

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

revocável; é um mistério em si, aquilo que é desconhecido por natureza, para todos e para sempre.

Quando os seres são nomeados, a desorientação por parte do leitor não é menor. Isso se deve ao emprego da “função indeterminada dos determinantes”, assim chamada por Friedrich e apontada como mais uma tendência da poesia moderna. O artigo definido, que normalmente designa algo que já é conhecido ou já tenha sido apresentado no texto, introduz um novo ser ou elemento que desconhecemos completamente. Assim, o poeta exprime o insólito de maneira familiar, o que provoca o choque: *“L’aphyllante lunatique”*, *“L’aphyllante maîtresse!”*, *“La dame de pâmoison”*, *“Les soeurs filandières”*, *“La troupe fangeuse et comique des sans-nom”*, *“L’ouvrière rousse et rieuse”*, *“Le commissaire aux comptes des ténébreux méandres”*. Quem são esses seres que o poeta apresenta como se fossem há muito tempo conhecidos por nós? Para usar as palavras de Char (1998, p.75), *“la réponse est blanche”*.

A sensação de estranhamento é ainda muitas vezes desencadeada pelo que Jean Cohen chama de impertinência semântica. Isso ocorre quando o poeta segue a estrutura gramatical ortodoxa, mas desrespeita a lei que “[...] exige que, em toda frase predicativa, o predicado seja pertinente ao sujeito.” (COHEN, 1966, p.90). Podemos notar que esse tipo de impertinência é desencadeado ora por uma incompatibilidade entre o sujeito e o atributo que lhe é dado (*“La lune d’avril est rose”* (CHAR, 1998, p.24), *“Soleil d’hiver à la bouche de pourpier sauvage”* (CHAR, 1998, p.60), *“Mes dieux à tête de groseille”* (CHAR, 1998, p.58)), ora por uma ação que não pode ser desenvolvida pelo sujeito nomeado:

La muette morte se nourrit de métamorphoses désuètes, dans notre paysage. (CHAR, 1998, p.25).

Quelques météores réussissent à percer la barrière, parlant de court au bec jaunet d’un oisillon de feu qui pleurait à son ombre, quand tombait le marteau du roi chaudronnier. (CHAR, 1998, p.67).

Bredouille le miroir, parle au coeur le portrait. (CHAR, 1998, p.68).

Creuse son trou le soleil. (CHAR, 1998, p.78).

La bettonnière au colier de fer à laquelle nous sommes promis ne cesse dans son fracas d’ilote de répéter: « jamais plus ». (CHAR, 1998, p.70).

No fundo, tais infrações ao código linguístico apresentam-se mais uma vez como formas de se aproximar e unir elementos distantes. Afinal, percebemos que os poetas modernos “repudiam a metáfora de uso” (COHEN, 1966, p.108). Tem-se aqui a ideia de que “[...] o poema é aquela ‘alquimia do verbo’ de que falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem.” (COHEN, 1966, p.97).

Também no nível frasal, a poética de Char constitui o que Cohen chama de desvio do código, mas, devemos lembrar que “[...] a poesia só destrói a linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior. À desestruturação operada [...] sucede uma reestruturação de outra ordem.” (COHEN, 1966, p.45). Char (1998, p.56) acredita que “*la poésie domine l’absurde. Elle est l’absude suprême*”. Dessa forma, não é o ilogismo que domina a poesia, mas sim a criação que o mantém em suas rédeas.

Para entendermos os mecanismos de construção desse discurso poético, devemos partir de uma outra característica da poesia chariana: o polimorfismo. Em *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*, seus textos assumem a forma de poemas em prosa, poemas em versos livres, ou ainda de textos mais prosaicos, que constituem prefácios de catálogos de exposições de Picasso, Vieira da Silva, entre outros. O escritor francês afirma, de fato, que “[...] *le poète ne doit pas craindre de se servir de toutes les clefs accourues dans sa main.*” (CHAR apud BERNARD, 1959, p.739).

Como observam Durozoi e Lecherbonnier (1972, p.88),

L’écrit surréaliste se caractérise par une « confusion des genres » systématiquement entretenue : théorie, descriptions, réflexions personnelles, lyrisme... sont mêlés dans les textes, qui, de plus en plus, est en prise directe sur la vie (consciente ou inconsciente) de son auteur (et cherche établir un contact semblable avec celle du lecteur).

Essa definição coloca Char mais uma vez na trilha dos surrealistas. Constatado esse tipo de prática, é João Cabral de Melo Neto que parece apontar a causa dessa libertação das formas preestabelecidas:

A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. E a realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

da linguagem altamente diverso do lúcido e direito dos autores clássicos. A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos. (MELLO NETO, 1994, p.767).

Nota-se, dessa forma, que o poeta procura, por meio da ousadia formal, adaptar o meio de expressão poética aos seus pensamentos. Portanto, o gosto pelo multiforme pode ser associado à liberdade de criação do poeta. Dentre as inovações formais apontadas por João Cabral, podemos citar três muito recorrentes na poesia chariana: no que se refere à estrutura da imagem, o choque de palavras, a aproximação de realidades estranhas, característica já discutida anteriormente; em relação à estrutura da palavra, a exploração de valores visuais (sobre os quais também já comentamos acima) e a desintegração da palavra.

A fragmentação da palavra se dá pela desconstrução da linearidade do discurso. Na poesia de Char, as frases brotam do silêncio e, ao invés de estar encadeadas, subsistem em torno de um núcleo gravitacional, o poema. Uma expressão do poeta que serve de título a uma de suas obras define toda a fragmentação da palavra em sua literatura: *la parole en archipel*. O que predomina são os fragmentos. O grande número de frases nominais mostra que elas têm uma existência independente, não sendo subjugadas pela sintaxe:

Senta, son voile au mât blanc du Vaisseau Fantôme, fidèle jusqu'à la mort. Ah, elle nous tient dans sa possession. Véridique dans sa brève jeunesse. Ensuite pétrifié. (CHAR, 1998, p.13).

*Lueur qui descendis de la froideur sauvage,
Broche d'or, liberté,
Miniature demain perdue* (CHAR, 1998, 79).

Nulle rémission pour toi, nulle retenue pour elle. (CHAR, 1998, 80).

Jour sans antériorité ni lendemain. Un tel jour; du coulisseau à l'abdomen! (CHAR, 1998, 81).

Mais uma vez, deparamo-nos com uma atitude comum aos poetas modernos. Segundo Friedrich (1991, p.155),

[...] a hostilidade da lírica moderna à frase, com sua eliminação, não pode, portanto, significar outra coisa senão os conteúdos nominais da intuição ou da abstração, tal como são enunciados, devem permanecer eles próprios, não sendo canalizados numa corrente de acontecimentos nem em qualquer tipo de temporalidade, e até, em casos extremos, nem sequer aparecendo relacionados entre si. A exclusão dos verbos intensifica o fragmentarismo desta poesia não só no plano formal e sintático, mas reforça ademais o isolamento daquilo que é mostrado com o substantivo, aumentando, assim, a tensão.

De fato, Char cria um discurso extremamente fragmentado, pois, na maioria das vezes, não há nenhuma ligação lógica entre as frases (“*Ici, toujours écrits entre l'être et le dire, sans enfiévrer ceux qui ne dorment pas. Là-bas, le cris pressant du loriot, et mûrissent les figues.*” (CHAR, 1998, 70)). O poema *Azurite* também serve como exemplo ao que afirmamos:

Nous aurons passé le plus clair de notre rivage à nous nier puis à nous donner comme sûrs. Une hécatombe n'est aux yeux de la nuée humaine qu'un os mal dénudé et tôt enfoui. Destin ganglionnaire à travers l'épanchement des techniques, qui paraît, tel le cuivre au contact de l'air, vert-de-grisé. Quelques météores réussissent à percer la barrière, parlant de court au bec jaunet d'un oisillon de feu qui pleurait à son ombre, quand tombait le marteau du roi chaudronnier. (CHAR, 1998, p.67).

Há a captação de cenas e ações que se desenvolvem simultaneamente e não possuem relação alguma – uma notável simultaneidade vanguardista – o que provoca uma justaposição de frases desconexas. Parece que a poesia de Char está em consonância com a descrição feita por Friedrich (1978, p.148): “uma página de jornal da qual saltam simultaneamente aos olhos as coisas mais díspares, ou como um filme que alinha com rapidez imagem após imagem”. Percebe-se, portanto, que não há a preocupação com a construção de um universo uno e coeso, e isso se deve ao fato de o poeta assumir “uma atitude de dominação”, da qual fala Octavio Paz (1978, p.95-96):

El hombre, al enfrentarse con la realidad, la mutila y la somete a un orden que no es el de la naturaleza – si es que ésta posee, acaso, algo equivalente a lo que llamamos orden – sino el del pensamiento. [...] No es exagerado llamar a esta actitud humana una actitud de dominación. Como un guerrero, el hombre lucha y somete a la naturaleza y a la realidad.

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char

Assim, partindo da realidade, o poeta a domina e a submete às suas leis, sem se preocupar com a lógica, com a racionalidade, o que na maioria das vezes o conduz, conforme já foi aventado, ao hermetismo:

Au terme du tourbillon des marches, la porte n'a pas de verrou de sûreté: c'est le toit. Je suis, pour ma joie, au coeur de cette chose, ma douleur n'a plus d'emploi. Comme dans les travaux d'aiguille, cette disposition n'a qu'un point de retenue: de pierre à soleil à l'ardoise bleuâtre. Il suffirait que le doigt majeur se séparât de la main et, à la première mousse entre deux tuiles glissantes, innocemment le passage s'ouvrirait. (CHAR, 1995, p.51).

A realidade dá lugar ao universo transfigurado pela fragmentação da palavra e, conseqüentemente, do discurso. Afinal, o ato de desenraizamento da palavra é seguido de um regresso que dá a ela uma nova vida, uma nova significação em meio a um outro mundo, o poético.

Há também o uso de termos em seu sentido pleno. Isso ocorre, por exemplo, quando o poeta utiliza a palavra *hérisson*, que tanto pode significar ouriço quanto designar um centro de resistência ou um ponto fortificado de um fronte descontínuo. Isso se deve ao fato de a poesia moderna gostar “[...] de acentuar a ambigüidade sempre presente no discurso humano, para assim elevar a linguagem poética acima da usual.” (FRIEDRICH, 1991, p.157).

Todas essas rupturas com a linguagem convencional, sejam no nível semântico, sejam no nível sintático, evidenciam uma das grandes aspirações do poeta: a busca de liberdade. Como ressalta Breton (1969, p.12-13), “[...] *parmi tant de disgrâces, il faut bien reconnaître que la plus grande liberté d'esprit nous est laissée.*” Em consonância com essa afirmativa, o poeta declara a “liberdade de expressão sob todas as formas”. Mas essa liberdade buscada pelo poeta não se situa somente no plano lingüístico: o poeta vai além, busca libertar-se do sistema. E isso é possível se considerarmos que

[...] o surrealismo foi obcecado por esta ideia: que há, deve haver, na constituição do homem, um momento em que [...] a linguagem não é o discurso, mas a própria realidade, sem, no entanto, cessar de ser a realidade própria da linguagem, enfim, em que o homem alcança o absoluto. (BLANCHOT, 1997, p.89).

Sendo a vida e a linguagem indissociáveis, o poeta deve libertar-se desta para liberta-se do sistema que o aprisiona. Como observa Maurice Blanchot

(1997, p.93), “[...] as palavras são livres e talvez possam nos libertar: basta que as sigamos, que nos abandonemos a elas, colocar à sua disposição todos os recursos da invenção da memória.” Podemos perceber que é atribuído à palavra um valor tão grande que ela deixa de ser instrumento e passa a ser sujeito, passa a ser a própria liberdade.

O poeta procura a qualquer custo libertar-se do sistema porque ele constitui

[...] l'ensemble extrêmement complexe de principes, d'institutions, de lois, de mœurs, d'interdits, de mythes, de dogmes, d'idées, de symboles qui séparent l'homme de sa propre pensée, qui tente de retarder par tous les moyens le mouvement émancipateur, en quelque domaine qu'il s'exerce, qui fausse le rapport dialectique entre les libertés pratiques et la liberté métaphysique. (SCHUSTER apud DUROZOI; LECHERBONNIER, 1972, p. 83).

O escritor não pode admitir que haja entre ele e seu próprio pensamento uma barreira que o limite, que o aprisione. Para que essa conexão seja plena, o poeta não deve curvar-se às exigências do real, da moral, etc. Todas as normas impostas pela razão devem ser destruídas. Mostrar-se dono dos meios de expressão, livre das exigências gramaticais, é o ponto de partida da “revolução surrealista”. Uma vez liberto da linguagem convencional, sendo a linguagem, num determinado momento, a própria realidade, o poeta libertar-se-á conseqüentemente do sistema.

Entretanto, não há aqui a destruição pela destruição. Como afirmamos anteriormente, o poeta só destrói a linguagem e a realidade para recriá-la. A instauração de um novo universo é a sua busca. Todos os recursos utilizados por ele são a prova disso, a prova de que a poesia, para ele, é criação. Portanto, fica claro que Char rejeita o fluxo verbal, o impulso do inconsciente, a atitude passiva e opta pela elaboração, afirmando que o poeta deve “[...] *tenir la balance égale entre le monde physique de la veille et l'aisance redoutable du sommeil.*” (CHAR apud BERNARD, 1959, p.738). É como se surgisse uma nova forma de criação: procedimentos da escrita automática são associados ao trabalho artístico formal.

Todas essas características apresentadas mostram a complexidade da poética de Char. Ao analisarmos algumas questões formais, percebemos que ela não é de fácil acesso, visto que há uma valorização não somente dos motivos, temas e mensagens mas também do estilo incongruente, gerador da poeticidade do

A palavra arbitrária: um estudo de Fenêtres dormantes et porte sur le toit, de René Char texto. A análise dos procedimentos empregados pelo poeta também evidencia que “[...] as liberdades formais não são anarquia, mas uma bem refletida pluralidade de sinais significativos.” (FRIEDRICH, 1991, p.165).

Por fim, conclui-se que, por sua força poética, pelo cuidado com a forma poética, enfim, por estar em consonância com as linhas da grande poesia, a literatura de Char ocupa um lugar singular e insubstituível nas letras francesas. A poesia desse poeta sempre constituirá um desafio para o leitor. Como Rimbaud, Char reserva para si as chaves que dariam acesso a esta poesia sempre hermética e desafiadora.

The arbitrary word: a study of Fenêtres dormantes et Porte sur le toit by René Char

ABSTRACT: *René Char left a vast poetic production which is little studied (especially in Brazil), because his work is considered difficult to understand and, therefore, is said to be hermetic. However, the interest of the critics has increased and, little by little, has gained the deserved space, crossing its territorial and linguistic boundaries, making itself known to the honourable spirits for their efforts in deciphering poetic messages. The criticism concerning the work of Char often tries to understand his poetry from his biography, or else, seeks to reflect on the philosophical grounds that permeate his poetry. Adopting another type of analysis, this article presents a study of Fenêtres dormantes et porte sur le toit – book that brings together texts written between 1973 and 1979 – focusing on the stylistic and formal issues, as well as on the surrealist heritage we find in his poems. Therefore, based on the concepts that guide the modern lyricism, this paper focuses on aspects of the work of the poet that lie in the specific field of poetry: poetic form, figurative language and rhetoric.*

KEYWORDS: *René Char. French Literature. Surrealisms. Modern Lyric.*

REFERÊNCIAS

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

BLANCHOT, M. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BRETON, A. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1969.

André Luiz Alselmi

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

CHAR, R. Fenêtres dormantes et porte sur le toit. In : _____. **Éloge d'une Soupçonnée précédé d'autres poèmes**. Paris: Gallimard, 1998. p.8-81.

_____. **O nu perdido e outros poemas**. Tradução de Augusto Contador Borges. Edição bilingüe. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

DUROZOY, G. ; LECHERBONNIER, B. **Le surrealisme**: théories, thèmes, techniques. Direction de Jacques Demougin. Paris: Larousse, 1972.

FRIEDRICH. H. **Estrutura da lírica moderna**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

MELLO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994.

PAZ, O. **Las peras del olmo**. Barcelona: Seix Barral, 1978.

RICHARD, J.-P. René Char. In: _____. **Onze études sur la poésie moderne**. Paris: Seuil, 1964. p. 67-103.



DE L'AMOUR EM RUÍNAS

Vânia Soares BARBOSA*
Saulo Cunha de Serpa BRANDÃO**

RESUMO: Este ensaio tem como objetivo apresentar uma leitura contemporânea da poesia digital *De l'Amour*, do poeta francês Xavier Malbreil. Noções de acontecimento, imagens do pensamento e leitura em meio digital acompanham a performance de leitura que é norteada pelas as ideias filosóficas de Walter Benjamin e Giorgio Agamben e as teorias de Raúl Antelo e Alckmar Luiz dos Santos, entre outros.

PALAVRAS-CHAVES: Poesia digital. Leitura e acontecimento. Imagens.

Avant-propos – A escolha de um título

A proposta de leitura que ora apresentamos não deixa de ser a de uma leitura em ruínas, próxima ao abismo. Explicamos: uma leitura de fragmentos da obra, que se instala na tensão entre o acontecimento e a falha, como o andar sobre as bordas de um penhasco. A um deslize, a queda no abismo da interpretação. No contorno do penhasco, o encontro da alma barroca no poético contemporâneo. Fragmentos, também, em ruínas pelas aberturas deixadas que permitem outras dobras, uma armadilha, como que em um labirinto sem fim.

O Autor

Do tédio ao esquecimento, do amor à decepção, da profundidade de uma folha de papel à frieza da tela de um computador, um jogo de repetição, o surgimento de uma obra cujo reconhecimento enquanto literária, possivelmente

* Universidade Federal do Piauí – Centro de Ciências Humanas e Letras – Coordenadoria de Letras Estrangeiras – Teresina – PI – Brasil – CEP 64049-550 – vaniasb@ufpi.edu.br

** Universidade Federal do Piauí – Centro de Ciências Humanas e Letras – Coordenadoria de Letras Estrangeiras – Teresina – PI – Brasil – CEP 64049-550 – saulo@ufpi.edu.br

não será feito por esta geração. Walter Benjamin disse que um poeta de vanguarda só seria reconhecido pela geração que o procedesse. Lançamo-nos no desafio de Giorgio Agamben (1999a, p.82), de sermos contemporâneos da arte digital e, assim, “[...] não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou, pelo menos, poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta”, para apresentarmos Xavier Maldreil, uma das figuras mais ativa da escrita criativa *on line*.

Xavier Maldreil nasceu na França, em 1958, onde atualmente ministra cursos na Universidade de Toulouse II, formou-se em Letras Modernas e é mestre em Artes Digitais. É escritor, autor multimídia, crítico e ensaísta. Frequentemente escreve para as revistas *Arché*, *Docks*, *La Voix du Regard*, *Formules* e *CIAC*. Entre suas obras principais, estão a publicação dos livros *Les Prisonniers de l’Internet* (2004), *Eloge des virus informatiques dans un processus d’écriture interactive* (2004) e *Des corps amoureux dans quelques récits* (2001b).

Como Marllamé, que já não se contentava em escrever livros em seu formato tradicional, Malbreil encontrou nas teclas, no mouse e na leitura da tela a motivação para continuar a escrever, evitando o colapso de sua existência literária, resistindo à morte em vida. Malbreil:

[...] j’étais bien près d’abandonner, et avant de mourir, avant de renoncer, avant de ne plus avoir envie, avant de ne plus avoir rien à dire, avant que le réseau ne s’effondre dans un grand collapsus, avant que tout cela ne cesse, je continuerais d’écrire, avec un clavier, avec un stylo, avec une souris, avec une palette graphique. Pourquoi? Parce que des lecteurs me lisent et parce que j’en ai envie : ce sont deux bonnes raisons pour continuer.¹

Dessa forma, em seu crescente interesse pela Literatura e Informática, como teórico e escritor, merecem destaque no conjunto de sua obra em arte multimídia: *10 poems en 4 dimensions* (1999), *Le Livre des Morts* (2001a), *Serial Letters* (2002) e *De l’Amour* (2006).

A obra

De l’Amour foi apresentada no *E-Poetry: An International Digital Poetry Festival*, de 2007. O Festival foi criado pelo *Eletronic Poetry Center*, na University

¹ Confira Malbreil (2009).

at Buffalo (SUNY), com o objetivo de reunir pesquisadores e autores de poesia digital de todo o mundo.

Segundo o autor, trata-se de uma obra surgida do acaso e do esquecimento. Arrumando seus antigos papéis, Malbreil encontrou folhas A4 recebidas durante um seminário apresentado por um estudante chinês sobre as traduções feitas por Paul Claudel de poemas clássicos chineses. Estas folhas, notas, rabiscos e desenhos, sem intenção, traduziam o tédio de Malbreil ao assistir ao seminário. Ao encontrá-las, o poeta resolve transformá-las, através de recursos tecnológicos, como scanner e copiadora, e, o que começou com o resgate de parte um patrimônio literário de um país – a China –, teve como última escrita a do poeta francês de arte digital.

Em “Brinquedo e brincadeira”, Walter Benjamin (1994b, p.253) nos conta que “[...] um poeta contemporâneo disse que para cada homem existe uma imagem que faz o mundo inteiro desaparecer; para quantas pessoas essa imagem não surge de uma velha caixa de brinquedos?” Malbreil encontrou sua velha caixa de brinquedos em sua mochila cheia de papéis antigos. *De l'Amour*² surge dessa mochila como um brinquedo para resgatar o tédio do passado ainda presente no poeta. As ampliações, cópias, transformações feitas por Malbreil nas antigas folhas são partes da brincadeira. Enquanto brinca com a folha, o poeta renova o mundo velho, um mundo onde as folhas se tornam fragmentos de um estado de fuga através do fluxo de consciência do poeta que, durante o seminário, se coloca à margem do acontecimento que se desenrola. A brincadeira é a de criar e recriar um novo acontecimento. Mas nessa brincadeira há uma falha porque é uma fuga impossível, o resgate não pode mais acontecer.

A experiência

Não sabemos da alma senão da nossa;
As dos outros são olhares,
são gestos, são palavras,
com a suposição
de qualquer semelhança
no fundo.

Fernando Pessoa (2009).

² *De l'Amour* está disponível no site 0m1.com. Confira Malbreil (2006).

Ao propor a leitura de *De l'Amour*, nos vimos diante de alguns desafios, entre eles o de ler uma poesia tão *avant la lettre* em uma língua estrangeira. Pela dificuldade de ler aquele caleidoscópio em francês, nos sentimos como um infante que se deleita diante das letras e dos desenhos. Mas, assim como Dom Quixote, não mais poderíamos ter a experiência, pois ainda que enfrentando a ponte do idioma, tínhamos consciência de que aquelas não eram apenas letras, que nunca mais seriam apenas letras para nós. Resta-nos não mais a experiência, apenas o experimento, colocamo-nos à frente da tela e, como Michel Foucault (1999) ao contemplar o quadro *Las meninas*³, *De l'Amour* aparece como que em uma moldura, num quadro como um quebra-cabeça em movimento na tela do computador, num jogo de chamar a atenção para cada uma de suas peças, como que em trânsito onde a peça destacada que no momento é, já não é mais. De acordo com a velocidade da conexão e o movimento do cursor, ora todas as peças se movem simultaneamente, ora algumas param como que em um suspense, uma tensão entre o som e o sentido, a forma e o conteúdo.

Entre a retina dos olhos e os pixels na tela, imagens se formam. Ainda presa à memória que marca a história da obra, os rascunhos e desenhos na folha de papel datilografada nos remetem à mente cansada e fatigada do ouvinte do seminário em sua tentativa de fugir de um acontecimento que já não lhe dava prazer, de evadir-se da realidade através dos devaneios registrados em suas anotações. Ao mesmo tempo, essas anotações nos trazem de volta as lembranças dos rabiscos de infância e encontramos o poético na sensibilidade da escrita à mão sobre a frieza da folha de papel datilografada; no cruzamento do esboço de uma longa jiboia, como a jiboia do *Pequeno Príncipe*⁴ (quantos elefantes esta teria engolido? Essa não poderia ser senão uma jiboia encantada com o dom da linguagem!) e até mesmo no desenho daquilo que parecem pequenas cruces em um cemitério, como que reforçando a evasão da realidade através da morte.

Entre as peças que se movem, uma parece se destacar de todas as outras e é nessa que vimos a magia se dissolver, como que atestando as palavras de Agamben (2007, p.23): “Benjamin disse, certa vez, que a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que ‘os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia’.” A linguagem exige seu lugar. É na linguagem que a magia se desfaz, é na percepção de algo que quer ser dito e que vai além dos

³ Do pintor Diego Velázquez (1656).

⁴ Confira Exupéry (2000).

desenhos rascunhados, é na pergunta inquietante: *le miroir de l'âme?* O espelho reflete imagens. No momento da leitura, imagens do caos de uma ânsia em apropriar-se de tudo o que está disponível: as traduções de Claudel, as ideias do estudante chinês, os desejos ocultos do ouvinte do seminário trazidos à tona no vagar de uma mente cansada, a reapropriação e transformação de um material esquecido, cujo destino possivelmente seria o lixo e a tentativa de criar outro lugar para este material, as memórias nostálgicas do leitor que contempla a tela do computador. Mas essas imagens são fantasmas de fatos reais, ainda assim não podem ser repetidas, porque imagens no espelho não são contínuas e são geradas “toda vez segundo a presença de quem olha” (AGAMBEN, 2007, p.58). Para cada leitor que contempla *De l'Amour*, diferentes imagens são refletidas no espelho da alma, a cada leitura, um novo acontecimento e “[...] quanto mais ele [o leitor] contempla [o objeto], menos vive, quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.” (DEBORD, 1997, p.24). Por isso a pergunta inquieta, porque exige uma resposta, mas essa resposta não pode ser dada se não através da linguagem. No entanto, “Não podemos trazer à linguagem nossos desejos porque os imaginamos.” (AGAMBEN, 2007, p.49). Desejo e magia só existem no mundo das imagens e as imagens não são narráveis, as imagens do pensamento não são do domínio da linguagem.

Novamente em busca da poesia, um intervalo se cria entre o dizível e o não dizível, entre o que vemos e sentimos e o que pode ser expresso em palavras como que em outro cruzamento, agora com Carlos Drummond de Andrade (2002): “[...] o que pensas e sentes, isso ainda não é poesia/ [...] /penetra surdamente no reino das palavras/ [...]”. No enigma de *De l'Amour*, algumas palavras vão aos poucos se sobrepondo às figuras na composição de novas imagens. As nostalgias da infância e o fantasma da morte vão assumindo a forma de palimpsestos, como quer Katherynne Valente (2009) ou Gore Vidal (1996) – necessariamente através da ficção, em Genette (1972) o conceito não traz a fluidez que nossa leitura requer –, enquanto as palavras *Paris, baisers, accumulation, joie* mudam o curso das imagens. Paris, “[...] a cidade [que] se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas”? (BENJAMIN, 1995, p. 197), Paris a cidade dos amantes (no acúmulo de beijos)? ou a Paris do poeta e da arte digital?

Em “A doutrina das semelhanças”, Benjamin (1994a, p.111) define a semelhança extrassensível como sendo aquela “[...] que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e

o intencionado, e entre o falado e o escrito.” Enquanto quadro, as peças de *De l'Amour* apresentam semelhanças em cor, forma e tamanho, mas a tentativa de encontrar semelhanças extrassensíveis prende o olhar para uma peça escura que sugere um futuro incerto, obscuro, como a própria navegação da obra digital, uma vez que cada *click* direcionará o leitor por um caminho só conhecido após leituras consecutivas.

No jogo de figuras e palavras, o espelho não pode ser fechado, não há cortinas para cobri-lo, a menos que o programa seja fechado completamente. Ainda que o fosse, antes de se refazer do engajamento corporal para contemplar a tela do computador, as imagens permaneceriam.

O experimento

Um poema começa
por onde ele termina:
a margem de dúvida
um subido inciso de gerânios
comanda seu destino
Haroldo de Campos (1985, p.38).

A segunda etapa da experiência com *De l'Amour* trata-se do aceite ao convite que a obra faz para interagir com as peças do quebra-cabeça. O engajamento corporal se torna ainda mais necessário, uma vez que os dedos precisam movimentar o cursor para adentrar na leitura da obra. A contemplação do quadro se desfaz, assim como o ouriço que precisa se abrir para relacionar-se com o mundo, a poesia digital necessita do toque do leitor para que caminhos sejam trilhados. A poesia não pode ser fechada em si mesma, as páginas de *De l'Amour* não acontecem se não no jogo de relacionar-se com as outras. No corpo-a-corpo com a obra, o gesto do leitor permite o acontecimento. A cada movimento do cursor, as peças param e recomeçam a movimentar-se, da inércia (morte) ao movimento (vida), numa promessa de liberdade que seduz o leitor oferecendo opções de começo e fim do poema. “Mas isto é apenas encenação, fingimento que o leitor prazerosamente adota e desdobra, ao aceitar esse jogo de percursos de leituras de espaços.” (SANTOS, 2008, p.1). Na verdade, a promessa de leitura só acontece na subjetividade; tecnicamente essa promessa é falsa, exceto pela decisão do começo do poema, uma vez que os caminhos já foram traçados pelo autor/programador.

O *click* em uma das peças abre o ouriço, inicia-se o percurso. Assim, o leitor, ao inclinar-se em direção à tela do computador, modificando sua postura ereta como daquele que aguarda, imagina estar escolhendo o caminho a trilhar e espera, como que em um jogo, mas agora não mais o da criança que brinca com a magia e sim o do adulto que joga todas as suas cartas em uma última aposta, e vive a tensão do olhar para a roleta a observar em qual casa a bola cairá. A página que é carregada como manda um *string* de algoritmo e que viaja por avenidas de cilício aparecerá finalmente à sua frente. A decepção⁵ anunciada pelo autor faz o passar de uma página à outra como uma aposta perdida. Mas, nesse jogo não poderá haver perdas ou ganhos, pois não há um resultado final, apenas o recomeço do jogo, um novo *click*, uma nova espera, uma nova página. A nova página é também um escuro.

Para esse jogo, cito Santos (2005, p.18):

[...] talvez a melhor figura seja a de um Sísifo muito contente de sua brincadeira, essa de empurrar rochedos morro acima e vê-los despencar morro abaixo, sem se deixar esmagar por eles; para recomeçar tudo mais uma vez, incessantemente.

A liberdade dos mortais ordinários, não se compara à liberdade dos super-homens (no sentido raso do termo), portanto, se limita à liberdade da escolha, cabendo a eles, mortais, tornar esta escolha criativa na repetição e monotonia da vida cotidiana. A escolha criativa do leitor pode deixar o poema acontecer. Ao autor cabe a tarefa criativa de tornar os enxertos textuais significativos. O acontecimento é possível no cruzamento das escolhas, não poderá haver um lugar para que um dos jogadores, ao final, diga: “- Joguei mal.” (BENJAMIN, 1995, p.265).

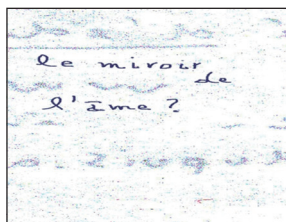
Pensar *De l'Amour* como um poema, é pensar um poema cujas estrofes são páginas digitais que se ligam, arriscaríamos dizer, num longo e virtual *enjambement*. Desdobrando a ideia de um mundo no qual tudo está disponível e passível de ser reaproveitado, seus versos são paródias (não à moda de Jameson (1992) ou Hutcheon (1985), mas com um viés subversivo; utilizando um invólucro conhecido, mas com carga ideológica diferente) das traduções de Claudel, às quais “são inseridos conteúdos novos e [por vezes] incongruentes” (AGAMBEN, 2007, p.38). Seja na tensão entre o som e o sentido, seja na simples tarefa de decifrar as letras da caligrafia em escrita corrente, cujas

⁵ “*parce qu'au coeur de l'amour, il y a la possibilité de la déception,*” (MALBREIL, 2006).

semelhanças extrassensíveis poderiam “[...] identificar na escrita manual imagens, ou antes, quebra-cabeças, que o inconsciente do seu autor nela deposita.” (BENJAMIN, 1994a, p.111). Nos rascunhos e notas, o fluxo de consciência do autor se revela.

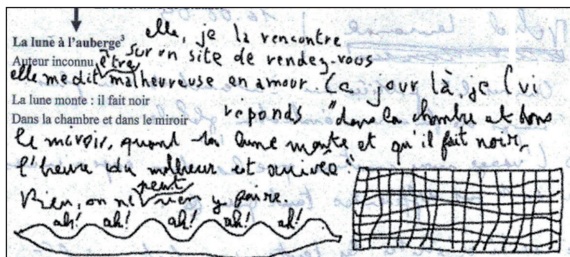
Ainda antes da espera pela nova página, há um instante suspenso em que o leitor precisa decidir-se pelo primeiro *click*, por onde o poema deve começar⁶, uma retenção, um tempo parado em um instante que é atemporal.

Optamos iniciar o percurso a partir da peça que, nesta leitura, é mais inquietada: *le miroir de l'âme*? A página surge e a pergunta inquietante se sobrepõe a rascunhos indecifráveis. Por trás do espelho da alma há vestígios de um passado, presente na profundidade da folha de papel, mas esse passado está escondido, é sombra, não pode ser decifrado.



Malbreil intitula este arquivo como “*La surface de l'écran, qui devient aussi profonde que celle du papier.*” Um título que também instiga a tensão entre o toque, o contato com a folha de papel e o distanciamento da tela que, contraditoriamente, como já dito, só acontece com o toque do leitor.

Um segundo toque e surge a página considerada a mais lúdica nessa performance de leitura, pelo jogo em curso e pelo encontro do poético na composição dos desenhos, da escrita corrente ou a digitada.

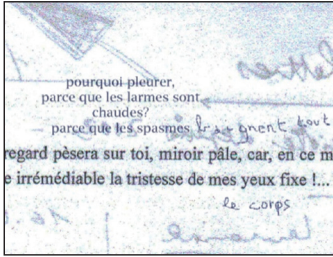


O fantasma dos acontecimentos continua fazendo suas aparições em toda a composição da página carregada, mas não está sozinho. A ironia se faz presente na atribuição da linguagem à jiboia⁷ que zomba da impossibilidade de alterar a situação. Ideia que permite ligar-se a um fragmento de Georges Bataille (2008, p.280) quando diz que “*El animal es la imagen de una imposibilidad, de una devoración sin esperanza implicada em lo que sucede.*” A noite, assim como o futuro, é escura e, assim como o dia, a infelicidade é

⁶ Ressaltamos que a inserção das próximas figuras é apenas ilustrativa, uma leitura da obra impressa seria outro evento. A fonte para a obra de Malbreil será sempre do site do artista. Confira Malbreil (2006).

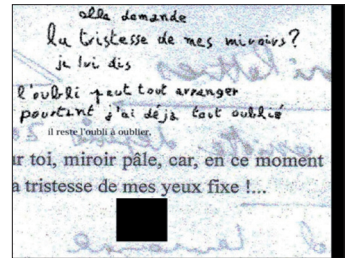
⁷ A atribuição da palavra jiboia ao desenho na folha faz parte da subjetividade da leitura.

certa. “[...] *on ne peut rien y faire*”. Não há como fugir do quarto, não há como fugir do espelho. “*Dans le chambre et dans le miroir*”. Está nas traduções de Claudel e na reescritura de Malbreil. A figura do que parece ser uma janela com grades reforça a ideia de que há um mundo a ser observado, mas não experimentado.



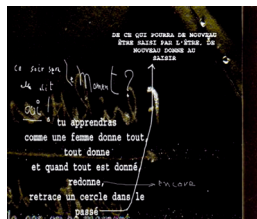
Nos versos seguintes, a tristeza é espelhada nos olhos, para encobri-la é necessário um outro gesto: os olhos precisam ser fechados e, ao fechá-los, vem a escuridão. A escuridão do dia, a escuridão da noite, não importa, a escuridão traz o esquecimento, a fuga. Na página seguinte: “*Le carré noir de l’oubli*”⁸.

A repetição traz o poético. Na transformação das folhas de papel esquecidas, o autor parece brincar com a repetição dos versos de Claudel. Como uma criança que busca o prazer no jogo com as palavras, com as figuras. Separados pelo tempo e o espaço, autor e leitor se encontram no “brincar outra vez” (BENJAMIN, 1994b, p.252). O autor brinca com a linguagem, o leitor com a repetição dos versos nos sucessivos *clicks* para a passagem de uma página à outra.



De página em página, é chegado o escuro outra vez. Um mergulho na escuridão da página e o encontro abrupto com a linguagem. Abrução⁹ na linguagem que encontra no erótico a saída para o estado melancólico das páginas iniciais. Na negritude da página, os versos que parecem¹⁰ ser de Claudel são ligados por uma seta aos de Malbreil¹¹:

*Tu apprendras
comme une femme donne tout
tout donne
et quand tout est donné
redonne,
retrace un cercle dans le passé*



*De ce qui pourra de nouveau
être saisi par l'être, de
nouveau donne au
saisir*

⁸ Título da página seguinte.

⁹ Confira Genette (1972, p.199).

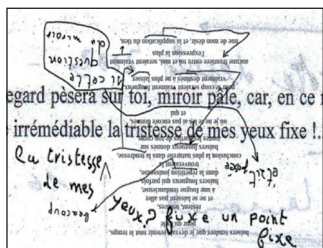
¹⁰ O não acesso ao texto completo de Claudel limita essa atribuição baseada na letra tipográfica.

¹¹ Que também poderiam ser do estudante chinês.

O passado ligado ao acontecer novamente, ao movimento de ir e voltar, o prelúdio do estado de êxtase e gozo que virão a seguir, através da linguagem. A composição das intervenções do autor ao texto de Claudel, nessa etapa da leitura, inicia-se de maneira leve, através de desenhos e notas que parecem a de um cortejar à mulher amada:

*J'avais cru te perdre
tu avais changé de pseudo
sans m'advertir*

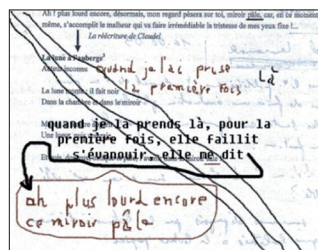
Aos poucos esse cortejo vai se transformando em sedução, os versos de Claudel falam de beijos em uma simbiose entre o doce e o ardente, os rascunhos de Malbreil traçam uma ponte entre este estado excitante e o melancólico das páginas anteriores, como a buscar no ato sexual a fuga para as imagens refletidas no espelho da alma, passado e presente se interligam:



Na sequência das páginas, essa imagem, do ato sexual, é ressaltada pelas transcrições dos versos de Claudel, ora longas, ora em pedaços, num movimento que vai do suave ao intenso, chegando a um elemento surpresa¹², como, possivelmente, a consumação do ato sexual.

Nesse ir e vir através do uso da linguagem, a inocência nostálgica das gravuras rabiscadas toma outras formas, no mundo das imagens, ao serem, essas imagens, reescritas na relação com as palavras eróticas destacadas e/ou acrescidas por Malbreil.

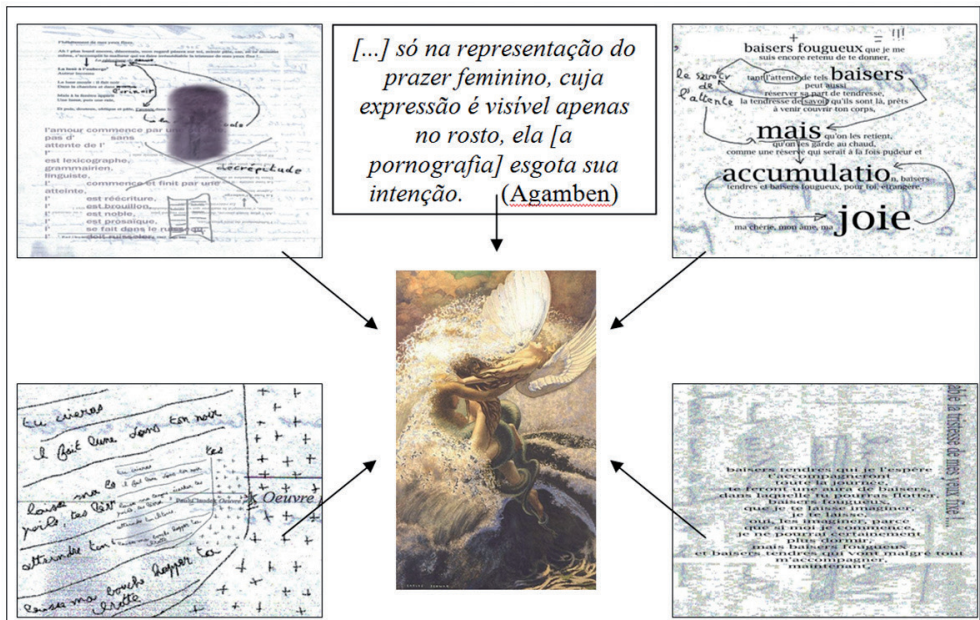
Retomamos a ideia das semelhanças extrassensíveis, quando Benjamin (1994a, p.111), afirma que:



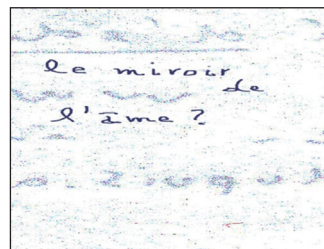
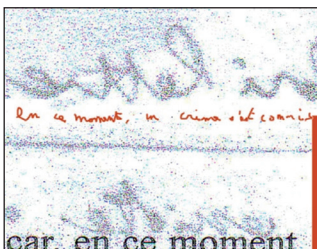
¹² Esta página encontra-se escondida no que chamei de quebra-cabeça inicial.

Se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas [sic.] palavras, que não têm entre si a menor semelhança, são semelhantes ao significado situado no centro.

para sugerir uma analogia dessa parte da leitura de *De l'Amour* com uma ilustração¹³ feita para *Flores do mal*, de Charles Baudelaire (2006), e a pornografia¹⁴ para Agamben:



O arrebatamento, o prazer, o instante onde a realidade deixa de existir, o ápice dessa leitura performática que não chega a um fim:



¹³ Ilustração *Spleen et Idéal* de Carlos Schwabe (1907(1877)(1926)).

¹⁴ Ideia apresentada em "Ideia do comunismo" (AGAMBEN, 1999b, p.67).

Um recomeço... (no lugar de uma conclusão)

Sentado, vejo o mundo
Abrir e reabrir o seu leque de imagens.
Que riqueza, viver no tempo e fora dele.
Carlos Drummond de Andrade (2002).

Pensar em considerações finais para a leitura de *De l'Amour* é, também, pensar o impossível. Não são apenas 22 possibilidades de começo. O leitor poderá optar por voltar à página inicial a cada novo *click* e, a cada retorno, novas imagens, uma nova montagem, um novo começo. Em *Potências de imagem*, Raúl Antelo (2004, p.9) afirma que “Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado.” A construção discursiva da página anterior é o passado presente na página seguinte, como imagens arquivadas na memória. Não há como apagá-las, em um processo contínuo de construção e reconstrução de significação, na possibilidade de, repetimos, um longo e virtual *enjambement*. Insistimos no virtual para reforçar a ideia de imagem enquanto construção discursiva, ou ainda, a retenção do sentido através das imagens do pensamento¹⁵.

Outras performances de leitura poderiam ser feitas a partir dos títulos¹⁶ dados aos arquivos das páginas que compõem a obra e destes com as próprias páginas. São várias as possibilidades de construções de significação.

Não pensando apenas na técnica, mas em quem ou o que realmente está por trás do discurso artístico, quem ou o que produz o sentido, é possível afirmar que *De l'Amour* fala por enigmas e, de acordo com Mário Perniola (2006, p.27), “*Hablar por enigmas significa decir palabras importantes, dignas de la máxima atención y tales que pueden ser penetradas sólo despues de una larga experiencia y una profunda meditación.*” Se essas falas não são através de palavras importantes ou de uma linguagem rebuscada, cheia de ornamentos, certamente são através de fluxos de consciência do autor.

Uma surpresa na forma e conteúdo... uma decepção anunciada... um recomeço no mesmo jogo... um “brincar outra vez”.

¹⁵ Que também não deixam de estar presente na linguagem escrita, como nos versos transcritos nas páginas anteriores.

¹⁶ Transcritos no Apêndice A.

Dialogando... (apenas um posfácio)

Malbreil: , *parce qu'au coeur de l'amour, il y a la possibilité de la déception, parce que rien ne peut détourner l'amant, l'amante, de l'idée que tout cela n'est qu'un rêve, et qu'après la passion vient la destruction, parce que rien n'est jamais comme on avait pu se l'imaginer,*

Agamben: Os nossos sonhos não podem ver-nos – e esta é a tragédia da utopia.

De l'Amour in ruins

ABSTRACT: *This essay aims to present a contemporary digital poetry reading of De l'Amour by the French poet Xavier Malbreil. Notions of event, images of thought and reading in digital media accompany the reading performance that is guided by the philosophical ideas of Walter Benjamin and Giorgio Agamben and the theories by Alckmar Luiz dos Santos and Raúl Antelo among others.*

KEYWORDS: *Digital poetry. Reading and event. Images.*

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999a.

_____. Ideia do comunismo. In: _____. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999b. p. 65-68.

ANDRADE, C. D. de. Cisma. (Boitempo). In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.1089.

ANTELO, R. **Potências da imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

BATAILLE, G. Más Allá de la seriedad. In: _____. **La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961**. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2008. p.273-282.

BAUDELAIRE, C. **Flores do mal**: edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Vânia Soares Barbosa e Saulo Cunha de Serpa Brandão

_____. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p.108-113.

_____. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. História cultural do Brinquedo. In: _____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p.249-253.

CAMPOS, H. Le don du poème. In: _____. **A educação dos cinco sentidos.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p.38

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EXUPÉRY, A. de S. **O Pequeno Príncipe.** Tradução de Marcos Barbosa. 48 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2000.

FOUCAULT, M. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: M. Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

GENETTE, G. **Figuras.** Tradução de Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva. 1972.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia:** ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism.** Routledge: London, 1992.

MALBREIL, X. E-criures.org. Disponível em: <http://www.e-critures.org/community/description_membre.php?id=7&lg=2>. Acesso em: 12 ago. 2009.

_____. De l'Amour, 2006. Disponível em: <http://www.0m1.com/De_1_amour/navig.htm>. Acessos em: 18 ago. 2009.

_____. **Les prisonniers de l'internet:** Lazlo le magicien. Paris: Cedric Vincent éditions, 2004.

_____. **Eloge des virus informatiques dans un processus d'écriture interactive.** Paris: Le Manuscrit, 2004.

_____. **Serial letters,** 2002. <http://www.0m1.com/Serial_Letters/sla.htm>. Acesso em: 13 ago. 2009.

_____. **Le livre des morts,** 2001a. Disponível em: <www.livredesmorts.com>. Acesso em: 13 ago. 2009.

- _____. **Des corps amoureux dans quelques récits**. Paris: Le Manuscrit, 2001b.
- _____. **10 poems en 4 dimensions**. 1999. Disponível em: <http://www.0m1.com/10_poemes_en_4_dimensions/index.htm>. Acesso em: 13 ago. 2009.
- PERNIOLA, M. **Enigmas**: Egípcio, barroco y neo-barroco em la sociedade y el art. Murcia: Cedart. 2006.
- PESSOA, F. Como é por dentro outra pessoa. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jp000002.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2009.
- SANTOS, A. L. dos. Texto digital e reconfiguração do leitor. **Revista Z Cultural**. Ano IV, n.2, abr./jun. 2008. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/2/alckmar.htm>>. Acesso em: 11 ago. 2009.
- _____. Criação poética (?) e eletrônica (?). In: NEITZEL, A. de A.; SANTOS, A. L. dos. (Org.). **Caminhos cruzados**: literatura e informática. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2005. p.1-10.
- SCHWABE, C. Spleen et Idéal. 1 original de arte, aquarela e guache, 22 cm x 14 cm. 1907. Coleção de Sammlung M. Gérard Lévy.
- VALENTE, K. M. **Palimpsest**. New York: Bantam Books. 2009
- VELÁZQUEZ, D. As Meninas. 1656. 1 original de arte, óleo sobre tela, 318 cm x 276 cm. Museu do Prado, Madrid.
- VIDAL, G. **Palimpsesto**: Memórias. Rio de Janeiro: Rocco. 1996.

APÊNDICE A – TÍTULOS DOS ARQUIVOS

- Página inicial: *Navigation De l'Amour*
- *La surface de l'écran, qui devient aussi profonde que celle du papier*
- *La lune montait*
- *Les pleurs sont expression de douleur et de sa consolation de même instant*
- *Le carré noir de l'oubli*
- *De l'amour, c'est un titre déjà fort utilisé. Qu'aurait-on à dire de nouveau sur l'amour*
- *Pourquoi voudrait – elle tout donner? je le lui refuse!*
- *Étrangère?*
- *Alors, il faudrait toujours se perdre et se retrouver pour s'aimer?*
- *J'erre... Étrange?*
- *L'avenir est réécriture, l'avenir est brouillon.*
- *Mais, joie, accumulation, tristesse ?*
- *La tendresse, on l'espère.*
- *Comme un balbutiement de la langue, en toile de fond.*
- *Les trois voies de la sagesse.*
- *Je lui dis de baisser sa culotte, c'est le mot de culotte qui me fait de l'effet*
- *Elle dira ça ? Oui, et plus encore !*
- *De tous le petits mots amoureux, extraire l'un d'entre eux et l'exposer ?*
- *Là, c'est bien sûr dans le trou du cul*
- *La supplication du tien.*
- *Tout est dans tout ? Non, bien sûr !*
- *Elle voudra peut – être aussi me pisser dans la bouche. Faudra-t-il que j'accepte ?*
- *L'amour est ceci, et cela, et ceci, et cela.*
- *Il y a des pages que l'on perd, puis que l'on retrouve.*



RESENHA

MEMÓRIA E MORTE EM ROUSSEAU

Adalberto Luis VICENTE*

CARMINATTI, Nátalia Pedroni. **Memória e morte: uma intersecção entre ser e escrever em *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau.** 2014. 155f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

A dissertação de mestrado de Natália P. Carminatti tem como objeto de estudo a última obra de Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, que ficou inacabada e só veio a público depois da morte do autor. Originária das anotações feitas pelo filósofo nas caminhadas que, já sexagenário, fazia nos arredores de Paris, o livro é de suma importância para a compreensão do seu legado à literatura moderna. Do ponto de vista propriamente textual, trata-se talvez da obra mais complexa de Rousseau, pois a pluralidade de formas discursivas de que se serve o autor permite-lhe empregar tons diversos que vão do confessional ao reflexivo, do argumentativo ao poético, além de dar ao texto uma configuração moderna em que se esfacelam os limites estreitos entre gêneros textuais. As reflexões que Natália Carminatti apresenta em sua dissertação de mestrado estão centradas em dois eixos temáticos caros a Rousseau, a memória e a morte. Escritas em um momento em que o autor parece renunciar ao mundo e à sociedade dos homens, esforçando-se por conformar-se à solidão que, segundo quer nos fazer crer, tem origem no desprezo de seus contemporâneos, Rousseau sente próxima a morte e busca rememorar momentos de felicidade que experimentou em certos momentos de sua vida. O trabalho de Natália Carminatti constitui um esforço para compreender de que modo memória e morte se articulam em Rousseau e como esses temas podem revelar o caráter inovador do autor de *Les Rêveries*.

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

No primeiro capítulo, a autora apresenta um panorama histórico-biográfico de Rousseau, situando o livro no contexto da sua produção intelectual e literária. Rousseau nos é apresentado na primeira parte deste capítulo como “defensor da sensibilidade” (CARMINATTI, 2014, p.21) como um autor que “[...] concedia às suas teorias valores relativos à irracionalidade do homem e [...] preocupava-se com o influxo das sensações nas ações humanas” (CARMINATTI, 2014, p.21). São essas características que definem a originalidade da prosa de Rousseau que se apresenta como poética, aspecto que Natália analisa na segunda parte deste primeiro capítulo. Uma descrição resumida do conteúdo de cada uma das dez “*Promenades*” que compõem o livro é também apresentada nesta segunda parte do primeiro capítulo, o que permite ao leitor rememorar o universo temático e estilístico de *Les Rêveries* e compreender a importância do recorte analítico do trabalho, cujo centro, como já se disse, está na análise da memória e da morte.

Para abordar a primeira dessas questões, a memória, a autora busca apoio nas reflexões de Platão, Santo Agostinho e, sobretudo, na psicanálise. Natália Carminatti demonstra que “[...] a transcrição da memória é fragmentária e a prosa de Rousseau ilustra os desvios de memória de Jean-Jacques.” (CARMINATTI, 2014, p.86). No autor genebrino, esse esforço de repetir o passado “[...] aproxima-se da concepção freudiana de que o passado não está morto, mas se renova e se repete.” (CARMINATTI, 2014, p.88). Rememorar e devanear, lembra a autora, são duas atitudes centrais na última obra de Rousseau e esses atos correspondem a uma tentativa de “repetir a existência, duplicando-a por meio da escritura” (CARMINATTI, 2014, p.104), o que faz de Rousseau um dos autores que, no século XVIII, propõe uma questão que preocupará tantos autores modernos: seria a arte um meio de superação da finitude e da morte? Evidencia-se assim um aspecto importante do trabalho de Natália, não dissociar os temas da memória da morte do processo de criação de Rousseau.

O significado da morte para Rousseau é o tema do último capítulo do trabalho. Antes, porém, de discutir essa questão, a autora procura compreender a relação entre existência e morte e, para isso, serve-se das reflexões de Heidegger sobre o *ser-para-a-morte*. Neste momento, encontramos na parte mais inventiva do trabalho: compreender o tema da morte em Rousseau sob a luz da filosofia existencial de Heidegger, apontando pontos de convergência e divergência entre os dois filósofos. Uma passagem do texto ilustra o resultado desse esforço de aproximar os dois pensadores. Em

Rousseau, afirma a autora, aceitar a morte “[...] não é uma simples prática de resignação, é muito mais que isto: é a origem positiva de percepção da vida, é a capacidade apresentada pelo *Dasein* de conceber a sua totalidade, a sua plenitude. O ‘ser-aí’ por meio da antecipação do porvir, isto é, do futuro, conquista sua completude. Incompleto em sua natureza, só com a morte o ser-no-mundo atingirá sua integralidade [...]” (CARMINATTI, 2014, p.125). As convergências e contrates entre Rousseau e Heidegger que vão aflorando no texto constituem um veio investigativo ainda em processo, que outros estudiosos poderão percorrer, mas que se anuncia como uma proposta desafiadora para a compreensão do modo como Rousseau sentiu e experimentou a proximidade da morte. A pesquisa de mestrado de Natália Carminatti tem o mérito de revelar a complexidade e riqueza da obra derradeira de Rousseau em seu aspecto literário, psicológico e filosófico. Como lembra a autora na última linha de seu trabalho, *Les Rêveries du promeneur solitaire* faz da literatura “o lugar da experiência original”. O texto de Natália Carminatti tem o mérito de revelar ao leitor esse lugar.



A POESIA LÍRICA DE TRISTAN TZARA

Norma DOMINGOS*

JERÔNIMO, Thiago dos Santos. **Le revê qu'on appelle nous**: sujeito e linguagem em *L'homme approximatif* de Tristan Tzara. 2014. 100f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2014.

Apresentada em abril de 2014, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, no programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, a dissertação de Thiago dos Santos Jerônimo (2014), *Le rêve qu'on appelle nous: sujeito e linguagem em L'homme approximatif de Tristan Tzara*, aborda a formação da linguagem e a constituição do sujeito lírico em *L'homme approximatif* (1931), de Tristan Tzara (1896-1963), uma das grandes obras da poesia moderna, que permanece, entretanto, no desconhecimento, sobretudo dos leitores em língua portuguesa, porque ainda não foi traduzida em nosso país. No mais, a poesia lírica de Tristan Tzara, pouco estudada, permanece ofuscada pelo caráter provocador de seus manifestos e por sua atuação no movimento Dadá.

Dividida em três capítulos – “Modernidade e Vanguardas”; “Tristan Tzara: vida e obra”; “*L'Homme approximatif*” –, a dissertação analisa o processo de criação poética a partir, sobretudo, dos procedimentos das estéticas dadaísta e surrealista, surgidas nas Vanguardas do início do século XX. Essa obra do poeta franco-romeno apresenta-se como uma grande reflexão sobre o fazer poético e como uma análise crítica da sociedade moderna, retratando os ideais artísticos e filosóficos do autor.

No desenvolvimento de seu estudo, Thiago dos Santos Jerônimo apoia-se em reflexões teóricas sobre a modernidade e a vanguarda, como as desenvolvidas

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – normad@assis.unesp.br

por Matei Calinescu (1991) e Marjorie Perloff (1993); nas características da produção poética de Tristan Tzara e em suas reflexões sobre poesia e arte; em estudos sobre as características do Dadaísmo e do Surrealismo. As proposições teóricas sobre a poesia e sobre o sujeito lírico estão fundamentadas em estudos como os de Hugo Friedrich (1991) e Anne Elaine Cliche (1986), entre outros, o que permitiu um aprofundamento da análise dessa importante obra do autor.

A dissertação desenvolvida traz reflexões acerca da poesia, e de como se dá a manifestação do sujeito por meio dela. Nesse sentido, o estudo discute, a partir de *L'homme approximatif*, ideias sobre sujeito e linguagem propostos pelas vanguardas, revelando aspectos importantes da lírica do autor e aprofundando estudos acerca das vanguardas artísticas.

Excetuando-se os inúmeros manifestos de Tristan Tzara, boa parte de sua produção literária permanece praticamente ignorada, mesmo que seu nome esteja muito ligado ao Dadaísmo, e tendo sido ele a principal personagem das atividades desenvolvidas em Zurique, entre 1916 e 1919, e, depois, em Paris. Os manifestos podem ser entendidos como a grande síntese do movimento, mas são, normalmente, analisados, segundo Jerônimo (2014, p.10),

[...] de maneira equivocada, e com frequência desvinculados do contexto que os forjou e do conjunto da obra do poeta. Há, mantendo a coerência geral de seu pensamento e de sua produção, uma valiosa parte de sua obra que marca de maneira inequívoca toda a sua contribuição e relevância no conjunto de teorias e reflexões desenvolvidas no seio das Vanguardas, contribuição que se estendeu para todos os âmbitos da sociedade.

Da mesma maneira que muitos poetas ligados à Modernidade, muitos artistas das Vanguardas do início do século XX atacaram a tradição, estabelecendo, ao mesmo tempo, relações, tanto filosóficas quanto estéticas, de recusa e de aproveitamento. De fato, o movimento dadaísta e o Surrealismo consistem na radicalização profunda dessa modernidade, pois, na anulação do passado, buscam a negação da própria arte.

Assim, no primeiro capítulo, “A Modernidade e as Vanguardas”, Jerônimo (2014) busca analisar as Vanguardas dentro do contexto mais amplo que as originou, ou seja, sua relação com a tradição, bem como o contexto sócio-cultural que marcou o seu surgimento. Para tanto, respalda-se, sobretudo, em reflexões teóricas de Calinescu (1991), que aponta como bem solidificados, ainda na Modernidade, alguns questionamentos que se tornaram a base dos

pressupostos estéticos e ideológicos das Vanguardas. Apoia-se, também, em Alfonso Berardinelli (2007), que questiona a restrição feita pelo teórico alemão Hugo Friedrich (1991) a diversas tendências da lírica moderna, incluindo aí as Vanguardas. Realmente,

[...] o fato de que as discussões dos movimentos de vanguarda sejam inteiramente estranhas a Friedrich é significativo. Com efeito, o que está em jogo nas vanguardas é mais a situação social dos artistas modernos do que a linguagem como estilo. Com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada. O conflito com o público se transforma numa tentativa de criar ou conquistar um novo público. (BERARDINELLI, apud JERÔNIMO, 2014, p. 20).

Em seguida, ainda nesse capítulo, Jerônimo (2014) destaca as principais características do Dadaísmo e do Surrealismo, evidenciando, no caso do primeiro, menos as histórias de suas atividades, já amplamente registradas, e mais os seus aspectos ideológicos e estéticos, e, em relação ao Surrealismo, procurando compreender em que medida suas aspirações mais claras estão em contato (ou em oposição) tanto com o Dadaísmo quanto com o pensamento de Tristan Tzara. O espírito anárquico, característico dos renovadores de versos, não se restringiu, no caso de Tristan Tzara, à conhecida fórmula de se criar versos a partir de palavras recortadas do jornal e dispostas ao acaso, explicitada em um de seus manifestos.

Jerônimo (2014) lembra que Tzara, em sua poética, não empregou essa forma de criação, e que se trata, para os poetas vanguardistas, de um tipo de provocação que condensa a violência necessária para a ruptura com o papel da literatura na sociedade e com a linguagem convencional. Durante sua formação artística e filosófica, percurso traçado desde a Romênia, passando pelo aprendizado dadaísta, até a adesão e superação do Surrealismo, Dada sempre voltou-se para a reflexão sobre o fazer poético e o *status* da arte na sociedade, e dessa forma constituiu um sistema de pensamentos complexo e aprofundado, no qual “[...] a poesia é um meio de conhecimento, como a ciência e a filosofia, e sendo uma maneira de existir, resulta daí que a imagem poética é necessariamente vivida.” (JERÔNIMO, 2014, p. 90).

No segundo capítulo de sua dissertação, “Tristan Tzara: vida e obra”, Jerônimo procura analisar o percurso de Tzara, sua relação com os movimentos

de vanguarda e sua concepção de poesia, focalizando a questão da noção de ditadura do espírito (*dictature de l'esprit*) e o sonho experimental (*rêve expérimental*), alternativa à escrita automática difundida pelos surrealistas.

Nas duas seções iniciais desse capítulo – “Romênia” e “Zurique, Paris” –, o autor recupera a trajetória de Samuel Rosenstock (Tristan Tzara, nome adotado oficialmente em 1925), desde seu nascimento em 16 de abril de 1896, em Moinesti, uma província de Bacau, na Romênia, passando por Zurique, até chegar a Paris em 1920, para evidenciar as relações que o poeta estabeleceu com seu país, mesmo não tendo quase ali vivido, mas onde têm origem elementos presentes em sua vida. Da mesma maneira, o fato de ter abandonado parte de sua identidade, como o nome de família, a nacionalidade e a religião, revela os rumos de sua atividade intelectual.

Posteriormente, em “Tzara e o Surrealismo”, vamos compreender como Tristan Tzara e André Breton apresentam momentos de cumplicidade, mas também de divergências e de como essa relação paradoxal pode nos desvelar a poesia lírica surrealista do poeta romeno. Tzara não quer limitar sua poesia a um método e reprova a vontade do Surrealismo em tornar-se uma escola literária, limitada a técnicas e à escrita automática. Ele também rejeita a poesia dita engajada, ressaltando que “[...] o termo ‘poesia engajada’ [...], só tem sentido se o engajamento do sujeito-poeta no objeto-acontecimento ultrapassa a disciplina moral e espiritual para tornar-se o engajamento total do poeta na vida, sua identificação com a poesia.” (TZARA, apud JERÔNIMO, 2014, p. 42). Jerônimo (2014) destaca mais adiante que, para Tzara, a poesia é uma atividade do espírito, não um meio de expressão.

Em “A ditadura do espírito”, compreendemos que o “*esprit dada*” se define como “[...] algo criativo e que não se submete a nenhum tipo de constrangimento exterior, incluindo aí qualquer tipo de postulado estético.” (JERÔNIMO, 2014, p.45). E que o emprego do termo em Tzara se aproxima da concepção de Henri Bergson, para quem o espírito é uma realidade maior do que aquilo que ela abarca, que se enriquece a partir do interior, criando e se recriando incessantemente, ativa, nunca determinada. Finalmente, ali entendemos que

[a] ditadura da linguagem implica, assim, a recusa de qualquer tipo de organização gramatical e lógica das palavras. Assim, a ditadura da palavra é a expressão imediata do espírito na linguagem. Desmantelar a lógica e a razão está na base dos fundamentos da ditadura do espírito e, conseqüentemente,

do Dadá para Tzara, que consiste na transformação do pensamento. (JERÔNIMO, 2014, p. 48).

“Poesia-meio de expressão e poesia-atividade do espírito” revela que, para Tzara, a poesia só será completa se conseguir unir o sonho e a ação, em uma mesma dinâmica, e o poeta não será senão mais um elemento da sociedade, pois todos podem ser poetas já que essa condição não significa escrever versos, mas sim uma compreensão do homem e de sua realidade. Assim,

[sendo] a poesia uma forma de conhecimento, Tzara recusa a noção de inspiração, recuperada pelos românticos, criticando o uso que os próprios surrealistas fizeram dessa ideia. Para o poeta, não há um mundo obscuro ou virtual, existente fora da realidade, a que somente o poeta teria acesso por dom natural. O privilégio do poeta, para Tzara, é saber manipular a palavra, e através do conhecimento prático que tem desta matéria ele pode chegar à interpretação do mundo, à sua invenção e transformação. Nesse sentido, uma das principais virtudes do poeta é poder identificar as características da linguagem, que lhe permitiriam aproximar-se da *poésie-connaissance*. Uma dessas características é a concepção da formação da imagem poética. Para Tzara, a imagem poética decorre de uma experiência íntima do poeta, de modo que, assim como qualquer manifestação artística, a verdadeira imagem é antes de tudo vivida. (JERÔNIMO, 2014, p. 51).

Última seção do segundo capítulo, “O sonho experimental” desvenda-nos a obra *Grains et Issues*, publicada em 1935, ano da ruptura efetiva entre Tzara e o grupo surrealista, uma contribuição do autor sobre o uso do sonho na criação literária, e na qual Tristan Tzara detalha diferentes variantes dos estados de sonho como possibilidades de explorar o eu interior. Nessa obra, ele

[...] busca elaborar um relato de sonho que seja uma contribuição ao conhecimento. [O] sonho, ou seja, o regime não dirigido do pensamento, é conduzido por uma trama lógica que lhe modifica o curso, e assim reciprocamente. O elemento lírico (de origem onírica) e o elemento lógico do relato estão em uma relação dialética, de permuta constante. A experimentação se afirma também pela vontade de liberar o relato das falhas que o automatismo psíquico produz. Assim, o “*rêve expérimental*” é uma alternativa à escrita automática teorizada por Breton. (JERÔNIMO, 2014, p.57).

O capítulo terceiro “*L’Homme approximatif*” é dividido em quatro partes – Histórico de publicações; “*les cloches sonnent sans raison et nous aussi*”: sons e imagens; “*la pensée se fait dans la bouche*”: a questão da linguagem; “*le rêve qu’on appelle nous*”: o sujeito lírico – e aborda a obra do poeta franco-romeno resgatando o percurso de sua elaboração e publicação. Nesse capítulo apreendemos que mesmo que produzida durante cinco anos, a obra preserva uma extraordinária unidade de tom.

Trata-se de um longo poema de dezenove cantos que se desenvolve a partir da síntese das duas formas de poesia entendidas por Tzara: poesia-meio de expressão e poesia atividade do espírito. Destacando e analisando versos e cantos, Jerônimo (2014) apresenta-nos aspectos da poética de Tzara tais como temas, ritmos, jogos de palavras, entre tantos outros procedimentos da lírica.

Desde o início do capítulo, o estudioso destaca que em função do alcance do poema, de sua estrutura e linguagem, é quase impossível estabelecer um plano de leitura para cada um dos cantos, e nos sugere alguns caminhos de leitura e interpretação, ciente de que não se podem esgotar todas as discussões filosóficas nele delineadas. Assim, ele nos sugere o percurso traçado pelo eu-lírico no desenvolver dos XIX cantos.

Produzido entre 1925 e 1930, *L’Homme approximatif* (1931) é a obra maior de Tristan Tzara, e, em certa medida, liga-se à fase surrealista do poeta: sua elaboração acompanha a relação de Tzara com o grupo de Breton, entretanto, a adesão do poeta ao movimento não foi integral, visto que se manteve sempre ligado a seus próprios ideais. Um verdadeiro empreendimento poético, no qual se destacam as principais características que permeiam as reflexões de Tzara. É de fato,

[um extraordinário] poema primitivo, um dos mais audazes e completos exemplos da poesia contemporânea. Ele demonstra que em poesia não há impasse, e que somente as posições extremas são válidas. Obstinando-se naquilo que poderia parecer apenas um ato de negação estéril, Tristan Tzara produz uma obra positiva, abundante, generosa, apaixonada, e que imita tudo aquilo que há de mais ardente e voraz na criação. No campo do espírito, é a partir de um solo calcinado que com frequência nascem as florestas virgens. (CASSOU apud JERÔNIMO, 2014, p. 12).

L’Homme approximatif, de Tristan Tzara contém elementos dadaístas e surrealistas que o configuram como um longo poema cujo rigor de elaboração

evidencia o próprio processo criativo. Trata-se de uma obra que coloca em prática as discussões e contribuições próprias da poesia moderna e que talvez seja um dos exemplos mais significativos dessa poesia, tributária do Surrealismo. Assim, em seu texto, Jerônimo visa a melhor compreensão da obra e do pensamento de Tzara para, de certa forma, elucidar alguns equívocos sobre sua produção, bem como sobre o Dadaísmo que não deve ser entendido como um momento artístico marcado somente pela negação e destruição. Sua análise tem, sobretudo, o intuito de destacar a linguagem poética e a constituição do sujeito lírico nessa obra que é exemplar da produção das Vanguardas artísticas e do poeta franco-romeno.

Eis aqui um trabalho acadêmico elaborado com rigor, coerentemente organizado e cujo desenvolvimento confirma que o autor cumpriu seu intuito, ou seja, aquele de refletir sobre a formação da linguagem e a constituição do sujeito lírico em *L'homme approximatif* (1931), de Tristan Tzara (1896-1963), uma das grandes obras da poesia moderna. Ainda é importante ressaltar que contribuirá para a difusão de uma importante obra de Tristan Tzara e de sua lírica, pouco conhecida e analisada pelos leitores de língua portuguesa.

REFERÊNCIAS

CALINESCU, M. **Las cinco caras de la modernidad**. Madrid: Tecnos, 1991.

CLICHE, A E. La bouche pense. La parole impensable de 'L'Homme approximatif' de Tristan Tzara. **Mélusine**, Paris, n. VIII, p. 209-227, 1986.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

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

TZARA, T. **Oeuvres complètes**. Paris: Flammarion, 1975-1982. 5 v.



UM NOVO OLHAR SOBRE A OBRA DE SAINT-EXUPÉRY

Daniela MANTARRO CALLIPO*

MUNHOZ, Patrícia. **A influência da Segunda Guerra Mundial na produção literária de Saint-Exupéry**. 2014. 196 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

A tese de doutoramento intitulada *A influência da Segunda Guerra Mundial na produção literária de Saint-Exupéry* lança um novo olhar a respeito da obra do autor francês, que se tornou conhecido, sobretudo, graças à criação do célebre *Pequeno Príncipe* (1943), um dos livros mais populares da Literatura Mundial. A história do pequeno viajante solitário, contudo, acabou sendo mal compreendida pela crítica, que a considerou apropriada apenas para crianças e adolescentes. Essa visão equivocada estendeu-se por toda a obra de Saint-Exupéry (1900-1944), que foi tachado de escritor infanto-juvenil e criticado por sua alienação em tempos de guerra.

Patrícia Munhoz procura, em sua pesquisa, discutir essa visão reducionista da obra de Saint-Exupéry, retomando aspectos biográficos que comprovam seu engajamento e analisando quatro textos do escritor produzidos em meio ao exílio e à Segunda Guerra Mundial. São eles: *Pilote de Guerre* (1942), *O Pequeno Príncipe* (1943), *Lettre à un otage* (1943) e *Écrits de Guerre* (1982), publicado postumamente. A pesquisadora busca demonstrar que a produção literária de Saint-Exupéry reflete as questões político-sociais do período, por meio de elementos presentes em sua obra, como o exílio e o engajamento.

Dividida em quatro capítulos, a tese de Patrícia Munhoz traça o perfil do escritor e piloto, demonstrando que a guerra que ele testemunhou está intimamente ligada à sua produção literária, visto que Saint-Exupéry participou

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – callipo@assis.unesp.br

dos combates como piloto e recuperou esses acontecimentos em seus textos, posicionando-se de forma inequívoca em relação aos combates e ao exílio.

No primeiro capítulo, intitulado “Nas asas do piloto-poeta: transitando pela História”, a pesquisadora descreve a trajetória de Saint-Exupéry, retomando aspectos fundamentais de sua infância, como o nascimento no seio de uma família aristocrática, a importância da presença da mãe, que representava para ele “o modelo de perfeição feminina” (MUNHOZ, 2014, p.24) e a primeira experiência em um avião, aos doze anos de idade, experiência esta descrita em um poema que demonstra o entusiasmo precoce pelo voo. Munhoz recupera episódios importantes da vida do escritor, que presenciou as duas Grandes Guerras, como a composição dos primeiros poemas, as perdas na família, a redação do jornal *LEcho de troisième*, o ingresso no serviço militar em 1921 e o desejo de se tornar piloto, que se concretiza nesse mesmo ano e, apesar dos acidentes, será sua grande paixão. Voar permitiu-lhe visitar a África e a América do Sul, onde conheceu Consuelo Suncin, com quem se casou em 1931. Nesse mesmo ano, publicou *Vol de nuit*, livro premiado, traduzido para outras línguas, adaptado para o cinema, mas que foi, segundo Munhoz, massacrado pela crítica. Exupéry continua com suas viagens, conhecendo a antiga União Soviética, a Alemanha de Hitler e, no início de 1938, visita os EUA, onde se instala para se submeter a um tratamento de saúde e aproveita para se dedicar à literatura, lançando, após um silêncio de sete anos, *Terre des hommes*, “[...] obra que o consagrará como escritor de sucesso, não só em solo americano, como também em seu país de origem.” (MUNHOZ, 2014, p.34).

Em 1939, Exupéry recebe permissão para integrar o grupo de reconhecimento II/33, como piloto encarregado de fotografias aéreas a altitudes elevadas. Nesse período, ocorrem episódios importantes da História, como a assinatura do armistício em junho de 1940, que prejudica a França, deixando-a dividida em duas zonas, a primeira ocupada pelos alemães e a segunda, livre. A situação leva Exupéry a exilar-se nos EUA em 1941, onde “[...] vive momentos intensos de angústia: desavenças conjugais, problemas em seu país, dissensões entre os imigrantes franceses em Nova Iorque, bem como as novidades desoladoras recebidas da Europa.” (MUNHOZ, 2014, p.37). Em 1943, é reintegrado ao grupo II/33, o que o forçará a missões arriscadas que culminarão em sua morte em julho de 1944, quando é atingido por um caça alemão.

Nesse mesmo capítulo, Patrícia Munhoz traça um panorama da Segunda Guerra Mundial e descreve o mundo dilacerado pelos conflitos sangrentos,

muitos dos quais presenciados por Exupéry e descritos em sua obra, reflexo do tempo em que viveu.

No segundo capítulo, “Imagens de um poeta em guerra”, Munhoz analisa as imagens presentes na poética de Saint-Exupéry, dividindo-as em “diabólicas” e “paradisíacas”, de acordo com a denominação proposta por Northrop Frye em seu *Anatomia da Crítica*. As primeiras referem-se à desordem e ao caos decorrentes da guerra, como os engarrafamentos, os incêndios, o êxodo desordenado, a destruição. As segundas concernem às lembranças da infância, que servem de “refúgio”, como uma “[...] tentativa de construir um mundo paralelo ao mundo caótico do momento da guerra, um mundo onde o narrador pode exilar-se para longe do caos que testemunha.” (MUNHOZ, 2014, p.79). Para a pesquisadora, Exupéry tem sempre duas perspectivas em relação à mesma situação, “[...] porque o narrador é capaz de nos transmitir um mesmo acontecimento pelos olhos de alguém que sobrevoa o local e pelos olhos de um combatente que caminha ao lado das pessoas [...]” (MUNHOZ, 2014, p. 69), como se houvesse dois universos, aquele do avião e aquele do solo.

Nesse mesmo capítulo, Munhoz analisa *O Pequeno Príncipe*, apresentando a filosofia nele contida e recusando a leitura que o reduz a obra infanto-juvenil. A pesquisadora destaca a relação existente entre o livro e o conflito bélico, afirmando que a “[...] descrição simbólica de cada planeta relembra valores talvez esquecidos durante a guerra, período de elaboração e publicação da obra.” (MUNHOZ, 2014, p.98).

No terceiro capítulo, “Escrita em trânsito”, Munhoz trata de *Pilote de guerre*, romance criado em um momento delicado para o autor, por causa do contexto em que vivia, longe de seu país e de seus amigos, humilhado pela derrota de 1940, perplexo diante da Europa arrasada pela Guerra e atacado pelo seu não posicionamento político. Em *Pilote de Guerre*, Munhoz observa uma escrita que mescla as descrições da guerra e as reflexões de um narrador que busca em sua memória as imagens “perdidas e carregadas de sentido” (MUNHOZ, 2014, p.106). Servindo-se de uma escrita fragmentária, o narrador cria um texto em prosa, cuja estrutura, segundo a pesquisadora, assemelha-se a um poema, graças ao uso de repetições, espaços entre os parágrafos, estribilhos e figuras de linguagem. Munhoz também nota uma mistura de vários gêneros em *Pilote de Guerre*, o que garante um caráter híbrido ao texto, refletindo, ao mesmo tempo, “[...] um período de transformação do romance francês, a situação desoladora causada pela guerra, bem como o momento de desordem

interior pelo qual passava o autor.” (MUNHOZ, 2014, p.125). No mesmo capítulo, Munhoz dedica-se à análise de *Lettre à un otage*, obra dividida em seis partes, com características de ensaios, a respeito dos valores que o autor considera importantes, das lembranças do deserto, da efemeridade da existência, do medo da morte. A pesquisadora levanta dados a partir do “olhar em trânsito” de Exupéry, que evoca em seu texto experiências como a viagem a Portugal, sua vivência como piloto de guerra, o período que viveu no Saara, a amizade com Léon Weth e seu trabalho como repórter durante a guerra civil na Espanha.

No quarto e último capítulo, intitulado “Exílio e Escrita”, a pesquisadora destaca a participação ativa de Exupéry na Segunda Guerra, contrariando “[...] as orientações médicas, a administração militar e todos os amigos que preferiam que ele assumisse um cargo menos perigoso.” (MUNHOZ, 2014, p.144). Munhoz retoma as obras *Pilote de Guerre* e *Écrits de Guerre*, descrevendo os problemas de Saint-Exupéry diante do engajamento e das questões políticas que cercavam a Guerra. Segundo Munhoz, *Pilote de Guerre* é uma “[...] reconstituição da missão sobre a cidade francesa de Arras [...]” (MUNHOZ, 2014, p.145); o autor, entretanto, ao mesclar relatos de outras operações, no momento em que a Alemanha invade a França, expressou “sua revolta e sua indignação”, tratando da “[...] fraternidade, do respeito e das relações com o homem, com o grupo que divide com ele este desastre.” (MUNHOZ, 2014, p.145). A obra foi muito bem aceita pelo público, figurando entre os livros de grande vendagem durante seis meses; entretanto, recebeu críticas pelo fato de ter um judeu como personagem da trama. Na França ocupada, o livro foi interdito pelo controle alemão de imprensa, o que justifica a existência de publicações clandestinas.

No que concerne a *Écrits de guerre*, a pesquisadora salienta que muitos intelectuais foram perseguidos, exilados ou emigrados voluntários, deixando sua pátria e tentando recomeçar sua vida em outro país. No caso de Exupéry, ele emigra para os Estados Unidos, onde “[...] parece sofrer em dobro os suplícios do desterro, já que, além de ter de suportar as dores de estar longe de sua pátria, tem de enfrentar a perseguição de seus conterrâneos.” (MUNHOZ, 2014, p.161).

Nesse mesmo capítulo, a autora defende o engajamento de Saint-Exupéry, que foi um intelectual combatente na medida em que apontou os horrores da invasão alemã, criticou as falhas do sistema político da França e buscou encontrar uma explicação para a derrota de seu país, além de questionar o

sacrifício de tantos homens em troca de informações a respeito da estratégia bélica. Segundo Munhoz, já em 1939, ainda no início da guerra, Exupéry menciona os extermínios em campos de concentração e a fuga dos judeus que buscam asilo em outros países.

Patrícia Munhoz revela, portanto, uma faceta ainda desconhecida de Saint-Exupéry, aquela de um escritor engajado, envolvido com as questões que assolavam o mundo durante a Segunda Guerra Mundial. Para provar sua tese, serve-se de obras pouco visitadas do autor, embora recorra a *O Pequeno Príncipe*, mostrando que esta última foi mal compreendida e injustamente caracterizada como literatura infanto-juvenil. Munhoz demonstra que a guerra está descrita na produção de Saint-Exupéry, não só porque ele viveu “[...] durante essa fase cruel da história da humanidade, mas, sobretudo, por ter participado dos combates e ter se posicionado em relação ao que acontecia no mundo por seus escritos.” (MUNHOZ, 2014, p.182).

A autora observa que, ao recorrer às imagens de sua infância, Saint-Exupéry não está buscando uma forma de se alienar da Guerra, mas procurando um refúgio do horror presenciado por causa dos ataques dos caças alemães.

A tese de Patrícia Munhoz lança um novo e original olhar a respeito da obra de Saint-Exupéry, que já mereceu alguns estudos acadêmicos, mas nunca havia sido abordada pelo prisma de um engajamento feito por meio da escrita. Para a pesquisadora, é inegável que a Segunda Guerra desempenha “[...] um papel importante na produção literária de Saint-Exupéry e sua escrita está intimamente ligada a sua participação ativa no conflito mundial, também como maneira de engajar-se.” (MUNHOZ, 2014, p.12). As reflexões de Munhoz comprovam o engajamento do escritor, não o engajamento de quem pegou em armas e lutou por um ideal, mas daquele que, por meio de sua obra, criticou a situação desoladora vivida durante a Segunda Guerra, de um mundo em desordem, sem sentido.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- À rebours, p.233
A União, p.233
Aloysius Bertrand, p.181
Ascension du réalisme, p.167
Ascension du roman moderne, p.167
Auerbach, p.167
Bel-Ami, p.249
Crônica, p.275
Diderot, p.167
Discurso bíblico, p.143
Focalizador, p.249
François Rabelais, p.143
Grotesco, p.181
Guy de Maupassant, p.249
Hibridismo, p.287
Hieróglifo, p.195
Huysmans, p.233
Imagens, p.329
Intertextualidade, p.143
Leitura e acontecimento, p.329
Lírica Moderna, p.313
Literatura Francesa, p.313
Manuel Bandeira, p.275
Mário de Andrade, p.275
Marivaux, p.167
Modernidade, p.195
Moderno, p.195
Narrador, p.249
Periódicos, p.233
Poesia digital, p.329
Poesia em prosa, p.181
Poesia lírica, p.181
Proust, p.275
Recepção crítica, p.275
Religião, p.233
René Char, p.313
Representação, p.195
Rimbaud, p.195
Romantismo, p.181
Saint-Exupéry, p.287
Sátira, p.143
Segunda Guerra Mundial, p.287
Sentido, p.195
Surrealismo, p.313
Théorie de la littérature, p.167

SUBJECT INDEX

- À rebours, p.233
A União, p.233
Aloysius Bertrand, p.181
Auerbach, p.167
Bel-Ami, p.249
Biblical discourse, p.143
Chronicle, p.275
Critical reception, p.275
Diderot, p.167
Digital poetry, p.329
Focus, p.249
Francois Rabelais, p.143
French Literature, p.313
Grotesque, p.181
Guy de Maupassant, p.249
Hieroglyph, p.195
Huysmans, p.233
Hybridity, p.287
Images, p.329
Intertextuality, p.143
Lyric poetry, p.181
Manuel Bandeira, p.275
Mário de Andrade, p.275
Marivaux, p.167
Meaning, p.195
Modern, p.195
Modern Lyric, p.313
Modernity, p.195
Narrator, p.249
Newspaper, p.233
Prose poetry, p.181
Proust, p.275
Reading and event, p.329
Religion, p.233
René Char, p.313
Representation, p.195
Rimbaud, p.195
Rising of modern novel, p.167
Rising of realism, p.167
Romanticism, p.181
Saint-Exupéry, p.287
Satire, p.143
Surrealisms, p.313
Theory of literature, p.167
World War II, p.287

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ALMEIDA, A. B. de, p.275
ALSELMI, A. L., p.313
BARBOSA, V. S., p.329
BRANDÃO, S. C. de S., p.329
DOMINGOS, N., p.351
GARCIA, A. P., p.195
HERVOT, B. M., p.249
MANTARRO CALLIPO, D., p.181
MUNHOZ, P., p.287
SCHEEL, M., p.195
SILVA, A. L. B. da, p.167
SILVA, M. V., p.181
SIMÕES JR, Á. S., p.233
SOUZA, M. M. de, p.143
VICENTE, A. L., p.181, p.347
VIEIRA, G. B., p.233

