

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. 16(1), 2015 – ISSN 1414-025X

Tema: Questões de gênero

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)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

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 7

La francophonie: la voix de la langue française aujourd'hui

Francophone literature: the voice of French language today

Josilene Pinheiro-Mariz e Nicole Blondeau 15

Diderot e o contexto do romance no século XVIII

Diderot and the context of the novel in the eighteenth century

Evaneide Araújo da Silva..... 31

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire

The paths of epistolary genre: history and critical fortune of the correspondence of Baudelaire

Gilles Jean Abes 45

L'Ève Future: uma obra de arte metafísica

L'Ève Future: a work of art metaphysics

Kedrini Domingos dos Santos..... 65

Axël de Villiers de L'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX

Axël by Villiers de L'Isle-Adam and the symbolist theater in the late nineteenth century

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier 77

Zola e *Mocidade morta*

Zola and Mocidade morta

Norma Wimmer..... 97

Eugène Ionesco: da influência à criação <i>Eugène Ionesco: from influence to creation</i>	
Maria A. A. de Macedo	109

O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da <i>femme fatale</i> entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro <i>The cursed and eternal feminine and the modern sensibility: the motif of femme fatale between Baudelaire and the Brazilian decadentism</i>	
Fabiano Rodrigo da Silva Santos.....	125

A construção da personagem feminina em “ <i>Boule de suif</i> ” <i>The construction of the female character in “Boule de suif”</i>	
Clarissa Navarro Conceição Lima e Fani Miranda Tabak	141

RESENHA

Relação entre poesia e prosa de Charles Baudelaire Fabiano Rodrigo da Silva Santos.....	165
--	-----

Literatura e outras artes: Hoffmann e Balzac Norma Wimmer	171
--	-----

Índice de Assuntos.....	175
-------------------------	-----

<i>Subject Index</i>	177
----------------------------	-----

Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>	179
---	-----

APRESENTAÇÃO

Neste volume encontram-se, predominantemente, artigos que tratam de questões de gênero em obras literárias de épocas diversas. Há ainda textos que discutem outros pontos de interesse dos estudos literários.

O artigo que abre o volume, “*La francophonie: la voix de la langue française aujourd’hui*”, de autoria de Josilene Pinheiro-Mariz e Nicole Blondeau, trata das relações conflituais entre língua e literatura, um dos eixos primordiais do grande domínio das Letras, como bem afirmam as autoras, apoiadas em especialistas como Adam, Peytard, Jakobson, Valéry. Este foi, aliás, o assunto de tese da primeira articulista, que apresentou um panorama histórico do ensino da literatura em aula de FLE desde os anos 1960. Esse ensino tornou-se mais significativo com o desenvolvimento do estruturalismo. Mais recentemente, vários autores propõem a utilização de textos literários por alunos iniciantes e permitem a afirmação de que a literatura é essencial para o aluno que inicia seus estudos de língua estrangeira. Graças a sua polissemia, ela pode motivar o aprendizado e ampliar as expectativas do aprendiz de língua. O aluno e o professor, para tanto, têm que ter acesso a uma série de conhecimentos sobre o texto literário para compreender a relação direta que ele tem com a realidade cotidiana: especificidades socioculturais e linguísticas que podem se colocar como obstáculos para o estudo desse texto. Falar, então, de francofonia é pensar em uma grande viagem através dos continentes percorrendo espaços: espaço cultural, mediático, econômico, político. Uma breve história da evolução da língua francesa através da História. Finalmente, as articulistas discorrem sobre essa noção de francofonia que, lembram, conduz a outra noção: a de liberdade.

Entre os textos que examinam algumas questões ligadas ao gênero literário, temos o intitulado “Diderot e o contexto do romance no século XVIII”, de Evaneide Araújo Silva, que aborda o romance de Denis Diderot (1713-1784) *Jacques le fataliste et son maître*, publicado em 1778. Obra importante para o estudo do romance no século XVIII, porque reflete sobre esse gênero, pondo em sua estrutura questões que eram colocadas sobre o romance no século das Luzes. Apoiando-se em Bakhtin, a articulista lembra que a narrativa de linha “baixa” inclui paródias, comédias e tudo o que não tratava de cultura clássica.

São os chamados romances realistas. É no século XVI, com o romance picaresco e D. Quixote que o realismo começa a figurar na formação desse gênero, por meio de heróis vindos de classes inferiores, despidos do ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações não louváveis. Graças à burguesia nascente, a sátira e a paródia serão estratégias literárias utilizadas para desmistificar os ideais do romance cortês. E os romances de linha realista propõem uma renovação radical na estrutura, nos temas, no modelo do próprio gênero, procurando, ao mesmo tempo, defini-lo, delimitando seu papel no meio social e na história dos gêneros literários. O herói comum, vindo de baixo, como Jacques, entrou no romance, forçando-o a retratar outros temas e outras técnicas narrativas. Foi o caso de Alain-René Lesage, com seu *Gil Blas* (1715-1735), que introduziu histórias que tomam por referência a realidade, espaços mais definidos, a representação de costumes, a ironia. Também Denis Diderot, com *Jacques le fataliste*, lembra a articulista, procura colocar em prática suas concepções a respeito do que deveria ser um romance inovador do ponto de vista da forma, propondo novos paradigmas para ele enquanto gênero, por meio de procedimentos que possam diferenciá-lo não só da ficção tradicional, quanto dos outros gêneros, a poesia como o teatro.

A questão do gênero também se coloca em “As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire” de Gilles Jean Abes, na qual ele procura apresentar as especificidades do gênero epistolar, por meio de um histórico da correspondência de Charles Baudelaire. Para a cultura ocidental, a correspondência não pode ser violada, mas considera-se legítimo violar as cartas de um autor como Baudelaire. Durante muito tempo o estudo das cartas de um autor associava-se à leitura biográfica das obras, isto é, por meia da vida de seus autores. Nos dias atuais, este talvez seja um meio de ir além dos métodos analíticos e interpretativos que predominaram nos estudos literários no século XX. A leitura das cartas pode enriquecer a compreensão da obra artística por meio de jogos intertextuais, ajudando a decodificar certos temas que ali estão expostos de forma um tanto hermética, como aponta Silviano Santiago. O estudo da correspondência de um autor, portanto, buscará perspectivas complementares e ângulos pouco valorizados que lançarão luz sobre o mistério da obra (vida) literária. O gênero epistolar é híbrido, oscilando entre ficção e documento testemunhal. A carta situa-se entre diário íntimo e prosa de ficção, na relação do sujeito com o destinatário e consigo mesmo. Ao abordá-la, o leitor/pesquisador enfrentará o trânsito entre verdade subjetiva e fingimento camuflado em *mise-en-scène* elaborada. Mas isso, por outro lado, atrai o olhar

porque atribui potencialidade ao gênero. A partir disso, o articulista declara que sua abordagem não deve ser ingênua e não tem a intenção de construir oposições rígidas entre honestidade da obra de Baudelaire e mentira que permearia suas missivas, como afirmaram alguns críticos. A ele, interessam representações de seu mundo na sociedade em que viveu.

Em “*L’Ève Future: uma obra de arte metafísica*”, Kedrini Domingos dos Santos examina essa obra que se coloca também por suscitar inúmeras questões de gênero. Ela difere das produções romanescas realistas e naturalistas da época, podendo ser associada ao romance decadente, pelo culto ao artificialismo de ficção científica, pela mulher artificial, ou narrativa fantástica ou, ainda, obra de filosofia, pelas discussões que coloca. Seu autor Villiers de l’Isle-Adam, definiu-a como “obra de arte metafísica”, solitária dentro da produção humana. Sua leitura permite conhecer os valores que o autor julga essenciais ao homem (beleza, nobreza, idealismo), bem como sua crítica aos burgueses e à sociedade moderna. Villiers cria com *L’Ève Future* uma narrativa onde ele se encerra em sua torre de marfim, na recusa da vida e na necessidade de absoluto.

Outro gênero que sofreu abalos por parte de Villiers de l’Isle-Adam foi o teatro, que ele buscou inovar. Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier aborda o autor em “*Axël de Villiers de l’Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX*”. Os estudiosos de literatura dramática sabem que, ao contrário do teatro realista-naturalista, o simbolista que lhes era contemporâneo, não se baseava nos princípios aristotélicos de unidade de tempo, ação e espaço, não focalizava a ação das personagens, mas seus conflitos e crises interiores; assim, a forma, a cor, o gosto, os perfumes (ejetados no ar) anunciavam as correspondências feitas pelo homem, de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o ideal. No teatro simbolista, como no de Villiers, todo o objeto ali está para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel, tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual. Lugné-Poe, grande diretor da arte teatral francesa, reconheceu a necessidade de um novo teatro que acostumou suas audiências a um teatro-santuário: lugar de meditação mais do que de pregação. É a apologia do silêncio, interrupções verbais que representam indefinição diante das grandes questões da vida que são representadas na poesia pelas folhas em branco. Esse teatro, que não foi muito apreciado, é considerado um ramo da poesia. A articulista, recorrendo a Balakian, aponta os três aspectos em que esse teatro falha relativamente ao teatro convencional: a não caracterização que dificulta a interpretação; a falta de crise ou conflito; a ausência da exposição de

um conteúdo ideológico capaz de promover catarse no público. Embora essa forma de arte híbrida, misto de drama e de poesia, não tenha sido aceita pelo público da época, deu grande contribuição a posteridade teatral.

A aproximação entre *Mocidade morta* (1900) Gonzaga Duque e de *L'Oeuvre* (1986) de Émile Zola, realizada por Norma Wimmer em “Zola e Mocidade morta”, revela-se também uma apresentação do gênero romance tal como é praticado no final do século XIX e já distante do que fez Diderot no século XVIII quando ele se iniciava na França. *Mocidade morta* é considerado um romance impressionista que desenvolve reflexões sobre as artes plásticas e sobre a literatura. Passa-se em outubro de 1887 e suas personagens são artistas. É uma imitação dos impressionistas franceses na pintura ou realização do naturalismo, tal como o praticava Zola, associado, ainda, às tendências simbolistas na literatura. Como o fizera Zola em suas considerações acerca da produção artística, Camilo aconselha o amigo pintor a entregar-se à própria idiosincrasia, a tomar a paleta, ir para a natureza estudá-la, observá-la, fixar algo único para sua visualidade, desenvolvê-lo, enfim, apresentar a paisagem em conformidade com gradações de luz e de cor. Ou, o assunto poderia ser um estudo à maneira de Manet, “pura realidade”. Todos hostilizavam a arte oficial. *L'Oeuvre*, de Zola, surgiu sob forma de folhetim no jornal *Gil Blas*, em oitenta episódios, de dezembro de 1885 a março 1886, ano em que o romance foi editado em volume. Ao iniciar sua redação, Zola pretendia “pintar” a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação da obra de arte e de lágrimas... sempre batalhando com a verdade e sempre vencido. O tema seria o esforço da criação, e demandaria uma dupla interpretação: a primeira refere-se às ideias do autor acerca da pintura e da literatura; a segunda, acerca dos mecanismos de criação. Zola foi um apaixonado pela imagem, o que se evidencia em sua técnica romanesca. Como seus amigos pintores, ele se preocupava com a distribuição “espacial” das personagens e dos objetos, com efeitos de luz e sombra, com a questão da claridade. Dava importância à descrição que integrava o visual na ficção. A personagem que representa Manet é porta-voz do naturalismo na pintura do “*plein-air*”, da luz e do movimento nas pinceladas. O fracasso da personagem Lantier faz com que *L'Oeuvre* acabe propondo uma avaliação desencantada da evolução da pintura e das artes no final do século XIX, e todas as personagens remetem a sua concepção de arte. A outra característica desse romance é o fato de consistir em uma representação verbal de outros códigos representativos - representação em segundo grau, portanto, “meta-arte”.

Em “Eugène Ionesco: da influência à criação”, Maria A. A. de Macedo também coloca questões ligadas a uma nova forma de expressão no teatro. Ionesco surge na cena literária na metade do século XX quando o monopólio intelectual pertence ao Existencialismo, que aparece de maneira distante e singular em sua escrita dramática e, mais claramente, em seus ensaios, seus diários, suas entrevistas, que contêm a figuração do “eu” e que a crítica considera como prolongamento de suas peças. Inicialmente, ao mesmo tempo em que afirma essa influência, concebe sua obra como uma aventura para superá-la. Mas, Ionesco trava um diálogo conflituoso com Sartre, pois critica seu engajamento presente nos ensaios, diários e entrevistas, nos quais, diz ele, Sartre se comporta de forma submissa à História. No entanto, embora se coloque contra Sartre, Ionesco confessa que se nutriu de sua obra. Dialogando com o postulado de “a existência preceder a essência”, ele alude à possibilidade de a essência não ser, não existir. É segundo essa apreensão que irá construir seu teatro, distanciando-se do de Sartre. Ao aproximar-se, por reação, do postulado do “absurdo” de Albert Camus ele o faz em um desenvolvimento diferente em uma nova expressão artística. Surge, então, uma série de peças, após os primeiros escritos de Camus, que serão conhecidas por teatro do absurdo. Podemos dividir sua obra em duas fases: a fase inicial, de obras mais conhecidas como *Rhinocéros* e *La cantatrice chauve*, em torno da noção de absurdo e de ausência dos *a priori*, com as quais concorda e discorda. Na outra fase, a partir de 1970, com tonalidade autobiográfica, irá se apoiar em uma metafísica, que é justamente uma das evasões ao sentido do absurdo abordado por Camus.

Os dois últimos artigos vão fugir às questões de gênero.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos apresenta “O eterno feminino maldito e a sensibilidade moderna: o motivo da *femme fatale* entre Baudelaire e o decadentismo brasileiro”, cujos objetivos visam a tecer considerações sobre o desenvolvimento das imagens eróticas na poesia decadentista brasileira. O modelo patriarcal que rege a cultura do ocidente relegou a mulher a um espaço à margem da cultura, onde também foram deixados os terrores recônditos da civilização: o caos com seus monstros, a noite e seus mistérios e o lado oculto da natureza. Surge, por isso, uma equação inquietante entre o mistério da feminilidade e as zonas do cosmo encobertos por sombras, o que explica o eterno feminino maldito, síntese de atração e fatalidade, base para o motivo da *femme fatale* romântico. O erotismo, que na arte neoclássica surgia amenizado por sua associação ao apazível, manifesta-se em seus contornos mais violentos e inquietantes, torna-se via para o sacrilégio, a irracionalidade e o desconforto

do medo. Ao longo do romantismo, a *femme fatale* converte-se em monstro exótico e cadáver devorador, cujo corpo materializa um universo ambíguo, zona de convergência entre o mundo sensível e o que está além dele; seu corpo emana tóxicos e contém abismos infinitos, sendo o portal para as esferas da morte e do mistério, onde reside uma forma vazia e angustiante de ideal. Charles Baudelaire é o responsável pela associação entre o mistério e o corpo da mulher maldita, configurado como alegoria material da transcendência. Agora, no entanto, essa mulher é a comum, a mulher perdida ou a amante indiferente que abre a experiência cotidiana do desejo aos abismos da morte e da diluição. No Brasil, como observou A. Candido, a recepção de Baudelaire se deu sob o signo da reação à poesia romântica. Apoiados nos novos expedientes aprendidos com Baudelaire, os primeiros “baudelairianos” definiram-se como realistas no sentido de antirromânticos, como postura refratária ao romantismo lacrimoso e sentimental. Fontoura Xavier, Carvalho Junior, Teófilo Dias e outros cultores da poesia “realista” de orientação baudelairiana colheram em *Les fleurs du mal* matéria para a composição de uma poesia erótica maldita, decadente e sádica.

O volume encerra-se com “A construção da personagem feminina em *Boule de Suif*” de Clarissa N. C. Lima e Fani M. Tabak. Guy de Maupassant marcou a literatura por sua crítica social ácida e pela poética de cunho realista de sua escrita como se pode ver em tantas de suas obras. Na obra-prima *Boule de Suif*, conto publicado em 1880 que tem como tema a guerra de 1870 entre a França e a Prússia, destaca-se a figura de Elisabeth Rousset, cortesã que é mais conhecida como Boule de Suif, uma anti-heroína tratada em uma história plena de ironia e hipocrisia. Essa guerra provocou um impacto no autor, que dela participou diretamente, por pouco tempo, o suficiente para deixá-lo horrorizado pelas atrocidades que presenciou. Maupassant explora o tema social, denunciando a sociedade da baixa burguesia à aristocracia, o clero e, ao mesmo tempo, busca tratar temas desagradáveis em personagens “baixos” para, de maneira pessimista, desnudar a natureza humana. A leitura do conto deve ser feita, portanto, dentro da atmosfera desse tempo de guerra. Para produzir um efeito de realidade, o autor recorre aos lugares existentes e conhecidos dos leitores da época, apresentando detalhes dos espaços, criando personagens verossímeis dentro dos meios sociais da época. Aliás, a personagem Boule de Suif e demais companheiros foram inspirados em pessoas da sociedade de Rouen, na Normandia. Para o narrador, a guerra é irracional, ilógica, incoerente, momento em que os papéis se invertem, as leis naturais são pisoteadas, o indivíduo torna-se um animal bruto e inconsequente. O leitor

percebe que o realismo de Maupassant não é impessoal ou objetivo ao penetrar no íntimo das coisas. O “senso de real”, expressão de Zola para referir-se ao “sentir a natureza e representá-la tal como ela é”, em Maupassant, está ligado à construção das personagens e do meio social sob a forma de uma busca da natureza mais profunda no trato da vida social. Elisabeth Rousset transforma o contexto em que está, é o elemento que fortalece a ironia do conto e os valores questionados. Essa ironia do narrador desenrola-se entre seus aspectos físico e o moral: ora ela é perturbadora da sociedade e da moral, ora é símbolo de salvação. A anti-heroína extrapola os limites da simples caricatura, desenrola evidências de complexidade. Personagem focalizada por diversos ângulos, ela representa a forma mais próxima da natureza humana: forte e densa, apresenta desenvolvimento emocional ao longo do conto.

Finalmente, encontram-se também neste volume duas resenhas de dissertação de mestrado sobre Charles Baudelaire e Hoffmann - Balzac, apresentadas por Fabiano Rodrigo da Silva Santos e Norma Wimmer, respectivamente.

Guacira Marcondes Machado



LA FRANCOPHONIE: LA VOIX DE LA LANGUE FRANÇAISE AUJOURD'HUI

Josilene PINHEIRO-MARIZ*
Nicole BLONDEAU**

RÉSUMÉ : L'un de nos principaux objectifs est de présenter la littérature francophone comme une manière d'inciter au plaisir, en l'occurrence un plaisir énoncé par Barthes (1982) comme une joie qui favorise des découvertes. Les caractéristiques de l'œuvre, en l'occurrence la polysémie, la littérarité et les facteurs culturels (l'oralité dans certaines régions - "l'oralité", entre l'écrit et l'oral), permettent en effet une approche favorisant les échanges interculturels. Dans cette perspective, cet article, mettant l'accent sur des textes littéraires du monde de la langue française mis à la disposition des lecteurs, cherche à encourager, d'une part, le lecteur "littéraire" à s'orienter vers une lecture permettant la découverte, en langue française, de nouveaux mondes, et à aiguïser la curiosité du lecteur "ordinaire". D'autre part, il a aussi pour but de permettre au lecteur et appreni de la langue française d'établir le plus tôt possible un contact avec des textes empreints d'une multitude de significations. En effet, ce carrefour culturel, que permet la littérature de la francophonie, va inciter le lecteur au plaisir de la lecture littéraire, en le menant vers la découverte de l'autre.

MOTS-CLÉS : Langue et littérature. Diversité. Francophonie.

Introduction

Entre la langue et la littérature! Voilà bien une relation nécessaire, sinon indispensable puisque, comme nous l'affirmons d'emblée, le rapport entre la langue et la littérature est l'un des axes primordiaux du grand domaine des Lettres. Cela fait en effet déjà une trentaine années que nous pouvons lire dans

* Professeur de Langue et Littératures de Langue Française. Université Fédérale de Campina Grande. Unité Académique de Lettres. Professeur Docteur de la Licence et Post-grad. em Linguagem e Ensino. Campina Grande - PB - Brasil. 58109-900 - jsmariz22@hotmail.com

** Professeur de Didactique de la Littérature. Université Paris 8 (Vincennes-Saint-Denis). Paris - France. Professeur Docteur. Spécialiste de la littérature Francophone.

des textes spécialisés l'existence de ce rapport conflictuel entre la littérature et la linguistique, question évoquée notamment chez Adam (1991); Peytard (1982); Jakobson (1970), ou plus anciennement encore, dans les années cinquante, chez Valéry (1957), dans son discours inaugural au Collège de France. Le poète souligne en effet que “la littérature est [...] une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage.” (VALÉRY, 1957, p.289). Il est encore possible de trouver d'autres réflexions en ce qui concerne ce thème, et nous signalerons notamment la thèse soutenue par Pinheiro-Mariz (2007) de l'Université de São Paulo, au Brésil. Cette chercheuse dresse en effet un panorama historique de la situation de l'enseignement de la littérature en classe de FLE, d'après des études françaises menées depuis les années soixante.

Par la suite, l'approche de la littérature en classe de langue devient une question qui prend une plus grande ampleur avec le développement du courant structuraliste. En effet, des ouvrages comme ceux de Naturel (1995) et les manuels de Blondeau, Allouache et Née (2003), et Blondeau, Allouache (2004, 2005, 2008), qui proposent des textes littéraires à des étudiants débutants, nous permettent d'affirmer que la littérature est possible et même essentielle pour l'étudiant qui commence ses études, que ce soit pour le FLE ou pour n'importe quelle autre langue. En effet, la littérature, en raison de sa polysémie – qui est l'un de ses attributs les plus reconnus – peut motiver l'apprentissage et, par conséquent, élargir le champ d'attente de l'apprenti de la langue. De ce fait, nous percevons de manière évidente le rôle de la littérature dans l'apprentissage d'une langue étrangère.

Ainsi, s'interroger sur la question de la littérature en classe de langue implique un ensemble de savoirs, qui sont nécessaires autant à l'apprenti de la langue qu'au professeur. Cela nous révèle que cette démarche sollicite vraiment une connaissance fine de ce qu'est le texte littéraire. Dans ce contexte, il faut apprécier l'œuvre de manière à faire goûter à l'étudiant un texte qui, en principe, peut lui donner l'impression de ne pas avoir de rapport direct avec son quotidien. Or, parmi les particularités, au-delà de la langue elle-même, nous citerons, par exemple, les questions culturelles, sociales et linguistiques, qui concernent chaque réalité. Ce sont ses spécificités socioculturelles et linguistiques qui peuvent se placer comme des obstacles pour l'étudiant en ce qui concerne le texte littéraire. Néanmoins, il faut ajouter que la même particularité culturelle, d'un texte produit aux Antilles, qui pourrait éloigner un étudiant de FLE étant donné ses propriétés particulières, pourrait également sensibiliser ceux qui sont originaires d'autres espaces insulaires, dans un monde

présentant un paysage semblable à celui des Caraïbes. De ce fait, il est nécessaire d'affirmer qu'il est indispensable que l'étudiant connaisse des textes divers pour qu'il puisse, lui-même faire son propre choix au sujet du texte littéraire qu'il préfère.

À partir de cette perspective, si nous nous consacrons à la lecture de textes littéraires en langue française originaires des cinq continents (Afrique, Amérique, Asie, Europe et Océanie) et de trois océans (Atlantique, Indien et Pacifique) ainsi que de pays qui n'ont pas le français comme langue première, mais dont des écrivains et écrivaines ont adopté le français comme langue d'écriture, cela peut nous dévoiler la diversité de cette langue, évidemment, mais surtout, plus particulièrement, les spécificités culturelles des peuples qui partagent la langue française dans le monde. En soulignant ces particularités, nous mettons l'accent, toutefois, sur le fait que la littérature permet, d'une manière assez légère, car elle est avant tout liée au plaisir (BARTHES, 2014), d'étudier dans une perspective plus large l'impact de l'alliance entre ces deux grands axes du domaine des Lettres : Langue et Littérature.

La langue française et la francophonie aujourd'hui

En ce qui concerne ce rapport entre la langue et la littérature dans le domaine des Lettres, on peut se demander à quoi cela peut-il bien servir d'enseigner la langue française et quel est l'intérêt de parler plus généralement de la francophonie dans cette situation? Ce sont des questions qui émergent souvent lorsque l'on s'interroge sur la place de la langue française dans le monde, ainsi que sur celle de la littérature rédigée dans cette langue. Parler de francophonie, c'est d'abord penser à un monde cartographié, étant donné que l'on ne peut pas concevoir la francophonie sans que notre pensée ne se réfère immédiatement à la carte du monde. Nous réfléchissons ensuite à cette image et nous sommes bien vite invités à un grand voyage à travers les continents de la Terre, en passant par ses océans. Par conséquent, il faut retenir ce qu'a défendu Abdou Diouf (2007, p.5), secrétaire général de la Francophonie, à ce propos : "La Francophonie dans le *Monde* est une invitation au voyage, une invitation à parcourir les espaces [...] : espace culturel, espace médiatique, espace économique, espace politique."

Plus encore qu'une "invitation au voyage" – faisant référence au poème de Baudelaire – la littérature francophone est un sujet incontournable des espaces francophones. Dans cette perspective, puisque langue et histoire sont liées, il est

donc fondamental, au préalable, de dresser un bref historique de l'évolution de la langue française à travers l'Histoire.

Son histoire débute au Moyen Age, grâce à son passage progressif au statut de langue administrative dans le royaume de l'Île-de-France et dans le nord du pays, à partir du "francien", l'un des dialectes de la langue d'oïl (HUCHON, 2003, p.156). Les siècles qui suivent assurent la puissance de la langue d'un pays de plus en plus centralisateur et qui a forgé, à travers sa langue, l'un des plus importants outils de centralisation du pouvoir. En 1539, l'ordonnance de Villers-Cotterêts, promulguée par le roi François 1^{er}, impose l'utilisation du français dans les actes de justice, supplantant ainsi le latin. C'est du reste ce que l'on perçoit en 1549, à travers la thèse intitulée *Défense et illustration de la langue française* soutenue par le poète de la Pléiade Joachim du Bellay (1522-1560). Au-delà de son style émouvant, l'auteur de *Les Regrets* écrit une défense argumentée de la langue française, présentée comme langue de la culture, de la philosophie et de la littérature. Pour Du Bellay, c'est une langue classique qui a des règles claires, ce qui aura pour effet, sans doute, la vaste production littéraire des siècles suivants, héritiers de cette pensée.

En raison de cette force de la langue française, le XVII^e siècle, celui du théâtre classique, voit naître "la langue de Molière", comme une façon de consolider celle pour laquelle Du Bellay a si bien plaidé. Cependant, c'est l'année 1635, date de la publication de la *Grammaire générale de Port-Royal* qui annonce ce qui est considéré comme le premier manuel scolaire pour l'enseignement du français. Par la suite vont apparaître tout au long du siècle des dictionnaires, tel celui de l'Académie Française. Tous ces événements, ajoutés au prestige de Louis XIV, permettent de faire du français la langue de la diplomatie.

C'est Richelieu qui, au XVII^{ème} siècle, a fondé l'Académie Française (1635), organisée sur le modèle de celle d'Italie, l'*Accademia della Crusta* de Florence (fondée en 1583), ayant pour objectif de "[...] travailler avec tout le soin et toute la diligence possible à donner des règles certaines à notre langue et à rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences." (HUCHON, 2003, p.175). Richelieu, au nom de l'Académie Française, a chargé Claude Vaugelas, grammairien et lexicographe, de produire l'une des premières grammaires de la langue française en relation avec les objectifs de l'Académie. En 1647, il publie *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent parler et écrire*, ouvrage considéré comme la première grammaire du français moderne.

Mis à part cette question strictement liée à la langue, ce siècle a été marqué par les conquêtes de la France, notamment à travers l'expansion outre-mer.

Ainsi la présence française se manifeste en Amérique, avec la fondation de *São Luís* (ville du Nord-Est du Brésil, capitale de l'état du Maranhão, le nom ayant été donné en hommage au roi Louis XVIII), où les Français ne sont restés que trois ans, ayant été chassés par les Hollandais (qui furent eux-mêmes chassés par les Portugais). Toujours en Amérique, ils ont fondé Cayenne, en Guyane. La présence française se retrouve aussi au Canada et aux Antilles, dont la Guadeloupe et la Martinique. En Afrique, en raison de la traite des Noirs et des pratiques esclavagistes (le Code Noir sévit à partir de 1685), les Français s'installent dans l'île de Gorée au Sénégal, dans l'île de Madagascar et l'île de la Réunion. En Inde du Sud, avec la Compagnie des Indes Orientales, créée sous le ministre Colbert, la France s'établit à Pondichéry ainsi qu'à Chandernagor, près du Gange (BRAHIMI, 2001).

En raison de tous ces efforts expansionnistes, la langue française voit ses jours de gloire tout au long du XVIIIème, le fameux Siècle des Lumières, qui fut également le Siècle de l'Encyclopédie, car cette langue " d'aimable clarté " et " d'ordre direct ", comme la présentait le comte Antoine de Rivarol – dans : *De l'universalité de la langue française* (1784) – devient l'instrument de la pensée des grands philosophes de ce siècle. Ce texte, qui pourrait être un manifeste, se révèle en effet un incontestable culte à la langue française:

Le français nomme d'abord le sujet de la phrase, ensuite le verbe qui est l'action et enfin l'objet de cette action : voilà la logique naturelle de tous les hommes. Le français, par un privilège unique, est seul resté fidèle à l'ordre direct [...] la syntaxe française est incorruptible. C'est de là que résulte cette aimable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n'est pas clair n'est pas français. (RIVAROL, 1964, p. 89-90).

Cette ardente thèse en faveur de la langue française, à replacer dans un contexte international européen, est née d'un concours proposé par l'Académie de Berlin qui posait la question : "Qu'est-ce qui fait de la langue française la langue universelle de l'Europe?" Antoine de Rivarol (1753-1801) a su répondre à cette question en mettant sa langue au premier rang de la diplomatie européenne, étant donné que c'était la langue des Lumières.

Toutefois, il ne faut pas oublier de citer, aux côtés de Rivarol, avec la même idée de l'universalité de la langue française, Henri Grégoire (1750-1831), dit l'abbé Grégoire, un ecclésiastique, mais surtout un révolutionnaire, puisqu'il envisageait le français comme la langue de l'union nationale française, alors qu'au XVIII^{ème} encore, presque la moitié du peuple français de la campagne ne

parlait pas la “ langue de la culture ”, s’exprimant notamment par l’intermédiaire de dialectes ruraux.

Ainsi, avec pour objectif d’enseigner la langue française et de construire un État fort, l’abbé Grégoire a émis un “Rapport sur la nécessité et les moyens d’anéantir les patois et d’universaliser l’usage de la langue française [...]” en proposant d’éradiquer, systématiquement, les autres langues de la France, avançant l’idée que la langue française était “[...] l’unique propre à assurer la diffusion des idées révolutionnaires et à sortir les populations rurales de la crasse culturelle dans laquelle elles se trouvaient.” (REY; DUVAL; SIOUFFI, 2007, p.110).

Bien que la langue française ait été la langue de l’unité nationale tout au long du siècle précédent, le XIX^{ème} siècle est, assurément, le siècle qui la renforce comme “ la langue de la littérature ”, après l’avènement de plusieurs mouvements littéraires. C’est le siècle qui consolide le roman en tant que genre littéraire, ce qui était autrefois considéré, par certains critiques, comme un genre de femmes (Mme de Lafayette au XVII^{ème}, par exemple). Le genre romanesque a été vivement soutenu par des écrivains comme Chateaubriand, Victor Hugo, Flaubert, Zola. Mais ce siècle a été, surtout, celui de la littérature, avec le roman qui s’est assuré une place incontournable, et également d’autres genres, notamment la poésie, avec les œuvres des poètes romantiques, des parnassiens, des symbolistes ou des poètes maudits.

Ce siècle, vu sous un angle historique, c’est aussi celui de la colonisation. Le ministre Jules Ferry (1832-1893), qui conçoit l’école primaire française gratuite, laïque et obligatoire, est en effet également le ministre d’une “mission civilisatrice” de la France auprès des pays “non civilisés”, favorisant (ou justifiant), de ce fait, l’essor colonial. En d’autres termes, J. Ferry, ayant pour objectif de promouvoir le français, que ce soit en France (enseignement obligatoire de la langue), ou ailleurs (dans les pays conquis au XIX^{ème} ou au cours des siècles précédents), croyait détenir entre ses mains “[...] la mission éducatrice et civilisatrice qui appartient à la race supérieure [...]” (DE CARLO, 1998, p.19).

C’est dans ce but qu’est venu le besoin de création d’une école pouvant répandre cette langue. Ainsi est née l’Alliance Française en 1884. Parallèlement à la fondation de cette école, encore aujourd’hui importante pour l’enseignement du français dans le monde, le gouvernement français a recruté des professeurs devenus des fonctionnaires français pour enseigner cette langue à des gens qui voyaient le français comme une clé en or pour avoir accès à une des civilisations

les plus riches du monde moderne, et “[...] orner leurs esprits avec une littérature splendide et devenir, véritablement, des personnes distinguées.” (MAUGER, 1953, p.VI).

Nonobstant ce type d'imposition du français en tant que langue d'une élite culturelle, la mission civilisatrice de Jules Ferry a donc imposé à des pays d'outre-mer d'introduire la langue française à l'école. Cette introduction du français dans ces pays représente le début de l'histoire de la francophonie dans le monde ; en effet, c'est grâce et aussi à cause de cette façon d'imposer la langue, qu'aujourd'hui nous pouvons apprécier des littératures d'espaces variés, aux couleurs et aux paysages si différents, de sorte que de nos jours il est possible de connaître, à travers cette littérature de langue française d'ailleurs, les cultures des peuples des cinq continents et des trois océans déjà évoqués.

C'est à cette époque là qu'a été élaborée pour la première fois la notion de francophonie, que l'on doit au géographe Onésime Reclus (1837-1916). Ce concept désignait l'ensemble des personnes à travers le monde qui avaient la langue française comme langue commune, c'est-à-dire le français comme langue de réunion de la diaspora¹ française (1880); autrement dit, ce sont des Français qui sont sortis de l'Europe tels les colons et d'autres qui se sont installés dans certains territoires et qui ont vécu grâce à la traite comme les Békés en Martinique, où l'oralité est, aujourd'hui encore, particulièrement importante, étant également transposée à l'écrit.

D'après l'histoire politico-linguistique de la France, il serait nécessaire de faire une remarque sur les mots : langue, littérature et civilisation, étant donné qu'ils donnent l'impression d'un glissement sémantique. Parfois, ils semblent apparaître comme des synonymes, du fait de l'histoire de la langue française qui les a toujours mis l'un à côté de l'autre comme s'ils étaient vraiment synonymes.

C'est probablement en raison de ce glissement qu'on assiste encore aujourd'hui à un certain refus de l'approche de la littérature en classe de langue. Car, si l'on considère la littérature comme une manifestation de la langue dans sa manière la plus parfaite, comme l'on fait remarquer des linguistes tels que Jakobson (1970), elle est donc liée à la civilisation et, certes, à la culture ; ainsi, il est impossible, pour certains, de penser à une approche qui réunisse la sensibilité (caractéristique inhérente à la littérature) et les mots (dominante moins élevée que la littérature) dans un espace comme la classe de langue. Ce qui est encore

¹ Ici, le terme diaspora est utilisé dans le sens de dispersion d'un peuple à travers le monde.

plus difficile à accepter, c'est le fait d'offrir la langue dans sa meilleure forme (ce qui est la littérature), à des jeunes débutants en français langue étrangère.

Ce constat est encore renforcé lorsque l'on traite de la littérature de l'espace francophone. Nous percevons en effet l'éloignement entre le français de l'Hexagone et celui de l'extérieur, comme s'ils appartenaient à des domaines linguistiques différents. Il est évident que le chapitre sur l'histoire de la langue française ne peut être oublié ; cependant, il faut souligner que la caractéristique de l'enseignement du français dans le monde et, en particulier, en Afrique ou aux Antilles a fait l'objet d'une certaine résistance, étant donné qu'elle était la langue du colonisateur. Mais, c'est surtout dans le courant du XX^{ème} siècle qu'on assistera à l'essor, puis au recul de la langue française tant à cause des deux guerres mondiales que de la fin d'une longue période de colonisation.

De ce fait, il nous faudra mettre en relief les mots “ francophonie ” et “ francophone ”, car ces termes sont placés, en ce qui concerne le sens, au sein de plusieurs domaines de connaissances : la Géographie, lorsque l'on fait appel à Onésime Reclus, l'Histoire, avec les conquêtes de la colonisation, la Linguistique, où l'on perçoit un système pour partie lié à l'Histoire puisque la langue est devenue l'un des facteurs de l'organisation colonialiste.

Ces domaines touchent, inévitablement, le social et la politique linguistique ou économique. Ce sont des domaines qui peuvent être accueillis par l'idée consignée dans la charte rédactionnelle des *Cahiers de l'Orient* (1985) voyant dans la langue française, jadis langue de la diplomatie en Europe, plutôt une notion de liberté :

Les Cahiers de l'Orient se situent résolument aux confluent du dialogue et de la tolérance. Nous avons choisi le français comme véhicule de notre pensée parce que nous avons la conviction que la francophonie est l'un des derniers lieux privilégiés de la liberté (SFEIR, 2011, p.17).²

La francophonie, étant “ l'un des derniers lieux privilégiés de la liberté ”, 26 ans après sa naissance, les *Cahiers de l'Orient*, semblent se demander si cette liberté est liée à l'indépendance ou à l'autonomie de la langue et de l'expression ou s'il s'agit tout simplement d'un mot, car “[...] les trois derniers remaniements

² *Les Cahiers de l'Orient* est une revue qui se consacre à des études et à des réflexions sur le monde arabe et musulman. Selon Antoine Sfeir, son éditeur, elle ne relève pas d'une posture intellectuelle mais bien d'une évidente nécessité. Depuis 27 ans, *les Cahiers de l'Orient* sont toujours une passerelle, un pont de connaissance et d'explication des phénomènes animant cet espace géographique. Confira Les Cahiers de l'Orient (2014).

ministériels en France ont superbement ignoré la francophonie, comme si ce dossier n'existait plus." (SFEIR, 2011, p.3).

Or, si la langue française est liée au concept de francophonie, cette langue qui n'est plus la langue de Du Bellay ou celle de Rivarol, continue toujours à produire des réflexions théoriques, rhétoriques et intellectuelles. De plus, pour reprendre l'idée de liberté, il faut soutenir que la francophonie a été édiflée au-delà de la langue française, surtout si on la considère comme

[...] un mode de pensée et de vie permettant à l'individu de se sentir citoyen, c'est-à-dire responsable de la cité, au même titre que ses concitoyens, c'est-à-dire co-responsables de la cité ; cette citoyenneté transcende son appartenance identitaire, communautaire ou régionale. C'est ainsi que la co-responsabilité la rend égale aux autres dans la chose publique (*res publica* ou république) ; cette égalité la rend surtout solidaire de ses concitoyens. (SFEIR, 2011, p. 3-4).

Ainsi, en considérant que le terme de francophonie garde ce poids de l'Histoire, composé à la fois d'une imposition linguistique et culturelle, il convient surtout de faire appel à sa dimension géographique. C'est en effet l'idée la plus mobilisée de la francophonie. Il faut ajouter que dans la notion de francophonie, l'idée de respect est implicite et même explicite dans les discours. Tout cela se traduit dans des images transcendantes, car elle peut impliquer d'une part, le respect de sa propre culture, et, d'autre part, le respect d'autrui. En somme, cette image peut réunir la co-citoyenneté et la co-responsabilité ; cette idée générale nous conduit vers la notion de liberté.

Toutefois, la question du respect se rapporte à des facteurs divers, comme par exemple à l'Histoire qui est, certes, liée à la colonisation. Ainsi, nous pouvons réitérer que la question géographique et subséquentement celle de la géopolitique impliquent un passé de colonisation pour certains pays francophones. Cette question historique est surtout prégnante en Afrique (au Maghreb, au Machrek ou en Afrique Centrale et Afrique de l'Ouest), en Amérique (notamment dans les Caraïbes) et en Asie, au Cambodge et au Laos ainsi qu'à travers les trois océans qui baignent la Terre. Pour toutes ces raisons, nous dirons que, du point de vue d'un pays " non colonisé ", comme la Belgique ou la Suisse, il est problématique d'étendre cette notion de francophonie, afin d'y englober l'ensemble des écrivains de langue française, issus de pays ayant des histoires très différentes. Pour finir cette partie, nous faisons appel à Combe (2010, p.7):

Derrière le mot “ francophonie ” se trouvent des réalités linguistiques disparates. Le degré de maîtrise de la langue varie du tout au tout selon les pays, les régions, les groupes sociaux, les individus. Comment comparer la situation linguistique à Genève, Bruxelles, Montréal et à Bamako, Casablanca, Port-au-Prince ? Qu’est-ce que cela signifie, au juste, de parler français ? Et qui parle français ? Compte tenu de la diversité des situations linguistiques, culturelles et sociopolitiques, le mot apparemment neutre de la “ francophonie ”, doit donc impérativement être mis au pluriel, car les francophonies sont nécessairement multiples. Il en est de même des littératures francophones.

Ainsi la problématique du français comme langue présente sur cinq continents et dans des réalités “ disparates ” est étendue à la littérature, comme nous allons l’évoquer ci-dessous.

La problématique de la littérature francophone

En conséquence de ses faits, la relation actuelle existante entre la littérature de langue française et le fait de penser à la francophonie et à ses prolongements, relève non seulement d’une certaine naïveté, mais surtout d’une erreur de jugement. Car, comme l’a signalé Moura (1999, 2007), travailler sur les littératures francophones, c’est s’ouvrir au monde, se prêter à la possibilité d’un dialogue et, de ce fait, permettre un espace plus grand pour la littérature dans le monde.

Ces dernières années, on a pu assister à la remise d’importants prix littéraires français à des écrivains qui ne sont pas nés dans l’Hexagone. Citons, par exemple, Jonathan Littell qui obtient le Goncourt en 2006 pour *Les Bienveillantes* et Alain Mabanckou le prix Renaudot en 2006 pour son roman *Mémoire d’un porc-épic*. En 2007, le Médicis étranger a été décerné à Nancy Huston pour *Lignes de faille* et Vassalis Alexakis obtient le Grand Prix du roman de l’Académie française pour Ap. J.-C. En 2008, Henri Bauchau obtient le Livre Inter pour *Le Boulevard périphérique*, au moment où Tierno Monénembo remporte pour *le Roi de Kahel*, le Renaudot. Pour *L’énigme du retour*, Dany Laferrière obtient le Médicis en 2009.

De ce fait, le terme francophonie a aussi été à l’origine d’un important manifeste, intitulé *Pour une Littérature Monde*, co-écrit par deux écrivains français, Le Bris et Rouaud (2007). Ce manifeste a été signé par des auteurs de plusieurs continents du monde, s’exprimant en langue française. Ce sont

des écrivains qui, comme l'écrivaine vietnamienne Ana Moï, récusent le terme de " littérature francophone ", ce qui est également le cas de l'Antillais Dany Laferrière ou encore de la Mauricienne Ananda Devi.

Toutefois, le terme francophonie ne suscite pas exclusivement le désir d'une *littérature-monde*, mais soulève aussi les identités multiples, des identités hybrides, ce que revendiquent ces écrivains et écrivaines du manifeste. Selon Le Bris et Rouaud (2010, p.41) " Littérature-Monde, très simplement, pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même."

Le Bris et Rouaud (2007), qui ont été les chefs de file du manifeste *Pour une littérature-monde*, ont, deux ans après, de nouveau alimenté la réflexion à propos de la littérature francophone à travers l'ouvrage *Je est un autre : Pour une identité-monde*, suivi par des communications d'autres écrivains³, tel le lyonnais Azouz Begag, né de parents immigrés algériens et professeur invité de plusieurs universités américaines ; Alain Mabanckou, prix Renaudot en 2006, réside aux Etats-Unis, où il est professeur de littérature francophone à l'université. Il était également signataire de *Pour une Littérature-Monde*, de même qu'Anna Moï, Vietnamiennne qui vit entre la France et le Vietnam, et c'est à propos de ces expériences entre ces deux mondes qu'elle a produit sa littérature. C'est le cas également de Valérie Zenatti, niçoise, qui a vécu son adolescence en Israël et écrit des scénarios pour le cinéma et des livres pour la jeunesse, ou encore d'Achille Mbembe, camerounais et professeur de littérature à Johannesburg.

En réalité, il n'est de fait pas possible de dissocier la littérature produite dans le monde francophone d'un espace aux multiples identités. De plus, au-delà de l'idée de francophonie en tant qu'espace de diversité, il faut mettre en évidence que le terme " francophonie " est lié, d'une certaine façon, à la période coloniale et que ce terme reste donc, associé à la colonisation. Selon Moura (2007, p.33-34), il est possible d'affirmer que l'histoire de la francophonie est basée sur deux axes : celui de l'institutionnel international et celui de l'Histoire

³ Les signataires du manifeste *Pour une Littérature Monde*, par ordre alphabétique :

Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Wilfried N'Sondé, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Claude Vigée, Abdourahman A. Waberi

des idées. Ces deux axes ne s'éloignent pas beaucoup des analyses de Reclus, qui suggérait déjà que “[...] les aspects politico-institutionnels [...] sans aucun doute, [...] sont loin d'être négligeables pour la francophonie.” Pour Moura (2007, p.33-34) la francophonie devrait être appréhendée selon :

- un axe institutionnel international : l'analyse de la période récente pour laquelle un travail d'archives, singulièrement diplomatique, reste à faire. Il ne pourra être entrepris avant quelques années ;
- un axe d'Histoire des idées : lié aux débats concernant la promotion du français comme langue de culture à vocation universelle, aux polémiques aussi qui visent à le défendre en tant qu'outil de communications dans diverses situations (pays francophones et organismes internationaux) et en tant que langue de communication internationale.

Ainsi, lorsque nous réfléchissons à la question de la littérature de langue française en tant que phénomène ayant ces deux axes, nous pouvons aussi raisonner à propos de son espace dans le monde. D'un point de vue historique et déontologique, il s'agira aussi de rappeler que cette notion de francophonie est étroitement associée à la colonisation. Il serait bien ajouter que si on considère les réalités différentes de la francophonie, il faut dire qu'il n'y a pas “une francophonie”, mais “des francophonies”.

Concernant le terme francophonie, associé dorénavant dans cet écrit au fait littéraire, cette notion nous semble bien plus problématique à partir du moment où dans le monde francophone, selon les propos de Reclus, il y a des pays où la langue française a été “imposée” par le poids de la colonisation.

Ainsi, à propos de cette complexité, Allouache (2010, p.9) écrit :

Si l'épithète *francophone*, dans son usage courant, renvoie au fait de “ parler français “, quelle valeur, quel sens revêt cet adjectif dans l'appellation *littératures francophones* ? A quel cadre spatio-temporel se réfèrent ces littératures ? Comment faut-il considérer le qualificatif “francophone” : a-t-il une dimension littéraire ou dissimule-t-il un substrat de paternalisme?

C'est certainement cette notion de colonisation qui perdure jusqu'à nos jours qui amène le lecteur ordinaire à appréhender les littératures francophones avec paternalisme. Le fait est qu'aujourd'hui, la littérature “ francophone ” est encore considérée comme une littérature subalterne.

Quelques conclusions

D'une façon générale, nous savons que ces littératures venues d'horizons différents présentent des réalités locales et des réalités imaginaires elles aussi ancrées dans les cultures originaires mais aussi nourries de lectures, d'idées, de pensées éloignées des substrats culturels dits " d'origine ", où l'oralité est très présente. Ainsi, quels sont les thèmes abordés dans la littérature francophone ? Il n'en reste pas moins que l'œuvre littéraire est toujours recouverte du manteau de la polysémie, recouvrant donc, de multiples interprétations et cela, plus particulièrement lorsqu'elle est originaire d'espaces divers tels que la francophonie ; en plus, elle peut aider à la construction socio-pédagogique de l'élève étranger (BLONDEAU, 2005).

Il faut encore ajouter que l'œuvre francophone dispose, aujourd'hui, d'une remarquable présence féminine. Néanmoins, en ce qui concerne l'écriture des femmes dans le vaste monde francophone, nous ne pouvons pas affirmer, dans ces réflexions, qu'il y a un thème récurrent dans l'ensemble des œuvres. D'emblée, il apparaît que ces femmes parlent de leurs souffrances ou de leurs expériences vécues dans le milieu familial et social ; néanmoins, les réalités de l'Afrique et du monde arabe, par exemple, sont bien différentes de celles vécues au Québec ou en Suisse, c'est en tout cas ce que l'on peut noter en parcourant les pages de Gabrielle Roy ou celles d'Assia Djebar.

De même, dans les mers, le sujet évoqué est-il toujours le même? Autrement dit, est-il possible de trouver des textes qui parlent encore de la beauté ou de la joie exotique de vivre dans une région insulaire?⁴ La calédonienne Déwé Gorodé nous répond avec son œuvre qui cherche une littérature d'élaborations identitaires, qui se "bricolent" (comme l'a remarqué Lévi-Strauss) entre appartenances kanak et française, mais avec des empreintes locales. Ainsi, c'est en raison de tout cela que nous croyons indispensable de lire et de connaître les voix des femmes dans ce monde de langue française. Mais cela, nous le réserverons pour un autre espace de réflexion.

Francophone literature: the voice of French language today

ABSTRACT: *One of the main objectives of this text is to reflect on the place of French literature today, as a source of pleasure; in this case a pleasure, according to Barthes*

⁴ Cela est dit du point de vue d'une perspective plutôt européenne, comme nous a signalé Clavaron (2011).

(2014), *as the delight that promotes discoveries. The characteristics of Francophone literature, such as polysemy, literariness and cultural factors (orality: oraliture in some places), make possible an approach that promotes intercultural exchange. In this perspective, this article, with emphasis on literary texts from the French-speaking world, seeks to encourage, on the one hand, the "literary" reader to move toward a type of reading that shows the amplitude of the French language in other areas; and also seeks to whet the curiosity of the "ordinary" reader. On the other hand, it is intended to enable the reader and student of French to establish an immediate contact with texts marked by a multiplicity of meanings. In fact, this overlapping of cultural diversity, called Francophonie, allows literature to seduce the reader into the pleasure of literary reading, leading him to the discovery of other cultures.*

KEYWORDS: *Language and literature. Cultural diversity. Francophonie.*

REFÉRÉNCES

ADAM, J.-M. **Langue et littérature**. Paris : Hachette, 1991.

ALLOUACHE, F. **Littérature francophone et Institution scolaire**. 2010. 117f. Mémoire de Master 2 (Lettres et Langues)- Université Paris 8, Paris, 2010.

BARTHES, R. **Le palisier du texte**. Seuil: Paris, 2014.

BLONDEAU, N. **La construction socio-pédagogique de l'élève étranger allophone et ses effets sur les histoires scolaires**. 317 f. 2005. Thèse (Doctorat en Sciences de l'Éducation) - Université Paris 8, Paris, 2005.

BLONDEAU, N. ; ALLOUACHE, F. **Littérature Progressive de la francophonie : Niveau Avancé**. Paris: CLÉ International, 2008.

_____. **Littérature Progressive du Français : Niveau Avancé**. Paris: CLÉ International, 2005.

_____. **Littérature Progressive du Français: Niveau Débutant**. Paris: CLÉ International, 2004.

BLONDEAU, N. ; ALLOUACHE, F. ; NÉ, M.-F. **Littérature Progressive du Français : Niveaux Intermédiaire**. Paris: CLÉ International, 2003.

BRAHIMI, D. **Langue et littératures francophones** : Ellipses Éditions Marketing : Paris, 2001.

CLAVARON, Y. **Poétique du roman postcolonial**. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

COMBE, D. **Les littératures francophones** : questions, débats, polémiques. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

DE CARLO, M. **L'interculturel**. Paris: CLÉ International, 1998.

DIOF, A. 2007. Préface. VALANTIN, C. (Dir.). **La francophonie dans le monde 2006-2007**. Paris : Nathan, 2007. p. 5.

HUCHON, M. **Histoire de la langue française**. Paris : Le livre de poche, 2003.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1970.

LE BRIS, M.; ROUAUD, J. (dir.) **Je est un autre**: Pour une identité-monde. Paris: Gallimard, 2010.

_____. **Pour une littérature-monde**. Gallimard: Paris, 2007.

LES CAHIERS de l'Orient. Disponible: <<http://cahiersdelorient.wordpress.com/about/charte/>>. Accès : 20 jun 2014.

MAUGER, G. **Cours de Langue et Civilisation Française 1**. Paris: Hachette, 1953.

MOURA, J.-M. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris : PUF, 2007.

_____. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris : PUF, 1999.

NATUREL, M. **Pour la littérature, de l'extrait à l'œuvre**. Paris: Clé International, 1995.

PEYTARD, J. (Dir.). **Littérature et classe de langue**. Paris: Didier, 1982.

PINHEIRO-MARIZ, J. **O texto literário em aula de francês língua estrangeira (FLE)**. 2007. 287f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura. Francesa) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

REY, A. ; DUVAL ; F. ; SIOUFFI, G. **Mille ans de la langue française** : histoire d'une passion. Paris : Editions Perrin, 2007.

RIVAROL, A. **De l'universalité de la langue française**. Paris: Bailly et Dessenne, 1964.

SFEIR, A. Éditorial. Vous avez dit francophonie? **Les cahiers de l'Orient**. Paris : SAR - Société d'Édition de Revues, 2011.

VALÉRY, P. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 1960. t.2. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 148).



DIDEROT E O CONTEXTO DO ROMANCE NO SÉCULO XVIII

Evaneide Araújo da SILVA*

RESUMO: Este trabalho pretende fazer uma análise do romance *Jacques le fataliste et son maître* (1778), do escritor e filósofo francês Denis Diderot (1713-1784), no sentido de demonstrar como essa obra dá, na própria estrutura da narrativa, uma resposta original e legítima às questões que se colocavam ao gênero no século XVIII: afinal, o que é o romance? Como fazer para buscar a verossimilhança dentro da narrativa? A que se presta um romance? Qual a sua finalidade e quais devem ser as características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História? Trata-se, portanto, de demonstrar a importância de *Jacques le fataliste* para a evolução do próprio gênero ao colocar em evidência procedimentos e temas literários inovadores, transformando o falso - a ficção - em uma forma de declarar a verdade e de discutir os problemas históricos de seu tempo. Ao ler o romance e refletir sobre sua forma, nota-se que o romance é inovador, na França do século XVIII, em todos os sentidos, já que a obra questiona os limites do gênero por meio da composição da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Forma Romanesca. História do romance. Jacques le fataliste.

Denis Diderot (1713-1784) sempre foi conhecido como um dos filósofos da *Encyclopédie*. No entanto, o que o grande público ignora é que ele não exerceu apenas atividades intelectuais ligadas à filosofia. Diderot possui uma extensa produção ligada às artes: música, teatro, literatura, artes plásticas. No campo literário, conta com uma vasta produção que inclui contos, ensaios, peças de teatro e romances. Como autor literário, Diderot sempre foi uma figura no mínimo estranha para o seu tempo: seus textos eram comumente vistos como

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Bolsista SEE/SP. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 - evafri2010@gmail.com

confusos e fora dos padrões literários do século XVIII. Dentre as narrativas mais conhecidas estão *O sobrinho de Rameau*¹ e *Jacques o fatalista e seu amo*².

Jacques o fatalista e seu amo, obra publicada pela primeira vez no ano de 1778, é talvez a mais conhecida do autor. Escrita no século capital para o romance enquanto gênero, essa obra reflete em sua estrutura muitos dos questionamentos que se colocavam ao romance no Século das Luzes. O século XVIII foi, por assim dizer, “a hora e a vez do romance”, no sentido de que esse grande gênero, que de fato já era amplamente apreciado pelo público leitor, começa a se definir e a ganhar espaço entre os gêneros literários de prestígio. Do ponto de vista prático, o romance sempre existiu; não é uma invenção do século XVIII. De acordo com Bakhtin (1988), as narrativas, desde a Antiguidade clássica, se estruturavam segundo duas premissas básicas: narrativas “elevadas” e narrativas “baixas”. Essas duas classificações propostas por Bakhtin levam em conta o tema, os personagens e a própria estrutura dos textos. Na categoria de narrativas elevadas estariam os romances de cavalaria, por exemplo, que tratavam de temas clássicos, ligados à cultura greco-latina. Já na linha dita “baixa” incluíam-se as paródias, as comédias, os textos que de alguma forma deixavam de lado o gosto pela cultura clássica. Essa perspectiva adotada por Bakhtin representa uma dualidade importante na história da evolução do gênero romanesco: a oposição entre romance “romântico” e romance “realista”, sendo que *Dom Quixote* foi o grande marco dessa dualidade, e a forma realista começa a figurar cada vez com mais importância na formação desse gênero plural que é o romance. Já no século XVI essa dualidade começa a revelar a força do realismo. Enquanto a elite cortês reclama para si toda a cultura e refinamento através dos romances de cavalarias e das narrativas sentimentais, o romance picaresco surge (*Lazarillo de Tormes* é publicado em 1554³), com seu herói vindo das classes baixas, despido de todo ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações nada louváveis. Depois viria o simpático *Cavaleiro da Triste Figura* de Cervantes (1998), parodiando magistralmente o herói cavaleiro da narrativa cortês. Nessa esteira, depois da picaresca e de *Dom Quixote*, a tendência realista invadiu cada vez mais o mundo romanesco, e as narrativas heroicas perdiam aos poucos o seu sentido. O bom senso de uma burguesia que começava a se formar colocava-se contra as inverossimilhanças e a ênfase nos caracteres nobres, através da sátira e da paródia. Essas duas estratégias literárias serão, aliás, até o final do século

¹ Confira Diderot (1962b).

² Confira Diderot (1970).

³ Confira Lazarillo (2005).

XVIII, a arma preferida do romance de tipo realista para desmistificar os ideais do romance cortês.

Nesse sentido, esse romance realista será, durante todo o século XVIII, uma literatura de oposição aos modelos clássicos, e seu tom será essencialmente de crítica social; as técnicas adotadas por seus autores revelavam sua oposição em relação a esses modelos. Os romances de linha realista, ao subverterem os moldes tradicionais das narrativas, propunham uma renovação radical na estrutura, nos temas, no modelo enfim, do próprio gênero, ao mesmo tempo em que procuraram defini-lo, delimitando o seu papel no meio social e na história dos gêneros literários. Dessa forma, o herói comum, vindo “de baixo” como é o Jacques do romance de Diderot, entrou definitivamente no universo romanesco, forçando o romance a retratar outros temas e a reinventar suas técnicas narrativas.

De fato, o romance de linha realista tinha por característica o questionamento da forma através da experimentação de novas maneiras de narrar, da inserção de temas ligados ao cotidiano, do retrato da vida de personagens comuns, vindos das classes menos favorecidas. A proposta do romance realista, em particular no século XVIII, sempre foi questionar a maneira tradicional de escrever romance e fazer com que esse gênero literário assumisse uma nova forma de se relacionar com o real. A importância do romance realista para a reinvenção do gênero se confirma no modo como os historiadores literários enxergavam esse romance. Segundo Watt (1990, p.12), eles “[...] consideravam o ‘realismo’ a diferença essencial entre as obras dos romancistas do início do século XVIII e a ficção posterior.” Por realismo, Watt entende a maneira como o romance apresenta a vida humana, e não necessariamente na espécie de vida apresentada. Assim, segundo o autor, “[...] o romance, mais que qualquer outra forma literária, atentou para a correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p.13). Essa tendência demonstra a capacidade que as narrativas de linha realista tiveram de questionar as formas literárias anteriores, sempre preocupadas em refletir sobre o que é humanamente universal, deixando de lado o particular e a experiência individual. Ainda de acordo com Watt (1990, p.19), “[...] certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização dos personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.” Nesse sentido, o tempo é algo importante para o romance a partir do século XVIII: os autores começam a se interessar pelo desenvolvimento de seus personagens através do

tempo, enfatizando as transformações individuais e o aprendizado trazido pela vivência. Gallagher (2009, p.639) afirma que o desenvolvimento do gênero romanesco está ligado ao desenvolvimento do conceito de verossimilhança e de simulação mimética, e tais termos estão ligados ao conceito de “verdade”, de “exatidão histórica”. Assim, até o século XVIII, a referencialidade era vista com maus olhos pela tradição: toda narrativa que se pretendia prestigiosa deveria atentar, nos termos de Gallagher, para a “não referencialidade” ou para uma “referencialidade mais ampla”, que deixava de fora o retrato das experiências individuais e, portanto, o tratamento mais realista da vida humana.

As questões como referência, retrato das experiências individuais, representação do que era essencialmente humano, independente de ser ou não belo, inserção de personagens identificadas com as pessoas comuns, todas elas foram postas em primeiro plano pelos romances de linha realista. Na Inglaterra do século XVIII, os pioneiros Defoe, Richardson e Fielding deram os primeiros e mais importantes passos em direção à conceituação do gênero através de seus romances com enredos pouco tradicionais. Na França, apesar da resistência imposta pela tradição, houve escritores que, no século XVIII, deram os primeiros passos em direção à reformulação e consolidação do gênero. Diderot foi um desses escritores.

Ian Watt (1990) confere à narrativa inglesa do século XVIII o título de precursora da forma romanesca moderna, caracterizada, como dissemos, pela ênfase no particular, pela individualização das personagens (deixa de ser frequente a presença de tipos genéricos), a coesão e a unidade que individualizam o romance. Já na ficção francesa do mesmo século, as novidades, segundo Watt (1990), não eram tantas: o gosto clássico, profundamente enraizado na cultura da intelectualidade francesa, não teria permitido um desenvolvimento mais profundo da forma: o romance francês do século XVIII ainda prezava pela elegância e pelo bom gosto.

Catherine Gallagher (2009) diz que na Inglaterra o público-leitor aprendeu mais rapidamente a ler os romances como histórias fictícias. É por isso que o realismo como procedimento literário tornou-se mais maduro no século XVIII inglês se comparado à França. Segundo Gallagher (2009, p. 639), “[...] ao que parece, essa transformação teve uma história mais complexa na França, onde a discussão sobre *vraisemblance* nos romances de corte foi longa e bastante sofisticada, enquanto o ato de conceituar a ficção foi mais lento.” A estudiosa afirma que o marquês de Croismare, amigo de Diderot, teve dificuldades em

entender *A Religiosa*, “[...] não apenas porque caíra no arдил preparado pelo autor, mas também porque a história parecia muito plausível e realista para ter sido inventada.” (GALLAGHER, 2009, p.639).

De fato, as observações de Watt e Gallagher são justas, na medida em que na França dos séculos XVII e XVIII era demasiado difícil para os escritores, todos eles de formação clássica, introduzir elementos inovadores em suas obras, uma vez que o gosto do público, assim como a atividade crítica, não aceitavam com facilidade as inovações trazidas pela eminente Revolução Francesa. No entanto, apesar de ser possível reconhecer no romance inglês do século XVIII o precursor mais completo da modernidade literária na narrativa, não podemos deixar de destacar a importância de alguns autores franceses daquele período para a ascensão do romance enquanto gênero.

É o caso, por exemplo, de Alain René-Lesage, com o seu *Gil Blas*, (1715-1735) que, de acordo com Raquel de Almeida Prado (2003), apesar de conservar o preciosismo da linguagem, introduz inúmeros procedimentos inovadores em seu romance, muitos deles aproveitados da tradição picaresca: personagens mais populares, histórias que tomam por referência dados da realidade – como, por exemplo, personagens construídas a partir de figuras históricas, - espaços mais bem definidos (a Espanha – ou França – no século XVIII), a representação dos costumes, o largo uso da ironia, entre outros.

Dessa “revolução realista” partilhada por Lesage com os ingleses não deixa de participar também, já no final do século, um autor de romances mais conhecido tanto em sua época quanto na nossa pela sua atividade de filósofo e crítico de arte: Denis Diderot (1713-1784), o enciclopedista que se aventurou nas asas ainda um tanto presas do gênero romanesco. Sua fama, como dissemos, veio mais da atuação como filósofo e também crítico de arte do que de sua atividade como autor de romances. No entanto, constam de sua produção como escritor algumas obras hoje reconhecidas pela crítica como de boa qualidade estética. É o caso, por exemplo, das já citadas *Les bijoux indiscrets* (1748)⁴, *La religieuse* (1749)⁵, *Le neveu de Rameau* (1762), e finalmente seu romance mais conhecido, *Jacques le fataliste et son maître* (1778).

Nossa análise centra-se, neste momento, no caráter inovador e experimental do principal romance de Diderot, especialmente em relação ao papel do narrador e na caracterização dos protagonistas. Partimos da hipótese de que, nessa obra, Diderot procura colocar em prática suas concepções a

⁴ Confira Diderot ([19--]).

⁵ Confira Diderot (1962a).

respeito do que deveria ser um romance inovador do ponto de vista da forma. Nesse sentido, o autor de *Jacques le fataliste* procura, através dessa obra, propor novos paradigmas para o romance enquanto gênero, colocando em prática uma série de procedimentos que intentam afirmar a forma romanesca no sentido de diferenciar o romance não apenas da ficção tradicional, mas dos demais gêneros literários, como a poesia e o teatro.

Inovação e experimentação em *Jacques le fataliste et son maître*

Inovação e experimentação: essas são as primeiras impressões que nos ocorrem ao ler *Jacques le fataliste et son maître*. Inovação porque, conhecendo minimamente a narrativa de ficção do século XVIII francês, é evidente o tom destoante do romance de Diderot em relação a ela. Em primeiro plano, a caracterização de um anti-herói com traços picarescos, que mantém ao longo de sua trajetória uma filosofia de vida ridícula e incoerente, herdada de um antigo capitão, baseada no fatalismo: “[...] *Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.*” (DIDEROT, 1970, p.25). Jacques, como herói quixotesco, é um viajante que, ao lado de seu amo, percorre um país a cujo nome o narrador não faz referência. Os dois não sabem para onde estão indo e nem **porque** estão indo. Portanto, não há um objetivo na viagem de Jacques e seu amo; eles simplesmente andam de um lugar a outro, e dessa viagem vão surgindo histórias, experiências e personagens que participam da trama. A falta de propósito dos personagens é logo evidenciada pelo narrador, que inicia a história de maneira nada convencional, já causando um efeito de surpresa e curiosidade no leitor: “*Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s’appelaient-ils? Que vous importe? D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l’on sait où l’on va?*” (DIDEROT, 1970, p.25).

O questionamento, aliás, é um procedimento frequente na narrativa dos amores de Jacques, tendo em vista que, na concepção de Diderot, o questionamento é mais importante do que a resposta. Isso se comprova na relação estabelecida entre narrador e narratário, na medida em que, em grande parte da narrativa, passagens como as citadas acima são frequentes.

De acordo com categorias narrativas fixadas por Genette (1960, p. 254-255), podemos atribuir ao narrador principal do romance de Diderot três funções evidentes: além de narrar a história principal, ele também exerce as

funções de regência da narrativa (discurso metanarrativo) - exemplificado no trecho que citamos acima - e de comunicação, que está profundamente centrada no diálogo constante do narrador com o narratário. Dessas três funções, a que mais parece evidenciar o propósito experimental de *Jacques le fataliste et son maître* é a regência da narrativa, uma vez que nós, leitores, durante toda a história, somos “lembrados” de que, mesmo se tratando de um romance que busca a verossimilhança e o compromisso com a verdade humana, ele contém uma história ficcional que, além de cumprir sua função natural de envolver o leitor numa história que alimenta a fantasia, também procura questionar as técnicas tradicionais de composição, propondo assim novas maneiras de narrar. Nesse sentido, a relação estabelecida entre narrador principal e narratário é importante para que se estabeleça o diálogo metanarrativo cujo objetivo é, como dissemos, questionar os paradigmas do gênero romanesco. Ainda de acordo com Genette (1960, p. 258) há uma distinção entre o leitor implícito e o narratário. Segundo o crítico, o narratário é um personagem, e portanto não deve ser confundido com o leitor possível: “como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético: quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente”. No romance de Diderot, há uma espécie de alternância entre o narratário, enquanto elemento da narrativa, e leitor virtual, aqui considerado como o leitor possível, a quem o próprio Diderot, enquanto autor, se dirige ao fazer questionamentos relacionados ao gênero. A leitura da obra nos permite identificar, com certa clareza, em que momento o narratário ganha voz para questionar os procedimentos do narrador principal: de modo geral, esse narratário, tal como define Genette, é uma instância narrativa, assemelhando-se, no caso do romance, a uma personagem “inominável” cuja função é acompanhar de perto o discurso do narrador, questionando seus procedimentos narrativos e por vezes até dando-lhe sugestões. Quanto ao leitor possível (ou implícito, na terminologia genettiana), pode-se constatar sua presença em *Jacques le fataliste*, pois devemos considerar que se trata de um romance do século XVIII, momento em que os escritores, em especial os de tendência realista, compunham obras fortemente marcadas pelo questionamento das tradições do gênero. Nesse sentido, os romances realistas do século XVIII, em sua grande maioria, traziam a presença marcante da voz do escritor, através de narradores que estabeleciam uma espécie de “antecipação dialógica” com seus possíveis leitores.

Assim, o narratário, em diversos momentos, questiona o narrador, que se contenta em dar respostas vagas e por vezes até não dando resposta alguma, sob alegação de que nada sabemos e que, portanto, não há respostas certas. Esse jogo de perguntas e (não) respostas entre narrador e narratário reflete o espírito inquieto de Denis Diderot, que procura, em toda sua produção literária, subverter paradigmas e experimentar novas maneiras de composição literária.

De fato, o trecho supracitado revela-nos que, para o contexto do século XVIII, não se trata de uma maneira comum de começar uma narrativa e de apresentar os objetivos dos protagonistas. Como diz Raquel de Almeida Prado (2003), em *Jacques le fataliste* o padrão parece ser a ruptura: ruptura com a forma clássica de contar história, isto é, através da clareza dos objetivos da narrativa, e de narrar, de maneira mais tradicional possível, a história de personagens que tinham objetivos e que normalmente se estruturavam no tradicional começo meio e fim. Assim, ao ler o começo do romance de Diderot, somos surpreendidos por um narrador que nos desafia e até nos afronta ao questionar nossa intenção de saber qualquer coisa sobre a história. Nesse sentido, é uma maneira clara de dizer que a narrativa que leremos nada tem de tradicional: o herói não é um homem honrado, coerente e maduro; ao contrário, Jacques é ingênuo, bobo, confuso, incoerente e até desinteressante. Sua vida nada tem de espetacular: foi um jovem que, por conta de uma surra que levou do pai, foge de casa e, por raiva, alista-se em um regimento do exército. Na primeira batalha leva um tiro no joelho e fica manco. No momento em que conta a história, Jacques é um homem já de idade, mas que não tem objetivos e não sabe direito por que e para que está no mundo. Seu objetivo mais claro parece ser contar ao seu amo a história de seus amores, narração que é exaustivamente retardada pelo narrador principal, que insiste em manter um curioso e instigante diálogo metanarrativo com o narratário.

Diferentemente dos heróis típicos das narrativas tradicionais, Jacques nada nos ensina do ponto de vista da filosofia da Corte, mas tem muito de verdade existencial, ao se identificar com homens comuns, com vidas também comuns: ele é um anti-herói cheio de defeitos, pobre, sem grandezas, como seria qualquer francês da classe baixa no século XVIII. Ao caracterizar Jacques como um herói fora dos padrões tradicionais, supomos que Diderot pretendia confirmar sua tese de que um bom romance “não se perde jamais nas regiões do feérico”; “[...] seus personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas.” (GUINSBURG, 2000, p. 17). E Jacques, assim como o seu amo e assim como

quase todas as personagens do romance, tem mesmo toda a realidade possível, pois apresenta postura e caráter humano que reconheceríamos em qualquer sociedade e em qualquer classe social.

A caracterização geral das personagens revela a concepção de Diderot sobre a composição dos mesmos, conforme exposto pelo próprio autor no ensaio “Elogio a Richardson”, texto que revela muito sobre as ideias do autor de *Jacques le fataliste*. De acordo com Diderot (2000, p.23), o leitor, ao deslizar as páginas, deve ser capaz de elaborar uma imagem concreta sobre as personagens; deve reconhecê-las nas ruas e nas praças públicas, elas devem inspirar “pendores ou aversões”. Cada uma delas deve ter suas próprias ideias, tons e expressões, e “essas ideias, essas expressões, esse tom variam segundo as circunstâncias, os interesses, as paixões, como se vêem num mesmo semblante as fisionomias diversas das paixões sucederem-se”. E, de fato, ao ler o romance de Diderot, observamos que as personagens, tanto as principais quanto as secundárias, têm mesmo toda a realidade possível. Como dissemos, em *Jacques le fataliste*, a idealização das personagens está praticamente ausente.

Outro aspecto relacionado ao caráter experimental e inovador do romance é a postura e o papel que assumem o narrador (ou narradores) e o narratário dentro da narrativa. De fato, como dissemos acima, logo no início da história o leitor surpreende-se com a postura do narrador e logo se dá conta de que não se trata da maneira tradicional de narrar. Nesse sentido, seu papel principal dentro da diegese parece bastante ambíguo: ao mesmo tempo em que nos deixa claro que é o condutor e tecelão da história – logo, tudo sabe e tudo vê -e que tudo o que está sendo narrado é fruto de uma “ilusão referencial”, em outras partes deixa dúvidas sobre a exatidão dos fatos, alegando que não sabe o que aconteceu e que o narratário deve, de acordo com suas reflexões, concluir partes da história que ele estava narrando.

É assim que, logo no início da história das andanças de Jacques e seu amo, o narrador evidencia sua posição de condutor absoluto da narração e nos surpreende ao deixar claro que todos os fatos narrados fazem parte de uma grande invenção cuja responsabilidade está em suas mãos. Nesse sentido, há uma quebra constante de expectativa do leitor, que naturalmente não se pergunta se o que está sendo narrado é ou não verdadeiro. E essa quebra de expectativa está ligada ao fato de que o romance de Diderot pretende, através da própria estrutura da narrativa, subverter as regras vigentes, incomodar o leitor acostumado à ficção tradicional, na qual o papel do narrador, em grande parte dos romances, era se manter o mais imparcial possível, narrando os fatos

de forma coerente e, na maioria das vezes, linear. Assim, ao longo da história, é comum o narrador principal parar a narração e fazer indagações como esta, dirigidas aqui não mais ao narratário, mas ao leitor possível:

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en les éparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu? D'embarquer Jacques pour les îles? D'y conduire son maître? De les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes! (DIDEROT, 1970, p. 26-27).

Páginas depois, atribui, agora ao narratário, a escolha de uma versão possível para um acontecimento, evidenciando o sentido ficcional e experimentalista da narrativa: Jacques embebedara-se numa pousada, quando estava de passagem por uma pequena cidade; o narrador principal diz não saber exatamente em que lugar do quarto ele passara a noite: se numa cadeira ou se deitado no chão, e delega ao narratário, que entra como personagem, o dever de escolher uma das versões possíveis:

Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières. Les uns prétendant qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit [...]

D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrasserait les pieds dans les chaises, qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux. (DIDEROT, 1970, p. 188).

Mas essa liberdade dada ao leitor/narratário é discretamente ignorada, quando algumas linhas depois esse narrador principal decide que Jacques passou a noite em uma cama: Jacques estava calado e queixava-se de dores no corpo, “[...] *c'était la suite de la mauvaise nuit qu'il avait passée et du mauvais lit qu'il avait eu.*” (DIDEROT, 1970, p.188).

A presença marcante do narratário – e também do leitor possível – é, portanto, outro procedimento que Diderot utiliza para marcar a originalidade da obra e evidenciar o caráter ficcional da mesma, além de com isso propor uma mudança radical no uso das instâncias narrativas como forma de dar uma feição própria e inovadora ao romance enquanto gênero. Assim, o narratário, que em

Jacques le fataliste não se confunde com o leitor implícito, está em constante diálogo com o narrador principal, questionando a verdade dos fatos, propondo soluções, tentando adivinhar a sequência das histórias que são narradas. Deste modo, ele é uma personagem como qualquer outra dentro da narrativa, e mais do que a de personagem, sua função vai além: ele constrói, junto com o primeiro narrador, a história de Jacques e do amo, fazendo ao mesmo tempo o interessante papel de crítico literário. No curioso diálogo que segue entre o narrador principal e o narratário, esse fato fica demonstrado. Aqui, o primeiro narrador diz que poderia fazer o que quisesse com o destino de Jacques, mas seu apego à verdade dos fatos o impede de agir assim. Em resposta, o narratário, fazendo as vezes de crítico literário, questiona essa fidelidade que pode acabar tornando o relato sem graça:

[...] mais quelle autre couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens? Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière . – Pourquoi pas tué? – Tué, non. J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours; ce quelqu'un là aurait été un soldat de sa compagnie: mais cela aurait pué le Cléveland à infecter. La vérité, la vérité! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant? Rien. – D'accord. (DIDEROT, 1970, p. 59).

Ao subverter totalmente o uso das instâncias narrativas em favor de uma discussão maior – a renovação dos artifícios romanescos e, por consequência, a renovação da forma romanesca – o romance vai assim construindo um verdadeiro debate literário dentro da própria obra. O recurso à metaficção, portanto, é mais uma técnica utilizada por Diderot para não só refletir sobre a especificidade do romance, mas uma forma de desconstrução, de crítica ao gosto contemporâneo. É nessa linha que narrador e narratário refletem sobre os processos de composição; comparam a história de Jacques e seu amo com outras obras do século XVIII – por exemplo, o Cléveland (1732-1739), de Abade Prévost – ou mesmo Molière e Richardson: “*S’il faut être vrai, c’est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la vérité a ses côtés piquants, qu’on saisit quand on a du génie [...]*” (DIDEROT, 1970, p. 59)

Conclusão

Ao ler a obra de Diderot e refletir sobre sua forma, supõe-se, portanto, que o romance *Jacques le fataliste et son maître* é inovador na França do século XVIII em todos os sentidos. Em primeiro lugar, as categorias narrativas (narrador, personagens, narratário, tempo, espaço, história, etc.) assumem uma função totalmente nova dentro da obra; não se trata de um narrador comum, que se coloca como um simples contador de histórias, mas de um articulador irônico, um crítico de si mesmo e de seus procedimentos; assim como o narratário, que não tem apenas a função de mais uma personagem dentro da diegese, mas, ele também, assume a função de artesão da narrativa, colocando-se como um leitor e crítico sagaz, que está de olhos e ouvidos bem abertos, espreitando cada comentário ou forma de contar do narrador principal.

Na obra de Diderot, essas categorias constituintes da narrativa estão desconstruídas, ao assumir uma função que vai além da composição da diegese, em favor da reflexão principal que a obra veicula, qual seja, pensar a constituição do romance enquanto gênero, estabelecer novos paradigmas para a prosa de ficção. Vemos, portanto, que *Jacques le fataliste et son maître* dá, na própria estrutura da narrativa, uma resposta muito original e legítima às questões que se colocavam ao gênero no século XVIII: afinal, o que é o romance? Como fazer para buscar a verossimilhança dentro da narrativa? A que se presta um romance? Qual a sua finalidade e quais devem ser as características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História? É nessa esteira que é possível fazer o velho e conhecido pacto de “suspensão voluntária da incredulidade”, viajando na leitura de uma história divertida e surpreendente, e também refletir, como leitor maduro e estudioso, sobre uma narrativa cujo objetivo maior parece ser questionar a si mesma e por consequência o gênero ao qual pertence.

Diderot and the context of the novel in the eighteenth century

ABSTRACT: *The aim of this work is to analyze the novel Jacques le fataliste et son maître (1778) by the French writer and philosopher Denis Diderot (1713-1784), in order to demonstrate how this work gives, in its own narrative structure, a very unique and legitimate answer to the questions put to the genre in the eighteenth century: after all, what is the novel genre? How to look up verisimilitude in the narrative? What purpose does a novel serve? What is its function and what are the main features that distinguish it from poetry, drama and history? Thus, this work aims at demonstrating the importance of Jacques le fataliste to the evolution of the genre by putting into evidence procedures and innovative literary themes, changing the false – that is, the fiction –*

into a way of saying the truth and of discussing historical problems of its time. After reading the novel and thinking about its form, we noticed that the novel is innovative in the eighteenth century France in all senses once it questions the limits of the genre by means of the narrative composition.

KEYWORDS: *Novel. Romanesque Form. History of the novel. Jacques le Fataliste.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

CERVANTES, M. **Don Quijote de la Mancha.** Organização de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.

DIDEROT, D. Éloge de Richardson. In: GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot:** estética, poética e contos. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.15-28.

_____. **Jacques le fataliste et son maître.** Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

_____. **A religiosa.** Tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1962a.

_____. **O sobrinho de Rameau.** Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962b.

_____. **Jóias indiscretas.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Global, [19--].

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1960.

LAZARILLO de Tormes. Edição bilingue. Organização e notas de Mário M. González. Tradução de Heloisa Costa Milton; Antônio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

PRADO, R. A. **A jornada e a clausura.** São Paulo: Ateliê, 2003.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.



AS VEREDAS DO GÊNERO EPISTOLAR: HISTÓRIA E FORTUNA DA CORRESPONDÊNCIA DE BAUDELAIRE

Gilles Jean ABES*

RESUMO: Este artigo procura apresentar as especificidades do gênero epistolar, assim como diferentes perspectivas de abordagem das cartas de autores, artistas ou músicos. Em seguida, procuramos descrever o percurso da publicação das cartas do poeta Charles Baudelaire, traçando um histórico de suas missivas, cuja riqueza, ainda pouco explorada, é de grande valor para os pesquisadores.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero epistolar. Baudelaire. Cartas. Histórico.

A correspondência de Mário de Andrade encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa; terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito.
Antonio CANDIDO (1990, p.69).

No mesmo movimento em que o sujeito se abre ao outro para que este o conheça, ele também se dá a conhecer a si por si mesmo. A carta tem algo do diário íntimo e tem algo da prosa de ficção.
Silviano SANTIAGO (2006, p.76).

Onde avanço, me dou, e o que é sugado ao mim de mim, em ecos se desmembra.
Carlos Drummond de ANDRADE (1988, p.45).

O presente artigo tem por objetivo discutir, num primeiro momento, as particularidades e a riqueza do gênero epistolar, e, em seguida, apresentar um

* UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras. Florianópolis - SP - Brasil. 88040-900 - gillesufsc@gmail.com

histórico da correspondência do poeta Charles Baudelaire. Gênero híbrido por excelência, procuramos destrinchar os diferentes aspectos comuns às missivas de autores, artistas ou músicos, assim como salientar tanto uma postura de leitura, quanto perspectivas de abordagem desse gênero. No mais, damos destaque à correspondência de Baudelaire, ainda pouco lida e pesquisada – ao menos diretamente –, traçando sua trajetória, das primeiras publicações à sua edição de referência, de suas especificidades e destinatários, aos percalços de sua fortuna.

O estudioso ou o leitor comum de cartas de terceiros, sejam estes, escritores de renome, artistas ou músicos, é um transgressor. Para a cultura ocidental, a correspondência é inviolável. No Brasil, por exemplo, o artigo 40 da lei número 6.538, de 22 de junho de 1978¹, que dispõe sobre os serviços postais, afirma que devassar indevidamente o conteúdo de correspondência fechada dirigida a outrem constitui crime com pena de detenção (até seis meses), ou pagamento de multa. O termo “devassar”, empregado nessa lei Federal, foi escolhido de modo muito apropriado. De fato, as acepções de invadir, espreitar, pesquisar, publicar, divulgar, relacionadas ao termo, são muito claras quanto ao valor sagrado das palavras camufladas sob o lacre.

Não obstante, existem razões legítimas para se violarem as epístolas de um autor como Baudelaire. Silviano Santiago trata de três motivos para a publicação de cartas de grandes autores que justificam essa empreitada (ANDRADE, 2002). Primeiro, pode-se legitimar tal ato em virtude da eminência da obra no campo da estética literária. A segunda razão é vislumbrada na importância social e histórica do poeta. O terceiro motivo decorre da

[...] curiosidade intelectual das novas gerações, que saem em busca da verdade nas respectivas obras literárias, mesmo sabendo que, se ela pode se entremostar na leitura, permanece no entanto escondida e absoluta em cada texto por mais diverso, frio ou incandescente que seja ele. (ANDRADE, 2002, p.9).

Qualquer estudo epistolográfico põe abaixo a intimidade sagrada do “para ti”, levando a carta a um “para todos”. Por outro lado, durante muito tempo, o estudo da correspondência de escritores ou artistas foi visto com suspeitas porque era associado à leitura biográfica das obras, ou seja, uma explicação da obra pela vida dos autores. Após períodos dourados, a epistolografia foi aos poucos enclausurada e vista com desconfiança sob o viés dos métodos analíticos do século XX. Para enfrentar essa armadilha e mostrar uma abordagem

¹ Confira Brasil (1978).

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire pormenorizada das missivas baudelafricanas, as palavras de Silviano Santiago são valiosas porque procuram questionar esse enclausuramento, ao apontar um quarto e último motivo para romper o laço do envelope:

Talvez a maior riqueza que se depreende do exame das cartas de escritores advenha do fato de os teóricos da literatura poderem colocar em questão, desconstruir os métodos analíticos e interpretativos que fizeram a glória dos estudos literários no século 20. Ao analisar as relações entre autor e obra literária, os estudiosos negaram aquele e isolaram a esta, cercaram-na de arame farpado, fetichizaram-na, para dela fazerem seu único e exclusivo objeto de estudo. Só o texto literário conta. Estou me referindo a sucessivas metodologias de leitura: a dos formalistas russos, a “close reading” da nova crítica norte-americana, a leitura estilística dos espanhóis e germânicos, a análise estrutural francesa, etc. Não se trata de pregar o retorno ao *biografismo*, apanágio como se sabe dos historiadores positivistas do século 19, como Gustave Lanson, que liam os textos sem, na verdade, os ler. Ensinava-se a biografia do escritor; não se lia a obra literária.

A leitura de cartas escritas aos companheiros de letras e familiares, bem como a de diários e entrevistas, tem pelo menos dois objetivos no campo duma nova teoria literária. Visa a enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética [...] (ANDRADE, 2002, p.9-10).

Trata-se justamente de se colocar frente ao objeto epistolar com o conhecimento de suas potencialidades e de não simplificá-lo de sorte que se veja nele apenas uma leitura uníssona da obra: o **biografismo** dos historiadores positivistas. Pelo contrário, o intuito é o de não sacrificar a riqueza das epístolas que proporcionam diversos alumiaamentos sobre a vida e a obra de um escritor, artista ou músico. O estudo da correspondência, portanto, não dará uma resposta cabal à interpretação da obra de um autor, não procurará explicar de forma rígida e inquestionável, não poderá, por mais que se tente, explicar a obra. Seu estudo buscará perspectivas complementares, ângulos ainda pouco valorizados: uma tênue luz sobre o mistério de uma obra/vida literária.

O gênero epistolar é classificado entre os gêneros híbridos. Daí decorre a impossibilidade de uma catalogação unívoca, o texto da carta oscilando entre ficção e documento testemunhal. Não se trata categoricamente de um diálogo com um interlocutor ausente, tampouco de um texto puramente literário.

A carta se situa em um limiar no qual ocorrem permanentes derivas entre gêneros considerados assaz distintos. Entre diário íntimo e prosa de ficção: eis a primeira deriva. A segunda se encontra na relação do sujeito com o destinatário e consigo mesmo. Em outras palavras, aquele que escreve missivas pode tencionar para um movimento de persuasão, de representação, de confissão, de testemunho ou de debate, transitando entre *persona*, que emprega artifícios persuasivos, ou pessoa que se abre ao outro, que se dá a conhecer, ou que se revela a si mesmo. Há manifesto sistema de dissolução do sujeito que varia em função do correspondente: “Como quero ser visto por fulano ou sicrano?” (ANDRADE, 2002, p.11).

Santiago aponta que a carta traz em si o desejo de traduzir um *tête-à-tête* sombrio e límpido em que o espelho seria tanto a caligrafia na folha de papel branco, quanto o correspondente. Assim sendo, semelhante a um *alter ego*, o texto epistolar busca dialogar consigo mesmo e com o outro. Trata-se de um exercício de introspecção porque não é apenas decifração do sujeito por ele próprio, mas igualmente **abertura** que este oferece ao outro sobre si mesmo. A abertura pode ser feita sob a impulsão de uma amizade que faz com que junto a um homem ou uma mulher, o sujeito se sinta, nas palavras precisas de Mario de Andrade citadas por Santiago, em um estado de “eu sou eu, ser aberto que se abandona.” (ANDRADE, 2002, p.11).

Ao abordar uma epístola, o leitor/pesquisador enfrentará esse trânsito entre verdade subjetiva e fingimento camuflado em uma *mise-en-scène* assaz elaborada feita de dramas exacerbados, elogios bastante pomposos e julgamentos sinceros. Nesse contexto, parece quase riscoso confiar nas palavras do remetente, nesse trânsito perpétuo entre fronteiras moventes. Assim sendo, é preciso ter um grande cuidado ao se debruçar sobre qualquer missiva. Por outro lado, aquilo mesmo que palpita na página amarfanhada da carta como algo que se deve temer, atrai o olhar por sua constituição multifacetada que atribui potencialidades ao gênero. Um exemplo desse aspecto caleidoscópico da missiva é a *Carta ao pai* de Kafka que foi classificada pelo amigo Max Brod, ao reunir sua obra, como literária, conforme aponta Modesto Carone:

Foi Max Brod que, na sua biografia de Kafka de 1937, citou pela primeira vez várias passagens do texto; mas, ao que parece por consideração pela família, hesitou em publicá-la na íntegra até 1950, quando então incluiu a *Carta ao pai* (o título é dele) nas “Obras reunidas” do autor.

É um fato curioso a indecisão de Brod quanto ao lugar onde deveria situá-la no conjunto da obra. Finalmente, decidiu incorporá-la à *obra literária* de Kafka, embora sempre tenha insistido no seu caráter de *carta particular*. De certa forma esses escrúpulos se refletem na fortuna crítica da *Carta*, em que os estudos dedicados a ela vão desde o ensaio biográfico e psicanalítico até as reflexões sócio-históricas, passando também pelas análises imanentes de texto, que analisam a linguagem, o modo de composição, o personagem-autor e o personagem-destinatário como partes integrantes de uma obra literária *tout court*. (KAFKA, 1997, p.82).

A hesitação se revela aqui essencial para a compreensão do gênero acerca de seu hibridismo. Além disso, os escrúpulos do amigo se situam na interrogação em levar ou não o lugar privado ao público no que há de muito particular e doloroso nas revelações – de modos de pensar e de sentir de Franz – para o pai, tido como autoritário e opressor, carta, aliás, jamais lida pelo destinatário. A epístola kafkiana foi abordada sob diferentes prismas, como podem ser as cartas do poeta das *Flores do Mal*. Decorre dessas observações que o gênero exige manuseio cauteloso, ou seja, não ingênuo, e clama pela decisão de com qual abordagem iniciar o estudo. Certamente não pretendemos ver no poeta um «personagem-autor», pois nos parece levar demasiadamente ao relativismo documentos que podem conter uma narrativa que pende ligeiramente para a autobiografia, mesmo que não abandone a ficção.

E essa abordagem da correspondência, que não deve ser ingênuo, não intenciona construir oposições rígidas entre honestidade, da obra poética de Baudelaire, e mentira que permearia suas missivas, conforme aponta Pichois. Segundo ele,

Baudelaire mente, e os bons apóstolos podem se velar a face. Seus gritos mais patéticos, arrancados de seu coração, quem os ouviu? Então ele acaricia, disfarça a verdade, para obter dez francos, um prazo, um artigo favorável. Ou faz uso de crueldade, como com sua mãe. (BAUDELAIRE, 1973, p.XII, tradução nossa)².

Essa visão de Pichois, que afirma a imagem do poeta como “fino manipulador”, tem respaldo nas palavras de Michel Butor. Este declara sem

² « Baudelaire ment, et les bons apôtres de se voiler la face. Ses cris les plus pathétiques, arrachés à son coeur, qui les a entendus? Alors il caresse, il déguise la vérité, pour obtenir dix francs, un délai, un article favorable. Ou il use de cruauté, comme avec sa mère. » (BAUDELAIRE, 1973, p.XII).

rodeios que a má fé de Baudelaire em sua correspondência não é senão “o avesso, o resgate desse prodigioso esforço de honestidade mental que sua obra inteira representa, no meio da noite e do desespero.” (BUTOR, 1961, p.21) Mesmo se não há como negar essa má fé, é possível condenar a correspondência em seu conjunto como manipuladora? Seria um grande erro abordar suas cartas nessa perspectiva porque estão repletas de discussões sobre literatura, arte, política, além de fornecer informações valiosas sobre a composição e impressão de suas obras, expor sua relação com os editores e jornalistas, com os intelectuais de sua época, entre outros temas.

Marcos Antonio de Moraes destaca três fecundas perspectivas de abordagem do gênero epistolar, cuja importância é preciso destacar. Para ele, a correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, é uma documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil. A primeira perspectiva que se abre inicialmente nas epístolas é a da expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Em outros termos, confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea contribuem para que se possa compreender que a cena artística tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. O gênero epistolar pode ser interpretado num terceiro viés de abordagem, como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte e a epistolografia pode ser vista, principalmente pela crítica genética, enquanto “canteiro de obras” ou “ateliê”, buscando descortinar a trama da invenção, os traços de um ideal estético, quando examina os processos da criação. (MORAES, 2009).

Em síntese, conforme Moraes aponta, a carta é constituída de diversas faces, é um **objeto** que se troca, um **ato** que coloca em cena o “eu”, o “ele” e os outros e, finalmente, um **texto** que se pode publicar. Enquanto objeto cultural, pode-se observar na carta o suporte e seus significados, assim como a história das condições materiais ou da organização da troca epistolar.

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire

Além disso, enseja a discussão acerca de sua guarda/conservação em arquivos públicos e particulares, bem como as condições de acesso. Ainda segundo Moraes, a qualidade e a cor do papel, os timbres, os monogramas ou as marcas d'água (filigrana), assim como os instrumentos da escrita, têm grande interesse por espelhar códigos sociais, entremostrando a mão – classe, escolaridade, formação – de quem escreve. Da mesma forma, os sobrescritos, selos e carimbos postais nos conduzem ao funcionamento das instituições que colocam em trânsito essa forma de comunicação escrita. Na qualidade de **objeto**, a carta também se presta à apropriação/transfiguração artística e à exploração econômica, quando não se anula sob a forma de fetiche na mão de colecionadores avaros.

Enquanto *ato*, no campo semântico da representação teatral, a carta coloca “personagens” em “cena”. O remetente assume “papéis”, ajusta “máscaras” em seu rosto, reinventando-se (“encenação”) diante de seus destinatários. “Ato”, igualmente, devido a seu caráter performativo: a mensagem põe em marcha pensamentos, projetos, afeições. A carta como *texto* interessa à retórica, à filologia e aos estudos linguísticos; atrai também a atenção das mais diversas áreas do conhecimento, da história à psicologia (e psicanálise), da sociologia e filosofia às artes em geral, das ciências exatas às biológicas, olhares que desejam captar testemunhos e convicções, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas. Os estudos culturais privilegiam essa voz da intimidade, atravessada por ideologias, vincada por (auto)censuras e ações afirmativas. Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser “material auxiliar”, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escritura na qual habita a “literariedade”. (MORAES, 2009, p.123, grifo do autor).

No caso específico de Baudelaire, a publicação de um conjunto de cartas, em formato de bolso, organizada por Pichois e Thélot (2000), simboliza esta riqueza. Esta seleção visa retratar um Baudelaire “*homme de lettres*”, “*esthète*” e “*critique*”, como diz Jérôme Thélot, enfim, sua atividade de artista e de intelectual. As vantagens de uma seleção que não se restrinja às cartas endereçadas à mãe são grandes. Primeiro, é preciso confessar que as missivas para Madame Aupick são bastante repetitivas acerca da temática do dinheiro. Segundo, esta seleção possibilita uma visão mais abrangente e significativa do poeta acerca de suas atividades intelectuais, preservando assim a relação com os diversos destinatários (pessoas da profissão, escritores mais ou menos famosos,

artistas, músicos, editores, jornalistas, diretores de revistas). Dentre estas personalidades da época, deparamo-nos com Victor Hugo, Gustave Flaubert, Franz Liszt, Édouard Manet, Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Richard Wagner, Nadar, Étienne Carjat, Gérard de Nerval, Catulle Mendès, Pierre-Joseph Proudhon, Jules Barbey d'Aureville, Eugène Delacroix, George Sand, Eugène Crépet, Charles A. Swinburne, Félicien Rops, Alfred de Vigny, dentre os mais famosos, além de vários editores importantes da época. Percebe-se sem dificuldade a vantagem de se manterem tais destinatários, além das cartas aos familiares.

Um aspecto de grande interesse é a transcrição do autógrafo para a página branca da revista ou do livro a publicar. De fato, como aponta Moraes ao citar Jorge Coli, referindo-se à publicação da correspondência de Mário de Andrade:

Privar o leitor do texto em estado original é um empobrecimento. Vai aqui um pequeno exemplo: a edição dessa *Correspondência* decidiu desfazer abreviações como “v.” (você), “mto” (muito) “ex.” (exemplo), porque são flutuantes. Temos assim sistematizado algo que não o era de início. Mantidas, as abreviações sugeririam, quando empregadas, urgência, aceleração na escrita, compatível com um pensamento mais febril. Pode parecer coisa pequena. Não é, ainda mais no caso de Bandeira e de Mário de Andrade, em suas cartas apressadas ou calmas, às voltas com um projeto de língua brasileira moderna. (MORAES, 2009, p.132).

Ora, nos princípios da edição da correspondência de Charles Baudelaire, sob direção de Claude Pichois, foi estabelecido um compromisso entre “*la plus grande fidélité conciliable avec la lisibilité*” (BAUDELAIRE, 1973, p.XVIII)³. Essa conciliação entre a maior fidelidade e legibilidade demonstra total consciência da postura ética exigida por parte de um pesquisador como Claude Pichois. Todavia, os critérios estabelecidos podem justamente constituir um conjunto de decisões arbitrárias que modificam o texto de partida dependendo da capacidade de avaliar o peso do legível, a importância do leitor e do autor. Trata-se aqui de saber não somente como, ao transcrever, fazê-lo da forma mais ética, como levar o texto até o leitor. A grande complexidade de acesso aos documentos em questão, espalhados entre coleções públicas e privadas, dificulta esta tarefa.

³ “[...] a maior fidelidade conciliável com a legibilidade [...]” (BAUDELAIRE, 1973, p.XVIII, tradução nossa).

A correspondência de Baudelaire: histórico e fortuna.

Segundo Roger Chartier,

Os usos da escrita, em suas variações, são decisivos para compreender como as comunidades ou os indivíduos constroem representações do seu mundo e investem de significações plurais, contrastadas, suas percepções e experiências. Numa história cultural redefinida como o lugar onde se articulam práticas e representações, o gesto epistolar é um gesto privilegiado. Livre e codificada, íntima e pública, tensionada entre segredo e sociabilidade, a carta, melhor do que qualquer outra expressão, associa o vínculo social e a subjetividade. Cada grupo vive e formula a sua maneira este problemático equilíbrio entre o eu íntimo e os outros. Reconhecer essas diversas maneiras de manejar a aptidão de corresponder é sem dúvida melhor compreender o que faz com que uma comunidade exista, consolidada pela partilha das mesmas práticas, das mesmas normas, dos mesmos sonhos. (CHARTIER, 1991, p.9-10, tradução nossa)⁴.

São justamente essas representações de mundo de um indivíduo, em meio a uma determinada sociedade, com seus usos e sonhos, com suas significações plurais e contrastadas, suas percepções e experiências, conforme indica Chartier logo acima, que nos interessam, mais especificamente o “mundo Baudelaire”, que se encontra em suas epístolas. Infelizmente, sabemos, pelas pesquisas dos Crépet e de Pichois, que cartas foram perdidas e que talvez nunca sejam reencontradas, mesmo se foram em grande parte resgatadas, conforme afirma Philippe Auserve (BAUDELAIRE, 2010).

Entre as missivas que sobreviveram ao tempo, esparsas entre as famílias que as receberam, colecionadores e publicações em revistas por outros pesquisadores, muitas ainda hoje são fonte de discussão quanto à exatidão das datas. Os efeitos do tempo sobre o tipo de papel e de tinta, a maneira de preservar esses documentos e a destruição voluntária, são seguramente as principais razões de perdas definitivas. Especialistas se questionam atualmente sobre como resistirão

⁴ « *Les usages de l'écrit, dans leurs variations, sont décisifs pour comprendre comment les communautés ou les individus construisent des représentations du monde qui est le leur et investissent de significations plurielles, contrastées, leurs perceptions et leurs expériences. Dans une histoire culturelle redéfinie comme le lieu où s'articulent pratiques et représentations, le geste épistolaire est un geste privilégié. Libre et codifiée, intime et publique, tendue entre secret et sociabilité, la lettre, mieux qu'aucune autre expression, associe le lien social et la subjectivité. Chaque groupe vit et formule à sa manière ce problème d'équilibre entre le moi intime et les autres. Reconnaître ces diverses façons de manier l'aptitude à correspondre est sans doute mieux comprendre ce qui fait qu'une communauté existe, cimentée par le partage des mêmes usages, des mêmes normes, des mêmes rêves.* » (CHARTIER, 1991, p.9-10).

ao tempo os documentos escritos com caneta esferográfica, cuja tinta tem composição química, sobre o papel mais frágil fabricado mecanicamente. Mas um fato curioso, apesar de compreensível, nos leva a apontar a prática que se tinha, em meados do século XIX, de resgatar apenas os envelopes e destruir seu conteúdo. Segundo Danièle Poublan⁵, em seu artigo “*Affaires et passions: des lettres parisiennes au milieu du XIXe siècle*”, a partir de 1850, o uso do envelope se generalizou de tal forma que os filatelistas passaram a colecioná-los. Até aquela época, o aspecto de uma carta era geralmente o de uma folha de papel dobrada em dois. Inscrevia-se a mensagem sobre as segundas e terceiras páginas e, eventualmente, continuava-se sobre a quarta. Logo em seguida, dobrava-se em três, duas vezes, a folha dupla que servia assim tanto de papel para carta como de envelope. O gesto tão singular de não conservar a epístola contida no envelope se assemelha quase a uma anedota duvidosa que leva à surpresa ou ao sorriso. No entanto, pode-se perceber nesse gesto uma perda de valor da carta, em função daquele que a detém, valor subjetivo ou pensado no ato de destruir a mensagem que deveria ser mais digna de atenção do que seu envelope, cujo interesse está em suas marcas postais: selos e carimbos.

É quase um milagre, portanto, as missivas de Baudelaire terem sobrevivido ao tempo e ao manuseio da família, quando mais se tratando da correspondência que antecede seus vinte anos. Conforme Auserve⁶ aponta, deve-se esse cuidado de guardar as cartas de uma criança às qualidades de seu conteúdo: uma escrita graciosa, alerta, bem pensada e afetuosa. Quando moço, os motivos podem ter mudado, mas Alphonse as classificou juntamente com o duplo de suas respostas, talvez por causa do Conselho familiar. Mais tarde, nem a mãe, nem os Ducessois, destruíram ou espalharam esses documentos, ao menos grande parte das missivas. É muito provável que esse gesto de preservação não tenha nenhuma relação com o homem-Baudelaire, membro marginal de uma família cuja honra, conforme os critérios burgueses, maculou. O escândalo que seu comportamento e sua obra provocaram foi certamente considerado uma grave ofensa para com a família. Não obstante, havia ainda o Baudelaire “homem de letras”, que conquistara, como vimos, certa notoriedade entre os letrados. A senhora Aupick sabia, melhor do que os outros membros da família, da reputação literária do seu filho e tinha interesse por sua carreira, como observamos numa carta para Charles Asselineau datada de 1868, logo após a morte do poeta.

⁵ Confira Chartier (1991, p.374-375).

⁶ Confira Baudelaire (2010).

...é preciso que saiba que meu marido, o general Aupick, adorava Charles. Quando era criança, ele mesmo se ocupara muito de sua educação. Se deparou com uma tão bela inteligência, tão estudioso, que o surpreendia em último grau, e se afeiçoava dia após dia cada vez mais. Quando chegaram os sucessos do colégio Louis-le-Grand, e os estudos terminados, fez pelo Charles sonhos dourados de um brilhante futuro: queria vê-lo alcançar uma alta posição social, o que não era irrealizável, sendo amigo do Duque de Orléans. Mas que estupefação para nós, quando Charles se recusou a tudo que queríamos fazer para ele, quando quis voar com suas próprias asas, e ser autor! Que desencantamento em nossa vida de interior tão feliz até então! Que tristeza! Nós tivemos então o pensamento, para dar outro curso a suas ideias e, sobretudo, para romper algumas más relações, de fazê-lo viajar [...]

Se Charles tivesse se deixado guiar pelo seu padrasto, sua carreira teria sido bem diferente. Não teria deixado um nome na literatura, é verdade, mas nós teríamos sido os três mais felizes. (BANDY; PICHOSIS, 1957, p.55-58, tradução nossa).

Uma anedota contada por Maxime Du Camp, escritor e membro da Academia Francesa de Letras, também é reveladora do interesse de Madame Aupick e da desonra que representava o nome de Baudelaire. No mês de novembro de 1850, em Constantinopla, no palácio da legião francesa, o embaixador Aupick pergunta ao membro da Academia se houvera alguma revelação na literatura desde que deixara Paris. O escritor apontou espontaneamente Henri Mürger, com seu *Vie de bohème*, cujo sucesso foi comentado. Inocentemente, Du Camp afirma que recebera uma carta de Louis Cormenin na qual este escreveu-lhe que tinha visto ultimamente um Baudelaire que, malgrado a originalidade um pouco forçada, possuía um verso firme e temperamento de poeta, coisa rara naqueles tempos. Assim que pronunciou o nome de Baudelaire, a Sra. Aupick baixou a cabeça e Aupick olhou-o fixamente como se ali tivesse percebido uma provocação.

Dez minutos depois, o general e Flaubert discutiam a respeito de não sei qual livro de Proudhon. Madame Aupick se aproximou de mim e, em voz muito baixa, disse-me: “Ele tem talento, não é? – Quem – O moço que o Sr. Louis de Cormenin citou fazendo-lhe elogios?” Fiz um sinal afirmativo sem responder, pois entendia cada vez menos. (DU CAMP, 1993, p.57-58, tradução nossa)⁷.

⁷ « Dix minutes après, le général et Flaubert se disputaient à propos de je ne sais quel livre de Proudhon. Mme

Apesar de tentar censurar a publicação de alguns poemas, a mãe nunca viu em seu filho o monstro que foi pintado por alguns amigos da família, como os Ducessois, por exemplo. O nome do poeta podia ser sinônimo de horror e era proibido pronunciá-lo. Quando a correspondência chegou nas mãos dessa família, pela viúva de Alphonse, não querendo guardar o diabo em sua casa, algumas epístolas foram queimadas por serem consideradas inconvenientes, as demais sendo entregues a Jacques Crépet, ainda segundo Auserve⁸.

É pertinente observar que o nome de Baudelaire tem um peso que não tinha no século XIX. Da importância crescente do poeta nos manuais franceses, e na literatura ocidental em geral, decorre também o valor da sua correspondência. Conforme aponta Gloria Carneiro do Amaral (1996), a partir de um levantamento realizado por Roger Fayolle⁹ em oito manuais, entre 1880 e 1940, Baudelaire passou do 36º lugar (0,3%) para, de 1920 em diante, o 2º (9,3%), perdendo somente para Victor Hugo.

Du Camp (1993, p.62, tradução nossa) é explícito ao afirmar que “ele avançou ao lado deles [Gautier e Musset], na segunda fileira, e não será possível escrever a história da poesia em nossa época sem lhe reservar seu lugar.” Du Camp equivocou-se, mesmo se reconheceu algum talento na figura estranha do autor de “Uma carniça”. Em suma, os escritos baudelairianos, inclusive as epístolas, têm grande valor para os estudos literários e trazem até mesmo prestígio para seu detentor, ao menos na visão da maioria, com sua aura de obra de um autor canônico, mas a correspondência possui igualmente valor financeiro, daí provavelmente as coleções particulares e o fato de estarem dispersas. A famosa carta endereçada à senhora Sabatier, conhecida sob o apelido de “*la Présidente*” (“*Tu étais une divinité... te voilà femme*”), por exemplo, foi vendida por 14.500 francos em 1968, depois comprada por 250.000 em 1984 e, finalmente, 450.000 na década de 90 (DELANGLADE, 1994). São numerosos os sites que leiloam autógrafos das cartas de Baudelaire, incluindo textos não assinados e reproduções, o que certamente dificulta o estudo dos originais.

Historicamente, com exceção de algumas cartas, por vezes fragmentos, publicadas logo antes ou após a morte de Baudelaire – por Victor Fournal no

Aupick se rapprocha de moi et, à voix très basse, me dit: "N'est-ce pas qu'il a du talent? - Qui donc? - Mais le jeune homme que M. Louis de Cormenin vous a cité avec éloges?" Je fis un signe affirmatif sans répondre, car je comprenais de moins en moins.» (DU CAMP, 1993, p.57-58).

⁸ Confira Baudelaire (2010).

⁹ Confira Fayolle (1972).

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire

L'Émancipation de Bruxelas em 20 de abril de 1865, por Asselineau em seu *Charles Baudelaire* em 1868 e duas obras sobre Baudelaire: *Charles Baudelaire, Souvenirs – Correspondances* (Pincebourde, 1872) no qual foram publicadas 15 missivas e *Charles Baudelaire et Alfred de Vigny candidats à l'Académie* por Étienne Charavay (Charavay frères, 1879) com sete cartas dentre as quais cinco endereçadas a Vigny – foi Eugène Crépet (pai) o primeiro editor da correspondência do poeta das *Flores do Mal*. O volume que publicou em 1887, pela editora Quantin, *Charles Baudelaire, Oeuvres posthumes et correspondances inédites précédées d'une étude biographique*, levava à luz do dia numerosos excertos de epístolas para Ancelle, cinco cartas para Flaubert, mais de setenta para Poulet-Malassis, vinte e duas para Sainte-Beuve.

Julien Lemer publicou em 1888 as cartas que recebera de Baudelaire; Maurice Tourneaux, em 1891, as que o poeta endereçara a Madame Sabatier. A partir de 1902 até 1906, Féli Gautier, na *Revue bleue, Nouvelle Revue* e no *Mercure de France*, revela mais de oitenta missivas que estarão presentes no volume publicado sob o anonimato em 1906 pela editora Société du Mercure de France: *Charles Baudelaire. Lettres 1841-1866* (com 342 cartas). Trata-se do primeiro volume dedicado exclusivamente à correspondência. Infelizmente, este apresentava problemas de rigor em sua concepção, transcrição e tipografia. Conforme Claude Pichois afirma, seguindo o testemunho de Jacques Crépet (filho), Féli Gautier amontoava pilhas incertas de livros, revistas e documentos, segundo hábitos da boemia literária (BAUDELAIRE, 1973). Um projeto de colaboração entre Crépet e Gautier foi abandonado. Jacques Crépet inseriu as cartas a Baudelaire em uma reedição (Messein, 1906), completada e corrigida, do estudo biográfico que seu pai colocara no início das *Oeuvres posthumes* de 1887, constituindo um outro volume das póstumas de 1887 e daquelas que descobrira por si mesmo. Ele deixou Féli Gautier publicar as epístolas de Baudelaire e recusou qualquer implicação nessa publicação, malgrado o fato de ter marcado sua presença com a contribuição, sob o anonimato, do texto de três cartas a Asselineau e vinte e nove a Poulet-Malassis na *Nouvelle Revue* dos 1º e 15 de fevereiro de 1906.

Em 1917, ano durante o qual a obra de Baudelaire caiu em domínio público, cinquenta anos após a morte do poeta, *La Revue de Paris*, dirigida por Ernest Lavis e Marcel Prévost, publicava cento e trinta cartas inéditas à Senhora Aupick, e três para outros destinatários, precedidas por um estudo de Camille Vergniol (15 de agosto). No final do século XIX, outra tentativa de publicação da correspondência íntima fracassou, no mesmo momento em que

as cartas à Senhora Aupick ganhavam publicidade. Félicité Baudelaire, viúva do meio-irmão do poeta, morava em Fontainebleau onde tinha se retirado um professor do ensino secundário, Louis-Adolphe Chaboüillé. Ela o autorizou a publicar as cartas que detinha. A editora Calmann-Lévy adquiriu os direitos e mandou compor tipograficamente o texto, precedido de uma nota biográfica sem assinatura, no qual abundam os erros de leitura. Foi nesse momento que Catulle Mendès, fiel ao seu dogma parnasiano, interveio. A publicação Chamboüillé permaneceu em seu estado de prova, com exceção de alguns raros exemplares desta composição tipográfica na biblioteca Spoelberch de Lovenjoul em Chantilly e nas coleções Armand Godoy (Lausanne) e Robert Von Hirsch (Bâle).

Em 1918, na editora Louis Conard, Jacques Crépet retomou as missivas publicadas em *La Revue de Paris*, mas após tê-las conferidas e completadas com ajuda dos originais. Acrescenta oito cartas que tinha entregue ao *Mercur de France* no dia 16 de maio de 1918, assim como quinze novas epístolas. Aqui começa a segunda etapa.

Alguns anos depois, marcados notadamente por duas publicações em *fac-simile*: a de Édouard de Rougemont (1922) e a do comandante Emmanuel Martin (1924), eis uma nova publicação com os cuidados de Jacques Crépet, em 1926, intitulada, *Dernières lettres inédites à sa mère*, pela editora Excelsior. Esta continha dezoito cartas ou fragmentos originárias dos Ducessois que completava as *Lettres inédites à sa mère*.

Por sua parte, Féli Gautier iniciara, pela editora *La Nouvelle Revue Française*, as *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire* cujo primeiro volume foi publicado em 1918. Essa coleção não foi concluída, mas em 1933 surgiu um volume da *Correspondance* sob os cuidados de Yves-Gérard Le Dantec que continuara o trabalho de Féli Gautier. O tomo I, referente aos anos 1841-1863, trazia cento e seis cartas a mais do que o volume de 1906: o tomo II não será publicado. No entanto, ao trabalho de Le Dantec se deve a revelação de cartas inéditas, particularmente as que pertenciam à coleção Jacques Doucet, legada à Universidade de Paris (Cahiers Jacques Doucet, I, Baudelaire, 1934).

Jacques Crépet iniciara em 1922, pela editora Louis Conard, a coleção das *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire* na qual foi inserida a *Correspondance Générale*, única tendo direito a esse título. Crépet preverá quatro volumes, mas ao final foram publicados seis. O primeiro em 1947 por Jacques Lambert, sucessor de Louis Conard, e o último em 1953, alguns meses após a morte de Jacques Crépet, volume que será concluído por Claude Pichois, que já havia

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire participado da elaboração de alguns dos anteriores. Nos vinte anos seguintes, numerosas cartas foram publicadas, em especial as *Lettres inédites aux siens*, com origem na coleção Ducessois e transcritas por Philippe Auserve (Grasset, 1ª edição em 1966). Todas estão presentes na obra organizada por Pichois pela editora Gallimard¹⁰. Assim sendo, a primeira correspondência geral continha mil e noventa e duas missivas. Um anexo reagrupava documentos de natureza diversa, como se verá logo adiante. Um índice onomástico e ideológico de trezentos e cinquenta colunas fazia desta correspondência, um admirável instrumento de trabalho, dando origem a vários estudos¹¹. Existe igualmente um volume de 269 páginas publicado pela editora La Guilde du Livre em 1964, cujo título é *Correspondance de Charles Baudelaire*, com seleção e notas de Marcel Raymond.

Em 2000, dois volumes importantes da correspondência de Baudelaire foram publicados. Por um lado, cartas inéditas encontradas por Pichois pela editora Fayard: *Nouvelles lettres*. Por outro, a seleção intitulada *Correspondance* organizada por Claude Pichois e Jérôme Thélot, a partir da edição completa de 1973 pela Gallimard, à qual foram acrescentadas apenas cinco cartas que foram reencontradas e publicadas no volume *Nouvelles lettres*. Além dessa seleção, foi publicada outra intitulada *La Fanfarlo précédée d'extraits de la correspondance de l'auteur avec Sainte-Beuve* com trechos da correspondência com o autor Sainte-Beuve que precedem a novela *La Fanfarlo*. Este volume é apresentado por Pierre Laforgue e foi publicado pela editora Sagittaire 62 em 2008.

Vale notar que no site da editora Gallimard, os volumes disponíveis referentes à correspondência do poeta são os da correspondência completa de Pichois (edição de 1973) e a seleção organizada por este com Thélôt em 2000, mencionado logo acima.

Portanto, a obra de referência da correspondência de Charles Baudelaire é a edição de 1973, publicada pela editora Gallimard, em dois volumes de papel bíblia, sob a direção de Claude Pichois. Tal escolha tem respaldo na seriedade e na linhagem desse eminente baudelairiano, herdeiro dos trabalhos de Eugène Crépet e Jacques Crépet (filho de Eugène), cuja edição de 1973 representa o esforço de três gerações de pesquisadores que dedicaram suas vidas profissionais a um trabalho imenso: resgatar, copiar, reunir, ordenar, anotar, transcrever,

¹⁰ Confira Baudelaire (1973).

¹¹ Esse histórico da correspondência de Charles Baudelaire tem por fonte principal a pesquisa de Claude Pichois (*Historique*, p.XIII) inserido na introdução do primeiro volume *Correspondance* (1832-1860), publicado pela Gallimard em 1973.

conferir, aproximadamente 1.500 documentos, dentre os quais a maioria são cartas, mas que incluem também contratos, promissórias e apontamentos/testemunhas (*témoins*) da existência de missivas desaparecidas, de 9 de janeiro de 1832 a 30 de março de 1866. Qualquer pesquisador que aborde a *Correspondance* do poeta tem o privilégio de se beneficiar de uma obra cujo trabalho exigiu anos de esforços e de dedicação, desde 1887 até o ano 2000, com a publicação do volume *Nouvelles lettres* pela editora Fayard que completa aquela de 1973. Assim sendo, podem-se discutir certas escolhas no ato da transcrição dos autógrafos, jamais a seriedade e o afinco desses baudelairianos, ao contrário do que vimos nas edições não concluídas por Féli Gautier e Le Dantec que apresentam erros tipográficos. A edição de Pichois se tornou, inclusive, o principal texto de partida para as traduções em outros idiomas realizadas após 1973. Além disso, Pichois publicou a biografia mais completa do poeta das *Flores do Mal*¹².

Abordar essa massa de cartas é um desafio. Robertson Frizero, tradutor da correspondência de Dostoiévski publicada recentemente, em 2009, pela 8Inverso de Porto Alegre, considera a do autor russo volumosa. De fato, são mais de duzentos e quarenta e sete itens do período compreendido entre 1834 e 1881 sobre os quais se debruçou, além de outras cartas que já haviam sido catalogadas e que considerou de vital importância. Essa comparação deve nos dar a medida de tal empreitada, tendo em vista os 1.500 documentos (mais notas) abordados para a correspondência de Charles Baudelaire. Ao final, são quase duas mil e trezentas páginas divididas entre as cartas, suas notas, introdução, cronologia de vida, relação das cartas e partes repertoriando as finanças e o histórico da correspondência, para os dois volumes de 1973.

Em suma, não podemos perder de vista e assinalar veementemente a particularidade e a riqueza do gênero epistolar que é/foi ora odiado, ora louvado. É gênero híbrido, dilacerado entre os binômios: documento histórico e ficção, pensamento íntimo e fingimento, reflexão em metamorfose e vulgar comunicação, prática da escrita literária e simples comentários do cotidiano. Trata-se também de um laboratório para os futuros literatos e lugar de expressão da mulher oprimida em seu espaço privado.

O valor da correspondência baudelairiana jaz justamente na fusão entre manipulação e revelação, entre fingimento e desnudamento. Esta tensão leva o

¹² Confira Pichois e Ziegler (1987).

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire

leitor a hesitações na sua interpretação, mas igualmente ao prazer de descobrir a ironia ou a sátira do poeta, suas manobras assaz inábeis quando não patéticas, ao mesmo tempo que o leva à emoção de um gesto sincero de abertura: desnudar de seu pensamento e opiniões, afirmação de suas fraquezas e preconceitos e, finalmente, de suas mais vivas emoções. Daí surge explicitamente em vários momentos nas missivas de Baudelaire a necessidade de proclamar sua sinceridade. O poeta tem consciência de suas promessas não cumpridas e manipulações, o que resulta na desconfiança de sua família.

Nessa escrita movediça, na qual o sujeito sofre pressão de intenções e desejos, a verdade que a carta eventualmente contém/revela é datada, cambiante e repleta de idiosincrasias. Ao mesmo tempo, retomando a epígrafe de Antonio Candido, a carta/texto tem grande valor ao ajudar a melhor compreender a obra e a vida literária de um autor como Baudelaire. Discordamos da abordagem de Butor, que tece uma muralha um tanto maniqueísta entre obra poética e correspondência, entre honestidade e mentira. A riqueza do gênero epistolar, como constatamos pelas análises de Silviano Santiago e Marcos Antonio de Moraes, não autoriza qualquer julgamento drástico nesse sentido. É preciso, ao mesmo tempo, não ser ingênuo, ter cuidado com os diferentes tons e representações que permeiam a escrita epistolar de qualquer autor, como também extrair das cartas suas valiosas informações. O desafio da correspondência de Baudelaire é o de abordar o intelectual, crítico e autor que foi, em outras palavras, de debruçar-se sobre sua complexidade e de não transformá-lo em um figurante de folhetim, sorte de **personagem plana** de um romance, como se fosse mistificado sob os traços simplificados e apressados de um autor. Não podemos senão abordar suas epístolas como um texto **movente**, um mar revolto no qual os reflexos do farol cambaleiam entre o documento biográfico e a obra literária.

A fortuna da correspondência de Baudelaire é o reflexo de um complexo e estilhaçado vital. Sobreviveu parcialmente ao tempo, oferecendo-nos simultaneamente uma imagem incompleta do poeta, passível de interpretações, e uma rica e subestimada fonte de pesquisa. As cartas que não desapareceram, rasgadas, queimadas ou perdidas, foram preservadas graças à riqueza de seus textos, ao interesse dos destinatários, à resistência da tinta e ao esforço de pesquisadores. Sua fortuna, ao mesmo tempo em que é sinônima de riqueza, desposa também os acasos do destino – a boa e a má fortuna.

The paths of epistolary genre: history and critical fortune of the correspondence of Baudelaire.

ABSTRACT: *This article aims at presenting the specificities of the epistolary genre, as well as different perspectives of approach in the letters of authors, artists or musicians. Subsequently, we describe the journey of the publication of the letters of the poet Charles Baudelaire, tracing the history of his missives, whose richness, still little explored, is of great value to researchers.*

KEYWORDS: *Epistolary genre. Baudelaire. Letters. History.*

REFERÊNCIAS

AMARAL, G. C. do. **Aclimatando Baudelaire.** São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, C. D. de. et al. **Carlos & Mário:** Correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (iné dita) e Mário de Andrade: 1924-1945. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, C. D. de. Mineração do outro. In: _____. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. p.45.

BANDY, W.T.; PICHOS, C. **Baudelaire devant ses contemporains.** Paris: Rocher, 1957.

BAUDELAIRE, C. **Lettres inédites aux siens.** Présentées et annotées par Philippe Auserve. Paris: Grasset, 2010.

_____. **Correspondance.** Édition de Claude Pichois et Jérôme Thélot. Préface de Jérôme Thélot. Paris: Gallimard, 2000. (Collection Folio classique, 3433).

_____. **Correspondance I:** 1832-1860. Édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler. Paris: Gallimard, 1973. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 248).

BRASIL. Presidência da República. **Lei nº 6.538, de 22 de junho de 1978.** Dispõe sobre os Serviços Postais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L6538.htm>. Acesso em: 20 jan. 2014.

BUTOR, M. **Histoire extraordinaire:** essai sur un rêve de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1961.

CANDIDO, A. Mário de Andrade. **Revista do Arquivo Municipal,** São Paulo, ano 12, n.106, p.69-73, 1990.

As veredas do gênero epistolar: história e fortuna da correspondência de Baudelaire

CHARTIER, R. (Org.). **La correspondance**: les usages de la lettre au XIX^e siècle. Paris: Fayard, 1991.

DELANGLADE, S. Les autographes à la page. **L'Express**, 1994. Disponível em: <http://www.lexpress.fr/informations/les-autographes-a-la-page_597941.html>. Acesso em: 16 ago. 2010.

DU CAMP, M. **Souvenirs littéraires**: 1850-1880. Paris: L'Harmattan, 1993. t. 2.

FAYOLLE, R. La poésie dans l'enseignement de la littérature: le cas Baudelaire. **Littérature**, Paris, v.7, n.7, p.48-72, 1972.

KAFKA, F. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, M. A. de. Edição da Correspondência reunida de Mário de Andrade: Histórico e alguns pressupostos. **Patrimônio e memória**, Assis, v.4, n.2, p. 123-136, jun. 2009.

PICHOIS, C.; ZIEGLER, J. **Baudelaire**. Paris: Julliard, 1987.

SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.



L'ÈVE FUTURE: UMA OBRA DE ARTE METAFÍSICA

Kedrini Domingos dos SANTOS*

RESUMO: O romance *L'Ève Future* (1886), do escritor francês Villiers de L'Isle-Adam, é uma importante obra do final do século XIX e opõe-se às formas artísticas do realismo e naturalismo. Esta é uma obra extensa e complexa, que apresenta questões caras ao escritor. É possível distinguir gêneros diferentes no romance do final do século XIX, e, de fato, *L'Ève future* difere bastante das produções romanescas contemporâneas a ela. O romance pode ser associado ao romance decadente, pelo culto do artificial, e ao romance de antecipação científica, pela evocação das invenções de Edison. Pode-se dizer que é uma narrativa fantástica ou de ficção científica, pois há a criação de uma mulher artificial, cuja finalidade é substituir a mulher real, mas também é uma obra filosófica, pois medita sobre a aparência e a essência dos seres. Em um estilo insólito e irônico, Villiers coloca questões relativas à ilusão do verdadeiro e à realidade, refletindo sobre a condição humana.

PALAVRAS-CHAVE: Villiers de L'Isle-Adam. *L'Ève Future*. Simbolismo.

O romance *L'Ève Future*, do escritor francês Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), foi publicado em 1886 e é uma importante obra dentro do contexto literário da segunda metade do século XIX. Pensado inicialmente para ser um conto que trataria do tema da criação de uma mulher artificial, *L'Ève Future* se tornou uma obra extensa e complexa, que apresenta questões caras ao escritor e opõe-se às formas artísticas do realismo e naturalismo. Embora o público e a crítica tenham se mostrado céticos em relação à obra à época de sua publicação, seu valor foi percebido pelos amigos e discípulos de Villiers, como Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Remy de Gourmont e Camille Mauclair.

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

Como indica Raitt (1996), é possível distinguir vários gêneros diferentes no romance do final do século XIX, como o romance naturalista, o romance mágico, o romance decadente e o romance de antecipação científica, no entanto, *L'Ève future*, para o pesquisador, não se enquadraria completamente em nenhum destes gêneros, embora possa ser associado ao romance decadente, pelo culto do artificial, e ao romance de antecipação científica, pela evocação das invenções de Edison. Contudo, podemos entender que os aspectos de antecipação científica são pretextos para as considerações filosóficas do escritor.

O próprio Villiers entende que o livro se distingue das produções romanescas contemporâneas a ele e definia *L'Ève future* como uma “obra de arte metafísica”, obra “solitária na literatura humana” da época. Romance riquíssimo, pode-se dizer que é uma narrativa fantástica ou de ficção científica, pois há a criação de uma mulher artificial, cuja finalidade é substituir a mulher real; mas também é uma obra filosófica, pois medita sobre a aparência e a essência dos seres.

Nesse romance, temos Lord Ewald que está angustiado com a contradição entre a beleza física de Alicia e a vulgaridade de sua alma, a ponto de preferir a morte a continuar com essa mulher. Alicia, que tem a beleza da Vênus Victrix, encarna justamente a hipocrisia, a vulgaridade, a estupidez e o espírito de convenção, valores burgueses criticados por Villiers. Diante disso, Edison propõe resolver o problema criando uma criatura artificial - a Androide Hadaly – que reproduziria a imagem da modelo original (melhorando-a segundo o cientista). Temos, então, a retomada do natural de modo artificial que acaba por fundir Alicia e Hadaly, a modelo e a cópia, o real e o irreal.

Villiers, ao renunciar à experiência do mundo exterior, privilegia a experiência imaginativa e, dessa forma, seus heróis, como “[...] os heróis dos simbolistas, prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela; abandonam suas amantes, preferindo os sonhos.” (WILSON, 2004, p. 260). Para Villiers, as ideias são mais reais que a matéria e as ilusões permitem a criação dos seres pela força do espírito. Além dessa evasão imaginativa, a ideia da decadência do mundo real está expressa nas críticas que Villiers faz à burguesia e à fé cega que ela tem na ciência e no progresso (DOMINGOS, 2005). Assim, o romance *L'Ève future* exprime bem os valores que o autor julga essenciais ao homem (como a beleza, a nobreza e o idealismo), bem como sua crítica aos burgueses e aos valores da sociedade moderna.

Também podemos pensar sobre o estilo de Villiers, que busca se afastar da banalidade cotidiana e rejeita o clichê e os lugares comuns. Através de uma

escritura original, o escritor consegue exprimir sua revolta, ao mesmo tempo em que expressa sua crença no Ideal. Encontramos nessa obra várias citações em diversas línguas e alusões literárias, mostrando a erudição do autor. Como demonstra Ponnau (2000), Villiers coloca um sistema de trocas entre os títulos que ele dá a seus capítulos e as epígrafes que os abrem. Essa relação é muito significativa, pois permite descobrir a ligação entre o sonho e a ironia, aspectos fundamentais no desenvolvimento da narrativa, a qual foi dedicada, justamente, aos “*Rêveurs*” e aos “*Railleurs*”. Além disso, a pontuação complexa, com uso de parênteses e travessões, com palavras destacadas em itálico ou caixa alta, com uma língua rica, repleta de arcaísmos, de neologismos e fórmulas poéticas, denotam a originalidade da obra.

Podemos dizer que em *L'Ève future* a denúncia da mediocridade do mundo contemporâneo, burguês, se dá por meio de uma linguagem irônica, ao mesmo tempo em que Villiers expressa em tom grave aspectos essenciais a ele. Assim, há uma variedade de registros no romance que vai do sarcasmo e da ironia ao drama metafísico, opondo o burlesco e o lírico (CITRON, 1979).

A imaginação visionária do escritor alimenta-se de temas e invenções de grandes autores (de Hoffmann a Gautier, de Chateaubriand a Baudelaire, de Goethe a Poe, de Maturin a Mérimée, dentre outros), mas Villiers os renova fazendo algo totalmente novo (ROSI, 2000). O romance *L'Ève future* combina temas múltiplos, sendo um deles o tema das criaturas artificiais na literatura.

De acordo com Citron (1979), as criaturas artificiais (robôs de madeira ou de metal, androide) apareceram nas Letras apenas a partir do desenvolvimento da mecânica e da criação de autômatos (por Vaucanson, Maëlzel, etc.), sendo os alemães os primeiros escritores importantes a abordar esse tema. Achim von Arnim, em *Isabela do Egito* (1812), por exemplo, apresenta uma criatura de argila moldada à semelhança de uma mulher real e animada por magia. Já em “O homem de areia” (1817)¹, uma das narrativas fantásticas de Hoffman, há Olympia, criatura artificial feita por Coppelius e o professor Spallanzani. Outra história de Hoffman que aborda esta temática é “Turco falante” (1814)². Villiers se insere, portanto, nesta tradição da literatura que aborda a temática do autômato, ligando-se à ficção-científica.

Aliás, é possível encontrar em ambas as histórias de Hoffman um traço em comum com o romance de Villiers: o belo autômato que inspira amor a um rapaz. Em *L'Ève future*, Edison duplica o corpo de Alicia, em seguida anima

¹ Confira Hoffman (2006).

² Confira Hoffman (1993).

esse corpo com uma “alma” ideal, suscetível de tornar Hadaly um ser passível de ser amado. Com a animação da Androide, podemos pensar ainda no mito de Pigmalião e a animação da estátua, Galateia, na medida em que o ser autômato se metamorfoseia em uma “obra de arte viva” (ROSI, 2000).

Hadaly fascina Lord Ewald, o qual encontra nela o objeto perfeito de seu desejo pelo ideal. O sentimento amoroso parece se apresentar aí de modo paradoxal, pois define o que é propriamente humano ao mesmo tempo em que implica uma ilusão em relação a um objeto que não seria humano. Ademais, a capacidade da máquina de suscitar e manter essa ilusão por sua aparência e funcionamento está ligada, no romance, aos mecanismos da época capazes de fazer da criatura técnica uma reprodução da identidade da mulher amada (VALTAT, 2009). Como diz Edison:

*Je vais vous démontrer, mathématiquement et à l’instant même, comment, avec les formidables ressources actuelles de la Science, – et ceci d’une manière glaçante peut-être, mais indubitable, – comment je puis, dis-je, me saisir de la grâce même de son geste, des plénitudes de son corps, de la senteur de sa chair, du timbre de sa voix, du ployé de sa taille, de la lumière de ses yeux, du reconnu de ses mouvements et de sa démarche, de la personnalité de son regard, de ses traits, de son ombre sur le sol, de son apparaître, du reflet de son Identité [...] Je vais, d’abord, réincarner toute cette extériorité, qui vous est si délicieusement mortelle, en une Apparition dont la ressemblance et le charme HUMAINS dépasseront votre espoir et tous vos rêves ! [...] Je forcerai, dans cette vision, l’Idéal lui-même à se manifester, pour la première fois, à vos sens, PALPABLE, AUDIBLE ET MATÉRIALISÉ. [...] (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.835, grifo do autor)*³.

L’Ève future também pode ser pensada como o romance de um homem entre duas mulheres, remontando a uma tradição para além do romantismo. Neste romance, Villiers renova o contraste da mulher ardente e da criatura ideal, trazendo à tona o tema das gêmeas. Alicia é a mulher de carne e osso, ser

³ “Vou demonstrar-lhe, matematicamente, e agora mesmo como, com os formidáveis recursos atuais da ciência - e isso de uma maneira fria, talvez, mas indubitável – posso apoderar-me de sua graça, da plenitude de seu corpo, do odor de sua carne, do timbre de sua voz, da flexibilidade de sua cintura, da luminosidade de seus olhos, das características de seus movimentos e de seu andar, da personalidade de seu olhar, de seus traços, de sua sombra no chão, de sua **aparência**, do reflexo de sua Identidade [...] Primeiramente, vou reencarnar toda essa exterioridade, que, para o senhor, é deliciosamente mortal, em uma Aparição cuja semelhança e encantos HUMANOS ultrapassarão sua esperança e todos os seus sonhos! [...] Forçarei, **nessa visão**, o próprio Ideal a manifestar-se, pela primeira vez, PALPÁVEL, AUDÍVEL E MATERIALIZADO [...]” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.140, grifo do autor).

sensual, amante de Lord Ewald. Hadaly é feita de uma carne artificial perfeita, macia, morna e perfumada. Mas tudo isso é a superfície, tendo em vista que em seu corpo feminino e aparentemente humano ela não possui um coração, nem sistema digestivo e nem sexualidade (CITRON, 1979). O amor absoluto de Lord Ewald é um amor impossível. Aqui, Villiers renova outro tema romântico, aquele do amor inacessível.

Para Citron (1979), o esquema romanesco de *L'Ève future* também pode ser buscado em Théophile Gautier⁴, embora não sejam textos onde intervêm robôs. Em *Mademoiselle de Maupin* (1835), Gautier, por exemplo, brinca com a ideia do amor por uma estátua. Em “*Toison d'or*” (1838) tem-se o amor por uma pintura. Na novela “*Avatar*” (1856) faz-se passar uma alma de um corpo para outro. Villiers parece ter tido contato com estes textos e, de certa forma, se inspirado neles.

De acordo com Noiray (1999), o romance de Villiers também invocaria a imaginação científica do escritor norte-americano Edgar A. Poe, cuja obra foi traduzida para o francês por Charles Baudelaire. Muitas epígrafes presentes em *L'Ève Future* foram tiradas da obra de Poe. Além disso, *L'Ève Future* saiu de um “conto cruel” no gênero “grotesco e sério”, caro ao escritor americano e parece invocar o fantástico de Poe, especialmente a temática do paraíso recriado (NOIRAY, 1999). O conto “*Morella*” de Poe, citado em uma epígrafe, apresenta temas fundamentais de *L'Ève Future*, como a identidade, a substituição e o amor mortal. Para Noiray (1999), *L'Ève Future* se aproximaria mais das *Histórias extraordinárias* de Poe, do que de Hoffmann ou do fantástico alemão. Remy de Gourmont, inclusive, teria chamado Villiers de “nosso Edgar Poe”, mas um Poe revisto, atualizado, enriquecido por toda temática complexa da investigação sobre o amor ideal e sua ridicularização (NOIRAY, 1999).

Ainda pensando aspectos do romantismo no romance, podemos observar que Lord Ewald é uma figura idealizada. Ele é jovem, de “[...] *vingt-sept à vingt-huit ans, de haute taille et d'une rare beauté virile.*” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.790)⁵. Sua beleza, tanto moral quanto física, respeita o padrão anglo-saxão: olhos azuis, cabelos loiros, traços finos e regulares, músculos sólidos advindos de exercícios e de regatas de Cambridge ou de Oxford. Além disso, ele possui a elegância de um perfeito *dandy*: “*Il était vêtu avec une si profonde*

⁴ Confira *Mademoiselle de Maupin*, “*Toison d'or*” e “*Avatar*” em Gautier (1956).

⁵ “[...] vinte e sete a vinte e oito anos, de alta estatura e uma rara beleza viril.” (VILLIERS DE LISLE ADAM, 2001, p.81).

élégance qu'il eût été impossible de dire en quoi elle consistait [...]" (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.790)⁶, e uma aparência que seduz:

Il sortait de son aspect cette impression que la plupart des femmes devaient, à sa vue, se sentir comme devant l'un de leurs plus séduisants dieux. Il semblait tellement beau qu'il avait naturellement l'air d'accorder une grâce à qui lui parlait. (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.791)⁷.

Ele poderia ser confundido com um “*don Juan*”, mas “[...] *à l'examiner un instant, on s'apercevait qu'il portait, dans l'expression de ses yeux, cette mélancolie grave et hautaine dont l'ombre ateste toujours un désespoir.*” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.791)⁸. Embora seja imensamente rico, o que define efetivamente Lord Ewald é sua *nobreza*.

Como demonstra Noiray (1999), dois objetos simbolizam sua nobreza: seu castelo e seu lema. O castelo de Athelwold, situado em um “*très désert et très brumeux district*” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.794)⁹, evoca, segundo o pesquisador, uma ideia de antiguidade, de solidão e de meditação religiosa e filosófica: “*Le manoir d'Athelwold est donc moins un objet qu'un symbole [...] lieu de retraite, de rêverie, hors de l'espace et du temps.*” (NOIRAY, 1999, p.81)¹⁰. Lembra o castelo de Auërsperg, em *Axël*, com o mesmo isolamento, a mesma natureza selvagem e protetora, a mesma arquitetura defensiva. Esse castelo, que oferece ao jovem Lord “[...] *le refuge qui convient à sa nature rêveuse et solitaire [...]*”¹¹, também é “[...] *le lieu anti-moderne par excellence où le temps s'arrête, où la société contemporaine s'abolit.*” (NOIRAY, 1999, p.81)¹². Esse lugar de sonhos parece evocar uma temporalidade original, cuja pureza se opõe à modernidade degradante e cambiante da

⁶ “Trajava-se com elegância tão requintada que se tornava impossível dizer em que consistia [...]” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 2001, p.82).

⁷ “Desprendia-se de seu aspecto a impressão de que a maioria das mulheres, ao vê-lo, devia se sentir como diante de um de seus mais sedutores deuses. Com tanta beleza, tinha um ar de quem concedia, com naturalidade, um favor a quem ele se dirigia.” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 2001, p.82).

⁸ “[...] observando-o melhor, percebia-se que trazia, na expressão dos olhos, uma melancolia profunda e altiva cuja sombra sempre assinala a marca do desespero.” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 2001, p.82).

⁹ “[...] um lugar muito deserto e muito brumoso [...]” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 2001, p.87).

¹⁰ “A mansão Athelwold é então menos um objeto do que um símbolo [...] lugar de retiro, sonho, fora do espaço e do tempo.” (NOIRAY, 1999, p.81, tradução nossa).

¹¹ “[...] o refúgio que convém a sua natureza sonhadora e solitária” (NOIRAY, 1999, p.81, tradução nossa).

¹² “[...] lugar anti-moderno por excelência, onde o tempo para, onde a sociedade contemporânea é abolida.” (NOIRAY, 1999, p.81, tradução nossa).

sociedade contemporânea. Esse lugar mágico deveria guardar a existência da Androide, ligando assim *L'Ève Future* com a tradição ancestral, fundindo as duas temporalidades, a da origem e a do futuro, reconciliando para sempre a modernidade com o passado. Mas isso será impossível, tendo em vista que a Androide não chegará a seu destino (NOIRAY, 1999).

O segundo símbolo representativo da nobreza de Lord Ewald é seu lema: *Etiam si omnes, ego non* (mesmo se todos, eu não). Como demonstra Noiray (1999), essas palavras já aparecem no Evangelho de São Matheus, quando Pedro declara sua fidelidade a Jesus no jardim das oliveiras. Há um eco dessa frase em *L'Ève Future*, considerando que é em nome dos valores ancestrais, renegados pela humanidade moderna, em uma “fidelidade solitária” a princípios esquecidos que se estabelece, no romance, a diferença entre Lord Ewald e seus contemporâneos. A qualidade aristocrática que caracteriza o jovem Lord releva sua superioridade, mas o isola, conduzindo-o à solidão. Assim, diante de um mundo vazio, esta nobreza – que pode ser vista como um “excesso de ser” - o faz sofrer (NOIRAY, 1999).

Podemos perceber, a partir dos aspectos apresentados, alguns elementos do romantismo. A temática da solidão, como demonstra Noiray (1999), causada pelo sentimento de não pertencimento a esse mundo cercado pela estupidez humana, aproxima Lord Ewald dos arquétipos românticos, especialmente das figuras do romantismo alemão, como Werther. Muitas das epígrafes que aparecem no romance são de escritores e artistas alemães, como Hoffmann, Schiller, Schubert, Goethe e Wagner. Assim, o personagem de Lord Ewald parece retornar a uma tradição romântica idealista e aristocrática, nutrida de modelos germânicos.

A melancolia, outro elemento que caracteriza Lord Ewald, também remonta ao romantismo. Parece que sobre sua fisionomia pesa uma “*ombre terrible*”, uma “*secrète préoccupation*” que o torna “*habituellement un peu soucieux*” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.792). Essa melancolia, como demonstra Noiray (1999), é marca de nobreza e o jovem Lord parece ser definido por “[...] *cette sorte de tristesse élevée qui décèle l'aristocratie d'un caractère [...]*” (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.792)¹³. Essa parece ser uma qualidade particular da alma do jovem Lord, resquício de uma humanidade já quase desaparecida. Mas a melancolia também é um sinal de desespero, de infelicidade e sofrimento por estar no mundo: “[...] *le jeune homme, lui, incarné,*

¹³ “[uma] tristeza altiva que revela um caráter aristocrático.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.82).

le côté du sérieux, d'une 'terrible mélancolie' née de la certitude désespérée de la perte de l'idéal." (NOIRAY, 1999, p.84)¹⁴.

Nesse romance também são integrados grandes mitos criados pelo homem. O primeiro deles é o mito de Eva, aquela que é, como disse o homem a Deus: "*La jeune amie que tu daignas m'envoyer, jadis, pendant les premières nuits du monde [...]*" (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.925)¹⁵, e que poderia renascer em um novo esplendor, a partir do auxílio das "possibilidades da velha ciência proibida" (RAITT, 1960, p.167, tradução nossa), tentando fixar a miragem da parceira sempre esperada. É uma nova Eva, a Eva futura, afastada das imperfeições da primeira, ligada ao pecado original.

O mito de Prometeu também está presente, não apenas como aquele que deu o fogo ao homem, mas, segundo algumas lendas, aquele que teria modelado o homem na argila e o animado. Como diz Edson a Edward:

[...] tout homme a nom Prométhée sans le savoir – et nul n'échappe au bec du vautour, répondit Edison. – Milord, en vérité je vous le dis: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être, et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l'ombre. (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.792)¹⁶.

E ao descrever o mecanismo que produz a respiração de Hadaly, Edson fala da eletricidade como: "*Cette étincelle, léguée par Prométhée [...]*" (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.911)¹⁷. E Hadaly, antes de ser aceita por Ewald se lamentará: "*Il n'est plus de la terre celui qui eût bravé, pour m'insuffler une âme, le bec de l'éternel vautour!*" (VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 1986, p.911)¹⁸.

Outro mito presente em toda a narrativa é o de Fausto, o qual tem grande importância neste romance, e já aparece no "Aviso ao leitor". Para justificar ter colocado em cena um personagem inspirado em um indivíduo vivo em sua época, o cientista Thomas Edison, Villiers fala sobre as lendas que ele despertou

¹⁴ "[...] O jovem encarna o lado sério, de uma terrível melancolia nascida da certeza desesperada da perda do ideal." (NOIRAY, 1999, p.81, tradução nossa).

¹⁵ "A jovem amiga que tu me dignaste enviar, outrora, durante as primeiras noites do mundo" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.258).

¹⁶ "[...] todo homem tem nome de Prometeu sem saber - e ninguém escapa ao bico do abutre, respondeu Edison - Meu Senhor, em verdade lhe digo: uma única dessas centelhas, ainda divinas, retiradas de seu ser e com as quais o senhor tentou tantas vezes (sempre em vão) animar o nada de sua jovem amada [Alicia], será o suficiente para vivificar a sombra." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.146).

¹⁷ "Essa centelha, legado de Prometeu" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.239).

¹⁸ "Não está mais no mundo aquele que enfrentou, para insuflar-me uma alma, as garras do eterno abutre!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.346).

no imaginário popular, visto como “mágico do século”, o “feiticeiro de Menlo Park”, etc., dizendo que tal entusiasmo lhe conferiu uma espécie de mistério em torno de sua figura, passando ele a pertencer à literatura humana (Villiers diz que o Edison de sua obra é diferente do da realidade). Ele chama a atenção para o doutor *Johannes Faust* (1480–1540), cuja vida inspirou contos populares sobre o *Doutor Fausto* que foram adaptados a várias obras literárias a partir dos anos 1580, dentre elas o *Fausto* (1808)¹⁹, de Goethe (1749-1832). Além disso, Fausto é visto como criador do *homunculus*, uma forma de vida artificial.

No caso de *L'Ève future*, podemos pensar em um pacto faustiano entre Edison e Ewald, embora não haja no romance a manifestação da vontade do mal que encontramos representado em Mefistófeles de Goethe. Percebemos que este pacto implica uma transgressão, um tipo de concorrência não apenas com a natureza, mas com Deus (BECKER; CABANÈS, 2001), tendo em vista que a fabricação de um androide poderia ser considerada, implicitamente, como um ato de rebeldia contra a criação divina (Aqui também é possível pensar no mito de Prometeu).

Percebemos que neste livro, não existe impossível. O inverossímil e o extraordinário se multiplicam e a utopia torna-se, no romance, quase palpável e real. Vemos a apresentação do estranho, de modo espantosamente claro graças à habilidade do escritor de convencer e iludir. Em seu livro, Villiers hipnotiza o leitor, criando uma situação em que tudo o que é mostrado é aceito como real e verdadeiro (VERHAEREN, 2008).

Como em *À rebours*, de Huysmans (1924), encontramos em *L'Ève future* o desenvolvimento de uma reflexão sobre o artifício e a ilusão. E em um estilo insólito e irônico, Villiers coloca questões relativas à ilusão do verdadeiro e à realidade.

Pensando a influência exercida pela filosofia hegeliana em Villiers, Raitt (1960) observa que Villiers realiza um sistema totalmente pessoal, centrando na ideia de que cada indivíduo é livre para criar uma ilusão e viver como se ela realmente existisse. Para ele, *L'Ève future* seria o maior exemplo desse sistema de “*illusionisme*” voluntário. No caso do amor, o ser amado seria uma projeção do sujeito (VIBERT, 1995) e Lord Ewald poderia iludir-se a ponto de crer na existência real de Hadaly, uma máquina que leva a aparência e a voz de Alicia. Ao aceitar acreditar na existência de Hadaly, a ilusão deixa de ser ilusão e se torna uma realidade.

¹⁹ Confira Goethe (1956).

Considerando que a verdade, inacessível, é apenas uma questão de preferência pessoal, e que o mundo exterior é uma ilusão, observa-se, a partir de Raitt (1960), que o sistema criado por Villiers também pode ser estendido à religião e mesmo à filosofia. Se Villiers, por exemplo, exorta-nos a acreditar em Deus, não é porque Deus existe efetivamente (ele pode ou não existir), mas porque a ideia de sua existência eleva a alma e fortifica nossa coragem, o que faz com que a ideia de Deus seja importante para a elevação do espírito humano. Esse argumento é usado por Edison para convencer Lord Ewald da realidade de Hadaly, embora ela seja apenas uma boneca sem vida.

No entanto, a impossibilidade de se acessar a verdade absoluta e a diversidade de ilusões possíveis podem levar ao pessimismo (aqui podemos pensar na influência de Shopenhauer também). Além disso, como indica Raitt (1960), algumas ilusões não podem ser sustentadas indefinidamente e talvez por isso Villiers não tenha permitido a Hadaly e Ewald encarar a realidade da vida cotidiana, tendo tudo terminado antes que eles tenham colocado a ilusão à prova - já que o navio no qual Hadaly estava sendo transportada afundou e com ele a androide -. É preciso observar, no entanto, como indica Letourneux (1999) que a morte de Hadaly pode ser vista como uma possível resposta do silêncio de Deus – um castigo, afinal o ser humano, representado por Edson e sua ciência, ousou concorrer com o divino –. Outrossim, como o amor não pode sobreviver aos primeiros instantes, o desaparecimento da Androide serviu para eternizar o primeiro encontro de Ewald e Hadaly, de modo que o ideal que ela encarna passa a existir plenamente para Ewald.

Percebemos, portanto, nesse romance, uma tensão entre a ciência e a metafísica. Edison é a encarnação da ciência positivista, mas é também um inventor. Ele aplica a imaginação, “essa rainha das faculdades”,²⁰ à ciência. Atento aos mistérios da eletricidade, das ondas, do magnetismo, ele está atento também às forças obscuras do universo. A imaginação aparece como a única capaz de fazer a síntese do finito e do infinito. Assim, Hadaly possui uma voz de sonho, que vem de outro mundo. Ela seria a fronteira de vários mundos, do autômato e do vivo, da vida e da morte, da técnica e da espiritualidade (BECKER; CABANÈS, 2001).

L'Ève future é, pois, uma fortaleza, torre de marfim, onde o poeta se encerra, na recusa da vida e na necessidade do absoluto. Como diz Wilson (2004, p. 277): o poeta fica “[...] em seu mundo privado, cultivando fantasias privadas,

²⁰ Confira Baudelaire (1976, p.619).

encorajando manias privadas, preferindo, em última instância, suas quimeras mais absurdas às mais espantosas realidades contemporâneas, e confundindo tais quimeras com realidades.” Verifica-se, portanto, a riqueza e a complexidade desse romance que transita entre diferentes gêneros e temas, permitindo várias leituras e reflexões. Enfim, trata-se de uma obra singular, dentro da história literária, que coloca questões sobre a condição humana. O romance *L'Ève future* inquieta, intriga e, sobretudo, faz o leitor pensar.

L'Ève Future: a work of art metaphysics

ABSTRACT: *The novel L'Ève Future (1886) by the French writer Villiers de L'Isle-Adam is an important piece of symbolism and opposed to artistic forms of realism and naturalism. This is an extensive and complex work, which presents issues dear to the writer. Different genres can be distinguished in the novel of the late nineteenth century, however The Future Eve is distinguished from its contemporaneous Romanesque productions. The novel can be associated with the decadent novel by the cult of the artificial, and the advance science fiction novel, and by the evocation of Edison's inventions. Not only can it be considered a fantastic or science fiction narrative, because there is the creation of an artificial woman with the purpose of replacing the real woman, but also a philosophical work as it reflects on the appearance and the essence of beings. In an unusual and ironic style, Villiers raises questions regarding the true illusion and reality, reflecting on the human condition.*

KEYWORDS: *Villiers de L'Isle-Adam. L'Ève Future. Symbolism.*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. La reine des facultés. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1976. T.2, p.619-620. (Bibliothèque de la Pléiade).

BECKER, C.; CABANÈS, J.-L. **Le Roman au XIXe siècle**. Paris: Bréal, 2001.

CITRON, P. Introduction. In: VILLIERS DE LISLE-ADAM. **L'Ève future**. Introduction et notes de Pierre Citron. Lausanne: L'age d'homme, 1979. p.10-15.

DOMINGOS, N. **O universo simbólico em Contes cruéis de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

GAUTIER, T. **Romans, contes et nouvelles**. Édition publiée sous la direction de Pierre Laubriet avec la collaboration de Jean-Claude Brunon et al. Paris: Gallimard, 1856. 2v. Collection Bibliothèque de la Pléiade.

Kedrini Domingos dos Santos

GOETHE. **Fausto**. Tradução de Antonio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Jackson, 1956. (Clássicos Jackson, 15).

HOFFMAN, E. T. A. O Homem de Areia. Tradução de Claudia Cavalcanti. In: COSTA, F. M. (Org.). **Os melhores contos fantásticos**. Tradução de Adriana Lisboa et al. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2006. p.75-108.

_____. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUYSMANS, J. K. **À rebours**. Paris: Sans Pareil, 1924.

LETOURNEUX, M. Une 'machine à fabriquer l'Idéal' – Etude de L'Eve future de Villiers de l'Isle-Adam. In: BRUNEL, P. (Dir.). **L'homme artificiel**. Didier Erudition, 1999. P.243-268.

NOIRAY, J. **L'Ève future ou le laboratoire de l'idéal**. Paris: Éditions Belin, 1999.

PONNAU, G. **L'Ève future ou l'oeuvre em question**. Paris: Puf, 2000.

RAITT, A. *Préface*. In: ANZALONE, J. (Ed.). **Jeering Dreamers: Villiers de l'Isle-Adam's. L'Eve Future at our Fin de Siecle**. Amsterdam: Rodopi, 1996. p.7-12.

_____. Villiers de l'Isle-Adam et l'illusionnisme des Symbolistes. **Cahiers de l'Association internationale des études francaises**, n.12, p.175-187, 1960.

ROSI, I. Hadaly / Idéal / Idole: une réécriture artificielle du mythe de Pygmalion par Villiers de l'Isle-Adam. **Revue Romane**, Paris, v.35, n.1, p.101-120, 2000.

VALTAT, J.-C. Reproduction, simulation, performance: *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. **Tracés**, v.16, n.1, p.151-164, 2009.

VERHAEREN, E. **De Baudelaire à Mallarmé**: suivi de Parnassiens et symbolistes. Lausanne: L'âge d'homme, 2008.

VIBERT, B. **Villiers l'inquiéteur**. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.

VILLIERS DE LISLE-ADAM. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Allan Raitt et Pierre-georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie bellefroid. Paris: Gallimard, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade, 1).

_____. **A L'Ève Future**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001.

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.



AXËL DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E O TEATRO SIMBOLISTA NO FIM DO SÉCULO XIX

Lígia Maria Pereira DE PÁDUA XAVIER*

RESUMO: No final do século XIX, as normas que regiam a criação artística caem por terra e o artista vivencia a crise da representação, uma vez que a arte não almeja mais imitar a natureza, mas sim, arrancar o homem da sua condição terrena para alçá-lo rumo ao Absoluto. Porém, a sociedade, apegada aos valores burgueses e materialistas, não partilha de seu anseio e ele se exila na sua criação, sua torre de marfim. A palavra poética é, assim, reivindicada como um caminho que conduz a esse Absoluto. No drama, essa palavra funda um novo tipo de teatro que não tem mais o intuito de comunicar, mas de sugerir. As fronteiras entre as artes se fundem e o teatro intenta tornar-se um templo de meditação. Eis que surge *Axël*, escrito pelo francês Villiers de L' Isle-Adam. Classificado como poema dramático em prosa, *Axël* faz ecoar todas essas questões que foram esteticamente trabalhadas pelo movimento simbolista-decadentista, e seu protagonista torna-se o protótipo do herói que se refugia na torre de marfim e prefere a inação à vida, dando as costas à mesquinhez da sociedade burguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo. Drama. Villiers. *Axël*.

O objetivo do presente estudo é verificar as relações estético-ideológicas da obra *Axël*, do autor francês Villiers de l'Isle-Adam, com o movimento simbolista-decadentista do fim do século XIX e, com a finalidade de determinar os preceitos do movimento simbolista, faz-se necessário situar a obra em questão no cenário sócio temporal e estilístico em que ela foi concebida.

O Simbolismo nasceu na França na última parte do século XIX e alcançou seu auge na década situada entre 1885 e 1895. Apesar de ter sido profundamente influenciado pelo movimento romântico, ele não pode ser considerado um mero prolongamento deste. Mais um movimento do que uma

* UNIFAFIBE - Curso de Letras. Bebedouro - São Paulo - Brasil. 14701-070 - lmp23@yahoo.com.br

escola ou doutrina (ao valorizar a variedade e a independência de cada talento individual, os simbolistas não se preocuparam em formular uma doutrina), o Simbolismo é um movimento literário autoconsciente e de grande importância. Ele irradia, através de alguns elementos-base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente – a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

Historicamente, este movimento é contextualizado num momento de transformações políticas e sociais advindas do desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da luta de classes entre burguesia e proletariado, resultante da expansão urbana, do êxodo rural e da grande miséria do mundo operário. Acrescido a esse clima de incertezas e desconforto social, o iminente fim do século anunciava, em uma perspectiva apocalíptica, o fim dos tempos.

Com o progresso científico, com a consolidação do capitalismo financeiro, evidencia-se o culto do “eu”, do individualismo, que fora consagrado como valor absoluto pela revolução burguesa. O geral deixa de ser o geral, “o indivíduo depois de ter estado no geral, isola-se como indivíduo acima do geral” diz o filósofo dinamarquês S. A. Kierkegaard (1813-1855). Assim, o indivíduo isola-se e fecha-se em si mesmo. Essa ruptura das participações remete ao isolamento, que remete à angústia que, por sua vez, leva à obsessão da morte. Dessa forma, o homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle, é marcado pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação. “Na literatura, obras inteiras são marcadas pela obsessão pela morte, se até então o tema era envolto nos temas mágicos ou recolhido e velado na participação estética, agora ela aparece nua e crua.” (MORIN, 1970, p. 266)

Dessa forma, a partir da segunda metade do século XIX, inicia-se uma crise da individualidade que resultará na crise da morte.

No domínio artístico, também se testemunha uma crise que faz eco à crise social: a crise da representação. Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/público-leitor era estreita já que todos compactuavam do mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de *mimesis*, na metade do século XIX, essa relação sofre um colapso (processo iniciado com a Revolução Romântica no século XVIII), já que a arte não almeja a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu - lírico (o autotelismo).

O poeta solitário refugia-se no mundo do sonho, na torre de marfim, divorciando-se da sociedade, o que lhe garante um hermetismo poético que é alcançado pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Esse hermetismo se dá uma vez que, impossibilitado de apreender a realidade caótica, o poeta recorre aos símbolos para fazê-lo, e é por isso que a estética referente a esse momento literário é chamada de Simbolismo. Assim, a poesia não é mais mimese, seu princípio estético não tem mais como finalidade representar, mas, suscitar, sugerir, provocar, e dessa forma, cada poema é um enigma. O que vem selar o desconcerto do poeta com a realidade, e o que vem garantir a expulsão do poeta da sociedade, encerrando a ideia de “poeta maldito”.

Na esteira da lírica, Peter Szondi (2001) vem proclamar a crise do drama ocasionada pela exclusão do homem das relações inter-humanas, relegando-o à solidão. Como consequência, o diálogo, enquanto componente absoluto da estrutura dramática tradicional cede ao apelo do lirismo e torna-se um receptáculo de reflexões monológicas: “Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não caem, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico.” (SZONDI, 2000, p.50).

Assim, o protótipo do homem solitário é encarnado plenamente por esses artistas, espíritos mais sensíveis, que ao visualizarem o poder da morte se refugiam na crença da imortalidade como ideia de salvação. Sendo assim, muitos foram os que fecharam os olhos e se refugiaram no misticismo e no mundo dos sonhos e é dessa forma que emerge o espírito decadente e o decadentismo.

O decadentismo caracterizou muitas poesias e prosas simbolistas, nas quais os autores se colocavam como testemunhas de um universo em decadência, de um *fin de siècle*, que seria, também, o fim do mundo. O espírito decadente representa o cansaço de uma civilização entediada que se julga estar no ocaso, e sendo assim, sempre está à busca de situações novas, estejam elas no extravagante, no mórbido ou no requinte da forma. O artista decadente, por sentir exausta a força criadora, evade-se para o mundo da imaginação sensual. Nesta forma de misticismo, a alma torna-se, então, um produto terrestre que reconhece o abismo em que vive a consciência humana.

Nessa mesma perspectiva, Balakian (2000) define decadência como a habilidade de transmitir, mediante imagens, o estado de espírito de inquietação misteriosa e metafísica e o lírico sentido do destino. Assim, ser decadente não implica uma questão moral, mas sim, metafísica, artística. O decadente é o arquétipo do homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle. Ele é marcado pelo excessivo

ennui, pela aguda sensibilidade, pelo olhar enclausurado e pela tendência de reduzir a vida à inação e ao sonho. E assim o é quando pressente a morte – a grande intrusa –, a passagem do tempo, o *fin de siècle*.

A consciência realista da morte como lei inelutável assombra a humanidade desde os seus primórdios. Embora, a morte, nos vocabulários arcaicos, não exista como um conceito, ela, desde então, encerra a ideia de aniquilamento do ser. Dessa forma, a morte está diretamente ligada à perda da individualidade. Porém, a dor, o terror e a obsessão provocados por essa ideia aumentam à medida que a afirmação do indivíduo se coloca como motor propulsor da evolução e do progresso da civilização. Essa colisão do indivíduo com a morte é determinada pela recusa da lei da natureza, é fruto da inadaptação do indivíduo humano à sua própria espécie.

Se o Romantismo se recusa a acreditar que o ser humano é apenas uma peça da grande máquina que é o universo, o Simbolismo também renega o determinismo darwiniano, e recoloca o indivíduo no centro do mundo. Dessa forma, a morte, enquanto ideia de aniquilamento da individualidade, leva os artistas a uma crise metafísica e espiritual, e, sendo assim, muitos se refugiam na religião que traz na crença da imortalidade, a ideia de salvação: a sobrevivência da individualidade depois da morte do corpo.

Sendo este artista altamente consciente dessa crise espiritual, ele é, muitas vezes, compelido a converter-se a uma religião e a redescobrir Deus, ora por causa de sua alma, ora para salvar sua arte de um estado de exaustão.

Dessa forma, o tema central do simbolismo se faz na luta contra o vazio quando se visualiza o poder da morte sobre a consciência da individualidade.

Se a característica dos românticos era procurar a experiência – no amor, nas viagens, na política – e lutar e desafiar a sociedade da qual eles se sentiam inimigos, os simbolistas, ao contrário, desligam-se da sociedade e permanecem alheios a ela, não lutando para afirmar sua vontade pessoal. No que toca a esse aspecto, o Simbolismo se aproxima mais do Naturalismo e se opõe ao Romantismo: assim, quando o simbolista projeta sua ideia de destino, se aproxima do naturalista que acredita que o ser humano é determinado pelo meio e condições em que vive. O que garante o afastamento do poeta da sociedade: com a consolidação da burguesia no poder e o consequente apogeu da sociedade capitalista e utilitária, parecia inútil ao poeta opor-se-lhe, e assim ele se afasta dessa sociedade hostilizando-a. E “[...] fazia quanto pudesse para ignorá-la, para manter a imaginação inteiramente livre.” (WILSON, 2004, p.189).

O Teatro Simbolista

Ao contrário do teatro realista-naturalista que predominava nos palcos da época e cuja estrutura dramática se baseava nos princípios aristotélicos de unidade de tempo, ação e espaço, o teatro simbolista não focalizava a peripécia das personagens (suas ações físicas), mas seus conflitos e crises interiores; assim, se lançava mão da sinestesia no palco, a forma, a cor, o gosto, os perfumes (que eram ejetados no ar) anunciavam as correspondências feitas pelo homem de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o ideal. Dessa forma, no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo, ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual.

E é assim que nasce o conceito de teatro-santuário. Lugné-Poe, grande diretor da arte teatral francesa, reconheceu a necessidade de um novo conceito de teatro, e preparou terreno para o teatro simbolista ao acostumar suas audiências a um teatro santuário: **mais um lugar de meditação do que para predicação**; tem-se, desse modo, a apologia do silêncio – mais poderoso do que a tagarelice do teatro convencional –, as interrupções verbais representam a indefinição e a não resposta às grandes questões e mistérios da vida que na escrita poética apareciam representadas por folhas em branco.

Apesar dos esforços de diretores e cenógrafos em apresentar as peças simbolistas como manifestação de um teatro de arte, o teatro simbolista não pode gozar de ampla apreciação e é considerado um ramo ou uma parte da poesia. Além do despreparo dos espectadores em aceitar o teatro como um novo templo de meditação e a peça como o texto de uma nova liturgia, Balakian (2000) aponta três aspectos em que esse teatro “falha” em relação ao teatro convencional, ocasionando a não receptividade do público: a não caracterização dificultando as oportunidades de interpretação; a falta de crise e conflito no drama simbolista; a ausência da exposição de um conteúdo ideológico capaz de promover a catarse no público.

Ora, se o objetivo do teatro simbolista era justamente revolucionar o teatro convencional trazendo uma linguagem inovadora para o palco, o que Balakian (2000) aponta como “falhas” pode até serem os aspectos responsáveis pela não aceitação do público, ainda habituado à linguagem aristotélica do teatro convencional, porém elas são, na verdade, as grandes contribuições do teatro simbolista para a posterioridade.

Villiers de l'Isle-Adam: o homem e o dramaturgo

Filho único do marquês Joseph-Toussaint e de Marie-Françoise Le Nepvou de Carfot, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc, França, em 07 de novembro de 1838. Em 1846 é pronunciada a separação de bens que sua mãe, diante das extravagâncias financeiras do marquês, pedira em 1843. A partir dessa data a família passa a viver à custa da Senhorita Kérinou, tia-avó de Villiers, que posteriormente financiará alguns de seus projetos literários. Até 1855, Villiers faz seus estudos como aluno interno e externo e, também com preceptores eclesiásticos, sem, contudo, chegar ao “*baccalauréat*”. Entre 1855 e 1858, é conduzido pela família a Paris onde frequenta teatros, cafés e sonha tornar-se autor dramático. É em 1859 que a família se instala definitivamente na capital e Villiers se introduz nos meios literários. Conhece então Baudelaire, Alexandre Dumas e pintores tal como Courbet e Manet, e começa a frequentar círculos literários e ocultistas. Em 1869, depois de publicar “Claire Noire”, Villiers encena sua peça “La Révolte” que seria um fracasso. Em 1872, aparecem publicadas na revista *La Renaissance littéraire et artistique* as duas primeiras partes de *Axël*, em outubro de 1882, ele publica uma parte do “Mundo Oculto” e em 1884, uma parte do “Mundo Passional” em “*La Vie Militaire*”.

Assim, *Axël* começou a ser concebida quase vinte anos antes de sua encenação em 1894 e uma única versão completa aparecerá publicada na revista *La Jeune France* em 1885-1886. Em 1887, Villiers trabalha ainda sobre a obra. Doente, ele será hospitalizado em 12 de julho e morre dia 18 de agosto de 1889.

Considerado um dos principais autores da segunda metade do século XIX, no domínio teatral, ele contribuiu de maneira fulcral para o estabelecimento da estética simbolista, visto seu desejo de reformar o gênero estabelecendo um teatro metafísico de cunho filosófico, assim como cita Alan Raitt (1986, p.58):

Muitos dos dramaturgos idealistas do final do século seguiram o exemplo de Villiers escolhendo temas filosóficos árdus e recusando-se a respeitar as convenções cênicas tais como existiam no teatro habitual, de forma que suas peças foram ainda, frequentemente, menos aptas à representação que *Axël*.

Geneviève Jolly (2002), em *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, afirma que apesar de toda a sua vida Villiers de l'Isle-Adam, renomado “*conteur*”, ter se consagrado à produção dramática, ele permanece um dramaturgo desconhecido e considerado “menor”. No entanto, no domínio teatral, foi o mais inventivo na

sua época (como o reconhecem seus contemporâneos, o poeta dramático belga Maurice Maeterlinck e o célebre poeta francês Stéphane Mallarmé), pois foi um dos desbravadores do “*théâtre de la parole*” e levou às últimas consequências a *Gesamtkunstwerk*, o projeto wagneriano de fusão das artes.

Em Villiers, a concepção do teatro, longe de corresponder àquela de um “gênero” estritamente codificado, é aquela de um modo de expressão aberto, multiforme e atípico. É talvez aí que ele seja o mais criativo com relação às produções teatrais da época: Villiers procurou reformar profundamente sua linguagem dramática. (JOLLY, 2002, p.19, tradução nossa, grifos do autor)¹.

Todavia, esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público, ainda muito apegado aos moldes tradicionais da dramaturgia, e Villiers foi muito criticado por seu estilo diletante e “*phraseur*”. *Axël*, por exemplo, teria sido concebido primeiramente para a cena, mas visto o fracasso de *La Révolte* (1870) e de *Le Nouveau Monde* (1880), ao ser concluído, destinar-se-ia mais à leitura, daí a classificação da obra em poema dramático em prosa. Dessa forma, Villiers renuncia ao palco e insiste na leitura de suas peças mesmo mantendo todas as indicações cênicas.

Jolly (2002) defende também que o valor do teatro villieriano incide em sua dimensão experimental, na diversificação da linguagem dramática que não diz respeito somente ao trabalho de linguagem verbal, mas também à linguagem não verbal que se revela pelo tratamento sinestésico dos efeitos sonoros, pelo jogo de iluminação e pela música – bem a gosto do projeto wagneriano de fusão das artes – como projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior. Sua obra tem como intuito restituir a dimensão artística do teatro, afastando-o do drama naturalista que, por sua vez, se propunha a reconstruir no palco as relações intersubjetivas.

Avessa ao materialismo e ao positivismo em voga no final do século XIX, a obra villieriana tem como marca indelével o desejo de ascese, de sublimar a realidade tangível com propósito de atingir o Absoluto, reivindicando assim, uma nova modalidade de teatro, a do teatro filosófico de cunho idealista. Como foi anteriormente citado, essa modalidade foi alcunhada pelo renomado diretor de teatro Lugné-Poe de **teatro santuário**, fazendo menção a um espaço de

¹ « Chez Villiers, la conception du théâtre, loin de correspondre à celle d'un 'genre' strictement codifié, est celle d'un mode d'expression ouvert, multiforme et atypique. C'est peut-être là qu'il est le plus créatif par rapport aux productions théâtrales de l'époque : Villiers a bien cherché à réformer en profondeur son langage dramatique. » (JOLLY, 2002, p.19, grifos do autor).

meditação; o que vem divergir da concepção de teatro da sociedade francesa da época, habituada às sisudas regras do teatro clássico que imperou absoluto por séculos na França.

Dessa maneira, a forma dramática não responde mais à forma canônica que se desenvolve a partir da linearidade, da cronologia dos acontecimentos, mas, sim é estruturada a partir de um novo sistema dramático que tem na palavra poética sua protagonista.

Poema dramático, teatro em versos ou drama poético são designações que testemunham a relação fluante entre teatro e poesia. Nos meios literários do século XIX, as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros são demolidas e na obra dramática se faz ecoar a linguagem do romance e a poesia, uma vez que a estética simbolista proclama a *arte total*, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos: “O teatro de Villiers se inscreve nessa mutação, como o mostram a busca de uma forma entre as formas teatrais preexistentes, a contaminação da escrita dramática por aquelas do romance e do poema ou, ainda, a disfunção do diálogo ou da relação inter-humana no presente.” (SZONDI, 2001, p.18).

Desse modo, o dramaturgo também se faz poeta, pois ele se serve do poder imagético da palavra e, aos moldes de Wagner, procura associar música à palavra de modo a proporcionar ao leitor/espectador o êxtase de todos os sentidos, uma experiência completa no âmbito físico e intelectual.

Os simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena: a palavra poética torna-se, assim, fundadora da teatralidade, uma vez que dela nasce o ritmo do discurso: “A palavra poética impõe a escuta [...] ela supõe uma reapropriação do texto por aquele que o ouve e obriga a ouvir não somente por trás e além das palavras, mas, antes, as próprias palavras.” (JOLLY, 2002, p.69, tradução nossa)².

Em Villiers, o discurso dramático é calcado na escolha do léxico de modo a produzir sensações ao invés de reportá-las: verifica-se uma abundância de imagens, sobretudo metafóricas, provenientes de associações lexicais ricas de sentido, de adjetivos cuidadosamente empregados além do trabalho com a sonoridade e com o ritmo do discurso. Por essa razão, ele é extremamente zeloso com a *mise en page* do seu texto (títulos, epígrafes, parágrafos) e com as

² «La parole poétique impose l'écoute [...] elle suppose une réappropriation du texte par celui qui l'entend et oblige à entendre non seulement derrière et au-delà des mots mais d'abord les mots eux-mêmes.» (JOLLY, 2002, p.69).

suas indicações cênicas exigindo uma elaboração interpretativa tanto do leitor quanto do espectador. Assim, o trabalho linguístico efetua-se simultaneamente em vários planos, como foi anteriormente citado, conjugando imagens verbais e materiais. A palavra poética é também reivindicada uma vez que ela, ao restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, de modo a fazer vir à tona até seus desejos e pensamentos mais secretos, resgata o lirismo do teatro e faz emergir o psiquismo do ser humano, antes aprisionado ao seu invólucro material. O lirismo, além disso, libera o dramaturgo da forma dramática canônica abolindo as unidades de tempo, de ação e de espaço e estabelece uma nova configuração na qual o centro gravitacional é o “eu-lírico”.

Esse teatro exige, assim, a palavra poética não somente porque é por meio dela que se funda a obra de arte, mas também porque é a única capaz de restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, então inaptos a se comunicar. O recurso ao monólogo, aos devaneios conota essa emergência do psiquismo, da subjetivação do diálogo uma vez que a palavra assim como a arte não tem mais como finalidade comunicar, mas sugerir selando desse modo, a crise do drama, reflexo da crise da representação do século XIX, representada em termos estéticos pelo Simbolismo.

***Axël* e o teatro simbolista**

Axël, de Villiers de l'Isle-Adam, publicado em 1890, é tido como uma espécie de longo poema dramático em prosa que antecede o simbolismo pré-anunciando os elementos da nova estética, já que nele ainda se encontram elementos do teatro romântico.

A sua trama discorre sobre o Conde Axël de Auërsperg, um jovem aristocrata que vive em um castelo velho e isolado no coração da Floresta Negra, onde se entrega ao estudo da filosofia hermética dos alquimistas e está sendo preparado por um adepto rosa-cruz para revelação dos últimos mistérios desta seita. Esse castelo sepulta seu próprio segredo: quando o exército de Napoleão havia ameaçado Francforte, o povo da região trouxera ouros, joias e outros valores depositados no Banco Nacional e decidira enviar esse tesouro, sob escolta chefiada pelo pai de Axël, para um lugar secreto de sua custódia; porém, alguns infames funcionários do governo haviam planejado assassinar o conde e apoderar-se do tesouro, de modo a fazer parecer que ele se deixara apanhar pelos franceses. O Conde, todavia, antes de sucumbir à traição, tivera tempo de ocultar o tesouro em alguma parte de sua vasta propriedade,

comunicando o segredo a uma única pessoa, sua esposa que morreu sem revelá-lo. Entrementes, o segredo do paradeiro do tesouro foi descoberto, num *Livro de Horas* que pertencera à mãe de Axël, por Sara, uma jovem fidalga francesa, que fora posta no convento ao qual o livro havia sido doado. A moça leva a cabo uma fuga audaciosa e acha o caminho do castelo de Axël, onde este lhe oferece pousada para a noite. Sara aguarda até o momento em que julga estarem todos adormecidos, e desce, então, às ocultas, para a cripta subterrânea do castelo onde estão os túmulos da família e lá localiza o tesouro; contudo, ela se dá conta de que Axël estivera a espreitá-la e, num ato de desespero, saca uma arma e dispara contra ele dois tiros que o atingem de raspão. Axël tenta imobilizá-la, mas, no momento em que ele a agarra, ambos ficam embevecidos com a beleza um do outro e se apaixonam. Sara lhe revela ser também da rosa-cruz e conta que sua fuga do convento fora assinalada pelo florescimento da rosa mística. Os dois se abraçam num êxtase profundo que revela o encontro de dois espíritos altaneiros e Sara o convida a viajar e descobrir o mundo, porém, o seu amante recusa dizendo que a realidade nada lhes podia oferecer a não ser tédio e frustração e ele a persuade que o suicídio é o único ato legítimo de liberdade e que só depois da morte seus espíritos poderiam se consumir de Amor; assim, bebem uma taça de veneno e morrem num arroubo.

Na verdade, a peça deriva de uma fonte sueca – *Axël* escrito por Isaiás Tégner em 1825 e traduzida para o francês em 1867. A semelhança entre as duas peças salta à vista: os protagonistas, cujos nomes intitulam as obras, são órfãos, educados por tutores para as artes da guerra, preferem a meditação à ação, ambos têm a natureza sensível que os faz preferir a vida na floresta à corte, o silêncio de seus pensamentos à conversação com outros seres. De modo inesperado, ambos encontram uma donzela exótica que quer afastar o herói de seu austero meio. Porém, se na versão sueca, essa donzela é Maria, na versão francesa, ela é Sara. Se na primeira é uma morte acidental que estraga a felicidade do casal, na segunda, os amantes se suicidam, visto que o suicídio é o único ato voluntário de que o ser humano é capaz. Assim, se na versão sueca reina o espírito romântico, na versão francesa o espírito decadente é incorporado pelo protagonista.

Embora a peça de Villiers não tenha todas as marcas estruturais do teatro simbolista, o que a caracteriza como tal é a sua estaticidade, o seu estado de espírito sombrio, seu tom sepulcral que sugere a obsessiva preocupação com a morte. Villiers transforma assim Axël na síntese do espírito simbolista, uma

figura universal que reflete a condição humana de muitos artistas que viviam no final do século XIX e meados do século XX.

Quanto a sua estrutura, *Axël* tem exposição, crise e desfecho e as personagens recorrem ao discurso direto e a monólogos claros, porém, como já fora anteriormente citado, a peça é simbolista não em função de sua estrutura dramática, mas, de seu espírito decadente que se manifesta em *Axël*, herói simbolista por excelência: “[...] se há simbolismo na floresta escura para onde ele arrasta sua melancolia, nas cavernas de seus antepassados onde o drama de sua vida se define, esses cenários são alegóricos e têm mais representatividade que força sugestiva.” (BALAKIAN, 2000, p. 580).

A obra divide-se em quatro partes: a 1ª parte “O Mundo Religioso”, a 2ª parte “O Mundo Trágico”, a 3ª parte “O Mundo Oculto” e a 4ª parte “O Mundo Passional”. Na verdade, a obra deveria contar com uma quinta parte que se chamaria “O Mundo Astral”, porém, o autor falece e a deixa inacabada.

Na primeira parte - “O Mundo Religioso” - que conta com uma divisão em nove cenas – três personagens se destacam (Sara, a Abadessa, e o Arcediago) e contracenam na capela de uma velha abadia. A abadessa, responsável pelas práticas do convento, denuncia o caráter demoníaco da noviça cujo temperamento serviu a profanar as regras às quais foi subordinada; assim, a abadessa propõe ao Arcediago a consagração definitiva de Sara a Deus. Assim é feito e quando ele propõe à noviça sua total entrega ao mundo religioso ela diz que não, causando grande escândalo. Para puni-la, o Arcediago a condena ao claustro de onde ela foge.

Embora ela seja a personagem principal da primeira parte, Sara é apresentada ao público pelas falas da Abadessa e do Arcediago como uma órfã de origem aristocrática que foi confiada aos cuidados da própria Abadessa, enquanto responsável pelo convento. Desde criança seu caráter obscuro se manifesta aos olhos de todos:

A Abadessa: [...] Lembrai-vos, Sara. Vosso pai e vossa mãe, perto da morte, convocaram-me a seu castelo para vos confiar a mim. Há sete anos viveis neste claustro, livre como uma criança em um jardim. Entretanto, as brincadeiras de criança vos foram sempre estranhas e eu jamais vos vi sorrir. O que pode significar uma natureza tão estudiosa e tão solitária? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.16).

E assim nos é introduzida a protagonista: jovem de 23 anos, de estonteante beleza, de uma natureza hermética, quase impenetrável e “dotada do dom

terrível: a Inteligência”. Apesar da sua participação nesse primeiro momento se limitar às encenações sem participação ativa nos diálogos, com exceção da cena VI / II “A Renunciante”, com o seu retumbante “não”, ela está onipresente em todas as cenas. Sua presença é sempre cercada por uma atmosfera sombria, ora refletida pelo próprio cenário – a capela de uma velha abadia, o claustro, ora pela sua própria natureza obscura: “A Abadessa: Minha filha, sois uma lâmpada em um túmulo.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.14).

A sua natureza, de uma obscuridade quase demoníaca, provoca suspeitas e assim, é vigiada de perto pela Abadessa, que deste modo, descobre em meio às suas vastas leituras, a relação entre sua família e a dos condes de Auërsperg (família de Axël) e o pergaminho do livro de Horas que Sara viria a queimar. Por conta de todos esses eventos, a Abadessa confessa ao Arcediago suas inquietações e o convence a ordená-la, assim os preparativos são feitos, simbolicamente na noite de Natal. Num primeiro momento, a impassibilidade de Sara faz o leitor tomá-la como um ser submisso, principalmente quando ela assina um documento renunciando a todos os seus bens, porém, na Cena II, ao ver a irmã Aloyse, que encarna a figura da santidade, se deixar envolver pela beleza de Sara, a Abadessa desconfia de seu silêncio e confia ao espectador o quão perigosa ela é: “A Abadessa: Está feito! A criança já prova a embriaguez e os regozijos do Inferno! Sedução dos anjos das trevas! A excessiva, a perigosa beleza de Sara perturba e inquieta com seu escândalo este coração eleito.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.18).

Sara é, então, revelada como “o anjo das trevas” que perturba e seduz tal como Eva no Jardim do Éden. Essa relação com Eva do Livro dos Gênesis se confirma quando, na Cena VI que mostra a cerimônia de ordenação, o Arcediago conclama Sara a pronunciar seus votos:

O Arcediago: Agora, Eva-Sara-Emanuèle, princesa de Maupers, lembrai-vos da força das palavras juradas frente aqueles que representam o Senhor, aqueles cuja injunção o Verbo transforma em carne. Pronunciai, portanto, livremente, os votos supremos que engajam vossa alma. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.36).

A denominação Eva-Sara-Emanuèle remete às personagens do mundo religioso cristão e parece indicar os caminhos pelos quais a protagonista tem que trilhar para alcançar a redenção. Se Emanuèle é a forma feminina de Emanuel que significa “Deus Convosco” e que, em um primeiro momento, deveria ser o nome de Jesus, Eva, como é sabido, é a encarnação do pecado. Se de um

extremo se encontra o pecado; do outro, encontra-se a redenção. E é o que é proposto a Sara, mas, ela o recusa categoricamente.

Sara, por sua vez, configura-se também na galeria das personagens bíblicas. Do hebraico, Sara quer dizer “princesa” e num sentido mais amplo “aquela que domina”. Se no Antigo Testamento ela é conhecida como a esposa submissa de Abraão que renunciou à sua vida de confortos para acompanhá-lo a pedido de Deus, a história bíblica revela que Sara era, também, uma mulher bela e de uma sapiência ardilosa. Inconformada com sua esterilidade ela convence o marido, a despeito das ordens divinas, a engravidar uma escrava cujo filho lhe seria entregue. Com este ato, Sara compromete a linhagem santa e a descendência de Abraão.

Dessa forma, a Sara de *Axël* dialoga com a Sara bíblica já que as duas têm como característica um paradoxo: a submissão (que ficará mais latente na Sara de *Axël* no final da peça) e o poder de corromper.

Na segunda parte - “O Mundo Trágico”, dividido em onze cenas – dois personagens se destacam: Axël de Auërsperg e o Comendador Kaspar de Auërsperg, primo de Axël, e ambos contracenam nas dependências de um velho castelo que é situado na região da Floresta Negra (que, como faz lembrar a tradutora, fica a oeste da Alemanha Meridional e não no leste da Alemanha setentrional como indica a rubrica). Porém, eles são apresentados ao espectador por meio do diálogo entre os serviçais do castelo. Axël é apresentado como um jovem destemido e admirado por toda população das cercanias do castelo e ao mesmo tempo como um jovem solitário e introspectivo: “Gotthold: Ele, que se priva de todas as alegrias de sua idade! Que usa seus melhores anos para velar, lá, na torre, e tantas noites! Sob as luminárias de estudo, curvado sobre velhos manuscritos, em companhia do doutor!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.59). Por outro lado, os mesmos serviçais apresentam o Comendador como uma pessoa astuta e extremamente calculista:

Gotthold (atijando o fogo): [...] vinte anos se passaram sem que o ‘responsável se preocupasse com a criança’. Foi necessária esta circunstância de herança, interesses, para lembrá-lo, lá embaixo, na corte da Prússia, que seu primo, o conde Axël de Auërsperg, príncipe germânico e, ainda mais, chefe do ramo mais antigo, vivia sozinho, com servidores muito velhos, em um castelo em ruínas, perdido no meio da Floresta Negra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.56).

Na cena V, em um monólogo, o Comendador confia ao espectador suas intenções junto a seu primo e confirma, então, as impressões dos serviços do castelo:

O Comendador (sozinho): [...] estou certo de que, bem dirigido, o conde Axël de Auërsperg poderia me conquistar, junto ao rei, certas influências... de uma utilidade muito apreciável; este velho *affaire* do seu pai e dos Tesouros está tão esquecido (Depois de um silêncio). Oh! Minha velha ambição, sempre decepcionada até o presente! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.73).

No final da cena VI, o Comendador contracena com Axël, que é apresentado ao espectador como um jovem de “uma admirável beleza viril” e de uma “possante força física” contrastando com seu rosto “de uma palidez radiosa” e de “uma expressão pensativa”. Acusando Axël de misantropia e na tentativa vã de enganá-lo com os prazeres ilusórios que trazem a vida mundana, o Comendador lhe oferece “um mundo de festas, de luxo e de amores” e, num tom imperativo, conclama-o a descer de sua torre, a deixar seu exílio, e aproveitar a vida:

O Comendador: Sai desse túmulo obsoleto! Tua inteligência necessita de ar. Vem comigo! Eu te guiarei, lá embaixo, na corte, onde a própria inteligência não é nada sem conduta. Deixa aqui as quimeras! Anda sobre a terra, como cabe a um homem. Faz-te temer. Torna-te poderoso. Mão leve! É preciso ter sucesso! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.100).

Não se contendo diante da impassibilidade de Axël durante todo seu discurso, ele traz à tona o assunto do Tesouro de maneira a propor-lhe um trato que beneficiaria financeiramente a ambos. Axël, indignado diante da frieza de seu primo frente a um Tesouro que lhe trouxe tantas tristezas, se ofende com tal proposta e convida-o para um duelo no qual o Comendador morre tragicamente. E assim, o título que nomeia essa segunda parte da obra, Mundo Trágico, salta aos olhos do leitor-espectador já que ele remete de maneira anafórica ao seu final. Porém, ao pensar na definição de tragédia, pode-se perceber, grosso modo, que ela se caracteriza pela presença de um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior. Diante disso, tal duelo, em uma análise mais detida, poderia figurar o embate entre a realidade, personificada pelo Comendador (“Eu me chamo *a vida real*”, ele proclama, Cena IX, p.100), e o mundo dos Sonhos, terreno onde vive Axël.

Bem aos moldes do discurso de Villiers, em que o duelo é travado por palavras tão cortantes e afiadas quanto as espadas que eles têm à mão, o mundo dos Sonhos supera e vence o mundo real, tomado como um antro da corrupção da alma humana; ao matá-lo, a realidade é condenada a ser ignorada.

Axël: Eu vou eliminar-te sem cólera, como se tira pedra do caminho, sem que tua morte interrompa, em meu espírito, o curso de um só destes pensamentos – mais elevados que estes que nos ocupam – e que te são desconhecidos. Tu és nada e eu te nego, sem temer um só remorso. Eu não te quero, eu não te enxergo. Para mim, és inanimado: és a eterna mariposa que, por si mesma, correu destruir-se na eterna chama. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.127).

Na terceira parte - “O Mundo Oculto” cuja divisão se dá em três cenas – Mestre Janus e Axël, respectivamente mestre e discípulo das ciências ocultas, estabelecem um duelo, porém dessa vez, um duelo de ideias.

Janus, na mitologia greco-romana, é o deus dos portais e transições, inícios e fins. Também é associada a ele a mudança entre a vida primitiva e a civilização, o obscurantismo e a ciência, o campo e a cidade e as cerimônias de mudança durante a vida dos mortais. O Mestre Janus da peça dialoga com o deus da mitologia clássica e toma Axël, desde a infância, como um discípulo das Ciências Ocultas de modo a prepará-lo para o sacerdócio. Axël, porém, perturbado com a intervenção do Comendador, sente a lei da gravidade que o atrai para o mundo real e, assim, questiona sua escolha e a preparação à qual ele é submetido pelo Mestre.

Axël: A Vida clama por minha juventude com mais força que estes pensamentos muito puros para a idade do fogo que me domina! Esta morte me escandalizou... o sangue talvez.... Não importa! Eu quero romper essa cadeia e gozar a vida! ... (Ele sonha). (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.146).

Mestre Janus, sempre **impassível**, tenta mostrar a seu jovem discípulo que ele está prestes a passar por uma prova suprema, resultado da confrontação de duas vias: o ideal divino e a verdade humana. Assim, ele apela à consciência de Axël:

Mestre Janus: Sê a privação! Renuncia! Liberta-te. Sê a tua própria vítima! Consagra-te sobre os braseiros do amor da Ciência - augusta para aí morrer, como asceta, as mortes das fênices [...] E, esquecido para sempre do que

foi a ilusão de ti mesmo, tendo conquistado a ideia, livre enfim, de teu ser, retornarás, no Intemporal, espírito purificado, essência distinta no Espírito Absoluto, o próprio consorte do que chamas Deidade. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.153).

Todavia, Axël, seduzido pela ilusão de viver e renegando o niilismo do qual ele sempre foi adepto, sentencia na Cena I, parte II (cujo nome é *O Renunciador*):

Axël: A Ciência constata, mas não explica: é a filha mais velha das quimeras: todas as quimeras são, portanto, como o mundo – a mais antiga! Qualquer coisa mais que o Nada... (Bruscamente). Ah! Que me importa! É muito sombrio! Eu quero viver! Eu quero não mais saber! O ouro é o acaso, aí está a palavra da Terra. Esferas de Eleição sagrada, já que vós também sois apenas possíveis, adeus! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.154).

Constatando que a realização da quimera só era possível pela vontade própria de seu discípulo, Mestre Janus, pergunta-lhe: “Aceitai a Luz, A Esperança e a Vida?” Ao que reponde, “depois de um grande silêncio: Não”

Como aponta a tradutora da obra em questão (na nota de rodapé da página 145) muitos dos diálogos dessa parte referem-se às obras de Eliphaz Lévi (1810-1875), grande estudioso do ocultismo moderno. Segundo ele, na sua obra *Dogma e Ritual da Alta Magia* (1896), a preparação do mago, remetendo àquela de Axël, deveria seguir certos preceitos – sobriedade, castidade e impassividade diante de qualquer tipo de preconceito e terror - que se assemelham aos da filosofia de vida até então por ele defendida.

Esta cena, que traz um sentimento de *déjà vu*, já pré-anuncia a presença de Sara, uma vez que ela fora submetida à mesma questão em ocasião de sua ordenação, ao que ela também responde um categórico **não**. Ora, se Sara renega o Mundo Religioso ao qual ela fora submetida e enclausurada, Axël o faz com o seu Mundo Obscuro.

A quarta parte - “O Mundo Passional” que conta cinco cenas – é protagonizada por Sara e Axël. E o encontro dos dois também é precedido por um duelo, físico, que levará a uma paixão arrebatadora, que por sua vez, transformar-se-á em Amor Supremo. Assim declara Axël diante da beleza estarrecedora de Sara:

Axël de Villiers de L'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX

Axël: A terra me desafia e me tenta com a tua aparição [...]. Maldita és tu, já que fostes a tentadora que perturbou, pela magia de tua presença, suas velhas esperanças. De agora em diante, eu o sinto, saber-te no mundo me impedirá de viver! É porque tenho sede de contemplar-te inanimada... e - que possas ou não compreendê-lo – é para esquecer-te que eu me transformarei em carrasco! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.180-181).

O protagonista, perante seu conflito, que aqui aparece sob a dicotomia paixão e Amor, escolhe o Amor, e, para tanto, necessita da morte para poder vivê-lo plenamente. Desse modo, contrariando todos os sonhos de viagem e a sede de viver de Sara [“Far-te-á embaixador de algum reino longínquo e me farás visita em Sabá” – (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.194)], ele opta por não os realizar:

Axël: Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] A qualidade de nosso espírito não nos dá mais direito à terra. O que pedir, senão os pálidos reflexos de tais instantes, a esta miserável estrela, onde se tarda a melancolia? [...]. Viver? Os criados farão isso por nós. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p. 198-199).

E Sara responde ao convite: “Eu te seguirei na noite desconhecida!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.201). E ambos optam pelo suicídio na segunda parte da última cena, nomeada *A Opção Suprema*.

Assim, esses dois espíritos eleitos sucumbem à lei própria de suas matérias, àquela contrária à da gravidade, a da ascensão. Eles renunciam ao desejo da carne, à “volúpia de viver”, para se lançarem no infinito. Sendo assim, a quinta parte que levaria o nome de Mundo Astral simboliza a ânsia de alcançar o Amor, O Infinito, A Luz e a Verdade.

Conclusão

Villiers de l'Isle-Adam viveu em uma época impregnada pelo materialismo e o racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava, o capitalismo; Villiers travou uma batalha contra essa tendência uma vez que acreditava que o ser humano não era só composto de razão, mas também, de imaginação e emoção. Amplamente influenciado pela filosofia neoplatônica das correspondências (irradiada pela poética baudelairiana), ele procurava a essência através das aparências, de modo a

transcender o mundo sensual, palpável para chegar ao mundo Ideal, e é por isso que suas obras têm um caráter ascético, de elevação, contrariando o ideário da época. Axël, assim é tomado como protótipo desse homem, cindido entre o céu e a terra, e que acaba por preferir o céu.

Mais do que um mero escapismo, ou uma apologia à alienação, a obra vem anunciar a ruptura com um mundo impregnado de valores materialistas que coisificam o homem e, finalmente, reivindica a palavra poética como estandarte dessa revolução.

O poeta dramático dela se serve, pois ela não pressupõe um simples leitor/espectador, mas se faz comunicar somente para aqueles que o podem e/ou o querem realmente escutar. Os personagens, assim, são médiuns que, ao invés de interpretar, criam um novo espaço e um novo tempo com ajuda de elementos não verbais como a iluminação, a música, os gestos, etc. Atualizada ou não em forma de espetáculo, a linguagem não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal. Nesse intento, a linguagem villieriana, sempre sonora e rica, funda um novo teatro, o teatro poético que concerne ao mesmo tempo o texto e sua representação: “A preocupação de Villiers nunca foi de fazer rir ou chorar, ou mesmo de divertir, mas de ‘tocar’ o espectador nas suas profundezas e de o fazer viver, pela via do espetáculo, uma experiência completa, física e intelectual.”³ (JOLLY, 2002, p.89, tradução nossa, grifo do autor).

Axël by Villiers de L'Isle-Adam and the symbolist theater in the late nineteenth century

ABSTRACT: *In the late nineteenth century, the rules governing the artistic creation collapse and the artist experiences the crisis of representation once art no longer seeks to imitate nature but to wrest man of his earthly condition to elevate him towards the Absolute. Nevertheless, the society, attached to bourgeois and materialist values, does not share this longing so the artist exiles himself in his creation, his ivory tower. Poetry is, therefore, claimed as the way of conducting to this Absolute. In drama, poetry establishes a new kind of theater, which no longer has the intention to communicate, but to suggest. The line between arts merges so theater seeks to become a temple of meditation. Then, there comes Axël, written by the French writer Villiers de L' Isle-Adam. Classified as a dramatic poem in prose, Axël reverberates all these questions aesthetically worked by the Symbolist-Decadent movement and its protagonist becomes*

³ «La préoccupation de Villiers n'a jamais été de faire rire ou pleurer, ou même de divertir, mais de « toucher » le spectateur au plus profond de lui, et de lui faire vivre, par le biais d'un spectacle, une expérience complète, physique et intellectuelle.» (JOLLY, 2002, p.89, grifo do autor).

Axël de Villiers de L'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX

the prototype of the hero who takes refuge in the ivory tower and prefers inaction to life, turning away from the pettiness of bourgeois society.

KEYWORDS: *Symbolism. Drama. Villiers. Axël.*

REFERÊNCIAS

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

JOLLY, G. **Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam**. Paris: Editions l'Harmattan, 2002.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Tradução de João Guerreiro Boto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

RAITT, A. W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1881-1950]**. Tradução de Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

WILSON, E. **O Castelo de Axël**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



ZOLA E MOCIDADE MORTA

Norma WIMMER*

RESUMO: O romance *Mocidade morta* (1900), de Gonzaga Duque, retrata as atividades de um grupo de artistas boêmios do Rio de Janeiro do final do século XIX. O texto apresenta marcas que o remetem aos preceitos desenvolvidos pelos movimentos estéticos em voga na época e também sugerem sua filiação a *L'Œuvre* (1886), de Zola. O presente artigo tece considerações acerca das duas obras e também busca apontar pontos de convergência e de divergência entre ambas.

PALAVRAS-CHAVE: Gonzaga Duque. *Mocidade morta*. Zola. *L'Œuvre*.

Mocidade morta, de Gonzaga Duque (1971) é, em conformidade com a crítica, um romance impressionista que tem, como temática, considerações acerca do meio artístico carioca dos anos finais do século XIX. Nele Gonzaga Duque, que também foi crítico de arte, não apenas desenvolve reflexões sobre as artes plásticas (notadamente sobre a pintura) e sobre a literatura, mas também traça um retrato de época. Trata-se da representação dos anseios e do destino de um grupo de artistas, os Insubmissos, que se opõem aos valores da Academia e cuja pretensão é subverter os critérios da arte oficial no Brasil. A ação do romance remete a outubro de 1887: sua extensão durante o período de um ano e dois meses permite ao leitor acompanhar o processo da perda das ilusões de todo um grupo: os artistas boêmios, desencantados, desagregam-se aos poucos, sem nada alcançar. Quanto aos personagens - Agrário de Miranda, o “Manet brasileiro”, Artur de Almeida, Sebastião Pita, Franklin e Sabino (pintores), Vieira (aquarelista), Valeriano Costa (desenhista), Camilo Prado (escritor e crítico de arte considerado o alter-ego de Gonzaga Duque), Clementino Vioti (arquiteto), Ramos Colaço (músico), Pereira Lemos (poeta), Lóssio (escultor), Sousa (caricaturista) entre outros - estes parecem ter sido perfeitamente identificáveis e reconhecíveis aos leitores da época da publicação do texto.

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

O romance abre-se com a exposição da “primeira da decantada série” de obras que o grande Telésforo de Andrade “[...] se propunha a produzir para o glorioso renome das armas imperiais nas façanhas bélicas de 1865 a 70, *A rendição de Uruguaiana*.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.21). Gonzaga Duque insinua que corresponde a Telésforo ninguém menos do que Pedro Américo, um dos principais representantes, segundo ele, da arte oficial e de uma de suas mais expressivas vertentes, a pintura de história. Excluídos do evento, os Insubmissos, inconformados, julgam necessário organizar-se, formar oposição, e passam a reunir-se na Pension Beaumont, onde Agrário congregava, como em um cenáculo, seu “concílio” de adeptos, aos quais pregava as opiniões e doutrinas de Camilo, notadamente a imitação dos impressionistas franceses na pintura ou na realização do naturalismo, tal como o praticava Zola, associado, ainda, às tendências do simbolismo, na literatura. Também a Cervejaria Havanesa constituía local de encontros em que se tratava mais de política e de volúpias do que de combinar ações nos domínios da arte. Neste sentido, em crônica publicada em 11 de novembro de 1908, na revista *Kosmos*, intitulada “O cabaret da Ivone”, Gonzaga Duque menciona o fato de a boêmia literária de 1890 a 1900, da qual fizera parte, pretender transformar numa Paris espiritual a “sujíssima, fétida, estreita, pestilenta, desengonçada” cidade do Rio de Janeiro. Como tal tarefa parecesse por demais difícil, os então jovens contentavam-se com uma imitação da vida e dos hábitos de Montmartre ou do Quartier Latin, lidos nos livros. A esta juventude, os cafés ou o cabaret pareciam a mais completa realização dos modos parisienses; quando Ivone inaugurou seu estabelecimento, à rua do Lavradio, este chegou a alcançar verdadeiro sucesso entre os artistas.

Em suas conversas e digressões, o escritor Camilo preconizava uma reforma das artes exemplificada nas tendências francesas. Esta deveria ser consciente, honesta de intuítos práticos para resistir à “contagiosa estupidez” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.55) do meio social, para combinar, agremiar, formar uma oposição vitoriosa, fundar ateliers livres, organizar exposições independentes, criar corporação. O grupo de artistas de *Mocidade morta* tentou, então, organizar, no Rio de Janeiro, um *Zut* tropical inspirado, ao mesmo tempo, pelo movimento parisiense de Charles Cros, cujos integrantes costumavam reunir-se na Maison de Bois, à Rue de Rennes, e pela interjeição constantemente proferida pela inspiradora francesinha Henriette, a amante de um cambista vizinho de Agrário, sua musa.

O nome do grupo remetia também ao espírito boêmio e antiburguês que o animava. Significando “qualquer cousa, cousa nenhuma” (GONZAGA

DUQUE, 1971, p.118), *Zut* parecia a Camilo o nome perfeito; o programa estético, o “manifesto”, a ser redigido por ele, explodiria no jornal, em ousado folhetim reprovando as “condições antiestéticas do meio fluminense” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.120), e proclamando a liberdade das artes.

Nas reuniões dos “insubmissos” zutistas do Rio de Janeiro, falava-se muito no Impressionismo. Camilo tratava das telas de Édouard Manet, das paisagens de Pissarro, dos motivos de Caillebotte; apreciava muitíssimo os escritos de Zola, cujas análises considerava dignas de admiração; apreciava o trabalho de Huysmans; proclamava Huet, Rousseau, Courbet e concluía, conhecedor: “Esta é a grande Arte! A natureza ao ar livre, a verdade una e única.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.49).

Igualmente, como o fizera Gonzaga Duque (1995) em sua obra crítica *A arte brasileira*, Camilo, em consonância com as ideias de Taine, atribuía o “atraso” das artes no Brasil confrontadas, então, com as da Europa, às diferenças do meio social e da raça e ao fato de os americanos serem “[...] produtos de um amontoado de todas as raças, em que predomina mais esta do que aquela [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.58), no caso brasileiro, a raça latina pelo lado português... Como o fizera Zola em suas considerações acerca da produção artística, Camilo aconselha o amigo pintor a entregar-se à própria idiossincrasia, a tomar a palheta, ir para a natureza, estudá-la, observá-la, fixar algo único para sua visualidade, desenvolvê-lo; enfim, apresentar a paisagem não como o haviam feito os românticos, como um cenário para as emoções, mas apreendê-la em conformidade com as gradações da luz, da cor... Sugere, como assunto a ser tratado pelo amigo, o pintor Agrário, a criação de algo novo, inédito: “[...] talvez uma cena dos Palmares, negros seminus e açulados como tigres, de musculatura brônzea, em epileptismos vingativos no último arranco do extermínio [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.111). Reconhecia, entretanto, que era complicado; seriam necessários modelos, uma tela grande, paisagem local. Surge, então, outra ideia: o assunto poderia ser um estudo à Manet, “pura realidade” tendo, talvez, Henriette como modelo: “O pintor lembrou-se de um busto de mulher, simples, sob um efeito em cheio, repousando n’uma almofada encarnada, carnes descobertas, intumescências sensuais de seios, um langor sonolento de olhar, lábios mordidos em expressão de gozo.” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.112). A alusão à *Olympia*, de Manet, parece evidente. Agrário lembra-se vagamente do quadro – “seria Cleópatra, seria Salomé...” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.112) e deseja provocar escândalo semelhante.

Seguindo e incentivando as ideias de Camilo, o grupo aumentava, todos hostilizavam a arte oficial. Decidiram, aprovando a sugestão de outro pintor, o Artur de Almeida, realizar, como em Paris, um Salão dos Dissidentes, e sugestões de obras a serem expostas foram surgindo... Um futuro *Vercingetorix diante de César*, a ser apresentado pelo pintor Sabino, em tela do tamanho de uma porta de armazém: o amigo Alves Pena se prestaria a ser modelo para Vercingetorix e posaria com uma cabeleira de teatro, nos pés um solado amarrado com cadarços de lãzinha vermelha. César teria como modelo um amigo barbeiro usando fita branca nos cabelos e, como clâmide, um lençol. Os modelos, no entanto, acabaram desertando e a tela ficou abandonada. O Sousa, elegante e bem vestido, andava por toda parte caricaturando-se em desenhos a lápis, a carvão, à pena; o Artur de Almeida dedicava-se a uma tela de “doze”, evidente alusão à *Baigneuse endormie* de Chassériau: um busto de *Favorita*, “[...] opulento de cor, mas em que se inculcava, irritante pelo detalhe, a erótica preocupação de um sovaco cabeludo [...]” (GONZAGA DUQUE, 1971, p.126); o Franklin compunha, sem pressa, uma *Arrepêndida*. O Lóssio, escultor, preparava uma obra em gesso, enquanto o Vieira fazia uma aquarela “moderna”, simples, apenas manchas e tintas e o Valeriano Costa preparava um desenho do chafariz do largo do Paço, muito peculiar, em traços rústicos de nanquim. Entretanto, enquanto preparavam os trabalhos, Agrário – o Manet brasileiro - desaparecera, fugido com a francesinha Henriette, que abandonava seu amante, o cambista vizinho.

Propostas as obras, foi necessário adiar a exposição por falta de lugar apropriado; na falta de espaço adequado para expô-las, os dissidentes conseguem a sala de um fotógrafo; não havia dinheiro para arranjá-la convenientemente, nem para os catálogos - embaraço, que até poderia ser contornado. No entanto, a exposição acaba mesmo sendo adiada definitivamente, pois os artistas não conseguem aprontar as obras. Somente o Sousa e o Vieira podiam expor... O pintor Sabino, conciliador, propunha a alguns dos dissidentes um acordo com o Estado: fariam um abaixo assinado pedindo ao Governo para fechar a Academia e instituir *ateliers* livres. Agrário deveria encabeçar o pedido...

Naturalmente, o grupo não se sustenta: Agrário, muito ocupado com a francesinha Henriette acaba, através de apoio político, recebendo ajuda financeira de sua província e viajando para a Europa a estudos, legando a amante ao amigo Camilo; Lóssio abandona a profissão de escultor; Valeriano Costa segue para o Piauí para exercer a função de professor primário. Camilo Prado apaixonado, por sua vez, por Henriette, sucumbe à tuberculose. Sebastião

Pita enlouquece por ver sempre recusada sua tela *A partida de Colombo*. O Zut tropical desfaz-se, desaparece. *Mocidade morta* é, na verdade, um romance sobre o que não foi: os quadros não terminados, o abandono da redação do livro *Símbolos na arte*, por Camilo, a exposição não realizada, a incompreensão da sociedade...

II

Em 1868, quando Zola lançou o plano de redação da história da família Rougon-Macquart, a *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire*¹, ele já estava decidido a evocar, em sua obra, cinco esferas sociais: a alta sociedade, a burguesia, o povo, os comerciantes - além de um “mundo à parte” constituído por prostitutas, padres, assassinos e artistas. *L'Œuvre* (1886)² surgiu sob forma de folhetim no jornal *Gil Blas*, em oitenta episódios, de 23 de dezembro de 1885 a 27 de março de 1886, ano em que o romance foi editado em volume. O fato de ter sido inicialmente publicado sob forma de folhetim teria obrigado o autor a fazer cortes para a edição em volume; no entanto, essa reorganização parece não lhe ter demandado muito esforço. Ao iniciar sua redação, Zola pretendia “pintar” “[...] a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação na obra de arte, esforço de sangue e de lágrimas para dar sua carne, fazer vida: sempre batalhando com a verdade e sempre vencido, a luta contra o anjo.” (MITERRAND, 2006, p.1353, tradução nossa)³. O tema seria, portanto, o esforço da criação, e demandaria uma dupla interpretação: a primeira referente às ideias do autor acerca da pintura e da literatura; a segunda, acerca dos mecanismos da criação.

Ao mencionarem o largo contato de Zola com artistas, desde a infância em Aix-en-Provence, seus biógrafos destacam a convivência com Paul Cézanne e com os pintores Jean-Baptiste Mathieu Chaillan e Joseph François Villevieille, assim como o fato de o romancista, já em Paris, ter frequentado o Atelier Suisse onde os artistas pintavam, livremente, modelos e paisagens. Foi Cézanne quem teria levado Zola ao Salão de 1861 e à descoberta de Manet que, naquele ano, expunha seu *Joueur de guitare espagnol*. Em 1863, ao visitar, novamente em

¹ Conferir Zola (1996a).

² Conferir Zola (1998).

³ “*Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans L'Œuvre d'art, effort de sang et de larmes pour donner sa chair, faire de la vie: toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange.*” (MITERRAND, 2006, p.1353).

companhia de Paul Cézanne, o Salão dos Recusados, Zola assiste ao escândalo provocado por *Déjeuner sur l'herbe*, o que o levaria a sair em ardorosa defesa do pintor. Em 1886, ainda, ele escreveria: “Revi o *Déjeuner sur l'herbe*, esta obra-prima exposta no Salão dos Recusados e eu desafio nossos pintores em voga a nos darem um horizonte mais largo e mais cheio de ar e de luz.” (ZOLA, 1996, p.116, tradução nossa)⁴.

Zola foi um apaixonado pela imagem, o que se evidencia em sua técnica romanesca; como seus amigos pintores, ele se preocupava com a distribuição “espacial” dos personagens e dos objetos, com efeitos de luz e sombra, com a questão da claridade. Zola dava grande importância à descrição, isto é, à integração do visual na ficção; a paixão pela imagem o levou às atividades de crítica de arte, nas quais ele se iniciou como escritor. Em *L'Œuvre*, o autor insere lembranças de fatos vivenciados nos meios artísticos e os personagens parecem também, como no caso do romance de Gonzaga Duque, referir-se a artistas conhecidos na época de sua publicação.

O personagem Sandoz, por exemplo, apresenta os mesmos traços físicos encontrados em fotografias da época da juventude de Zola que, em seu esboço ao romance, informa incluir-se a si mesmo e a sua trajetória literária na escrita, com o intuito de divulgar sua proposta literária: “Eu tomarei a mim mesmo para me integrar ao grupo” (MITTERRAND, 2006, p.1355, tradução nossa), ele anota.

Para a concepção de Claude Lantier teriam concorrido lembranças da infância partilhada, em Aix-en-Provence, com Paul Cézanne e outros futuros artistas e, depois, recordações da vida boêmia em Paris e das constantes conversas sobre os princípios que deveriam nortear a moderna arte. O mesmo Miterrand (2006) destaca a semelhança física entre Claude Lantier e Paul Cézanne, além de outras características do personagem, como a timidez, a “gaucherie”, o aparente desprezo pela mulher, a intransigência. A Cézanne, Zola toma algumas ideias sobre a pintura, transformando seu personagem em uma simbiose de Zola crítico de arte e de Cézanne (bem como de seus amigos pintores). Mas é a Manet que Claude Lantier remete, em sua busca por temas vastos e modernos para a pintura, bem como na passagem em que é relatada a incompreensão da crítica e o escárnio do público diante de sua tela *Plein air* (alusão a *Déjeuner sur l'herbe* e a *Le bain*). Claude Lantier é filho de Gervaise Macquart, neta de Adelaïde Fouque, a tia Dide – a quem Zola atribui a tara do

⁴ “J’ai revu Le déjeuner sur l’herbe, ce chef d’oeuvre exposé au Salon des Refusés, et je défie nos peintres en vogue de nous donner un horizon plus large et plus rempli d’air et de lumière.” (ZOLA, 1996, p.116).

alcoolismo. Na árvore genealógica dos Rougon-Macquart, publicada em 1878, o romancista esclarece: “Claude Lantier, nascido em 1842 [...] Ascendência moral e semelhança com a mãe. Hereditariedade de uma neurose que leva à genialidade. Pintor.”⁵ (CANNONE, 2002, p.31, tradução nossa).

A história de Claude, em *L'Œuvre*, começa quando este tem 22 anos de idade e grandes aspirações de realização pessoal. Ela termina quatorze anos depois, com seu suicídio. O romance tem início, efetivamente, em 1862, um ano antes da criação do Salão dos Recusados, por Napoleão III, em 1863 – e termina em 1876. Durante esse período, Claude caminha de fracasso em fracasso para a miséria e para o desprezo dos amigos que o haviam considerado, em razão de suas concepções de arte, chefe de escola. O personagem é porta-voz das tendências do Naturalismo na pintura, da pintura do “*plein-air*”, da luz, e do movimento nas pinceladas e sua inquietação decorre do fato de jamais alcançar, concretamente, na pintura, seus projetos artísticos: a obra nunca representa seus anseios e suas concepções: não há mecanismo de criação que dê conta de seu ideal.

Além de Sandoz e Claude, outros personagens também remetem às lembranças de Aix e dos meios artísticos de Paris. O pintor Chaîne teria sido inspirado em Chaillan, artista medíocre na opinião de Zola, enquanto Vallabrègue, outro antigo amigo do romancista, seria transformado em Mahoudeau, caracterizado por ambição imensa e ingênua que o impele à execução de pequenos quadros insignificantes. Para representar o autor de uma grande obra em luta contra a decadência e o esquecimento, Zola opta por um artista mais velho, o Bongrand, possivelmente inspirado em Victor Hugo. À descrição de Fagerolles corresponderia, possivelmente, o escritor Henry Céard. Gagnière, o pintor apaixonado por música, principalmente pelas obras de Wagner e de Berlioz (o que permitiu a inserção, no romance, de longa digressão sobre a importância dos dois compositores), deveria, inicialmente, corresponder ao pintor Fantin-Latour; no entanto, Zola acabou substituindo-o por outro modelo, o menos conceituado pintor Béliard. Dubuche, o arquiteto que se casa com uma mulher rica, passando a viver em um meio burguês doentio e esgotado, e que tem duas crianças raquíticas, teria sido inspirado por Baille. O jornalista Jory, crítico de arte lembraria Zola e Duranty. No romance, seu artigo sobre a pintura de Claude Lantier causou escândalo e projetou-o no meio jornalístico, como acontecera com o próprio romancista por ocasião de sua

⁵ “Claude Lantier né en 1842. [...] Prépondérance morale et ressemblance physique de la mère. Hérité d'une névrose tournant en génie. Peintre” (CANNONE, 2002, p.31).

campanha no jornal *L'Événement*, a favor de Manet. Também Duranty teria tido problemas em decorrência de sua crítica a Manet: no entanto, estes teriam sido facilmente resolvidos.

Quanto a Christine, a protagonista, trata-se de uma personagem fictícia, sem nenhuma correspondência no “mundo real”; Christine é a mulher que luta contra sua rival, na pintura, no retrato, e, de modo semelhante ao que ocorre no conto de Balzac “*Le chef d'oeuvre inconnu*” (1831)⁶, situa-se entre o grupo de personagens femininas cuja relação afetiva é ofuscada pela busca, por parte do artista, da perfeição e da idealização da mulher.

Também as figuras de negociantes e de especuladores são destacadas no romance, bem como a dos representantes dos júris dos Salões; a elas associa-se muito do tom realista-naturalista do texto. Aos primeiros deve-se, ao mesmo tempo, a miséria e a dura subsistência dos artistas, pois reconhecendo o valor das obras negociadas, eles raramente pagam o que elas valem, mas sempre voltam a procurá-los, deixando-os a sua mercê; aos outros, caracteriza-os a eterna incompreensão e menosprezo por novas tendências e novos princípios artísticos.

Com o fracasso do protagonista Claude Lantier, *L'Œuvre* acaba propondo uma avaliação desencantada da evolução da pintura e das artes do final do século XIX. Zola, ardoroso defensor da nova pintura do “*plein-air*”, luminosa, liberta dos preceitos acadêmicos, percebe a necessidade do surgimento de um artista genial para concretizá-la. No romance, esta concretização não ocorrerá e Claude acaba representando a figura emblemática do gênio incompreendido e esperado em vão.

No tocante às modulações do artístico, a rigor, todos os personagens do texto remetem a Zola e à sua concepção de arte; neste sentido, a larga gama de pontos de vista adotados por eles e pelo narrador reflete a “visão de arte” do autor. O “mundo à parte”, o “meio artístico” constitui o universo do próprio autor, razão pela qual a redação de *L'Œuvre* não demandou a mesma grande quantidade de estudos preparatórios ocorrida nos outros romances de sua autoria. Outra característica de *L'Œuvre* é o fato de consistir em uma representação verbal (configurada por abundante léxico técnico, pela referências a gêneros picturais e a outras artes, por efeitos de enquadramento) de outros códigos de representação - representação em segundo grau, portanto - “meta-arte”.

⁶ Confira Balzac (1979).

III

Mocidade morta e *L'Œuvre* são, pois, dois romances de artistas. Ambos foram redigidos por romancistas críticos de arte. Ambos filiam-se a tendências estéticas do final do século XIX e ambos as promovem. Entretanto, se a temática é semelhante nos dois escritos – a vida e o destino de um grupo de artistas - a “realidade” que retratam, o ambiente a que se referem e a maneira de retratá-los é bastante diversa. O livro de Zola pretende-se uma demonstração de caráter científico acerca da influência do meio, no caso, do meio artístico, assim como da hereditariedade, sobre o protagonista, Claude Lantier. Na verdade, *L'Œuvre* constitui um dos “quadros” da saga da família Rougon-Macquart; portanto, o leitor conforma-se com o fato de, da mesma maneira como seus familiares (Gervaise, Étienne, Nana), Claude ser um personagem quase trágico, fadado ao insucesso e ao fracasso como indivíduo e como artista: nem mesmo seu filho, que falece ainda na infância, escapa ao peso da herança genética e do ambiente em que está inserido. O meio artístico parisiense não compreende a arte de Claude e não está preparado para suas ideias: sua genialidade quase obsessiva incomoda o público, a crítica e mesmo os amigos os quais, à exceção de Sandoz, dele se afastam; a absoluta impotência de concretizar, na pintura, seus anseios estéticos desencadeia a decadência e a loucura que o levam ao suicídio.

Gonzaga Duque - consideradas as anotações de seus manuscritos⁷, nos quais são várias as referências a Zola - parece ter sido leitor entusiasta dos textos do romancista francês e, em certo sentido, ter-se deixado seduzir pelas teorias do naturalismo e do romance experimental. Neste sentido, em *Mocidade morta*, ele enfatiza que a composição racial do Brasil teria ação negativa sobre o meio, dificultando a definição de características genuinamente brasileiras a serem representadas nas artes. Entretanto, de modo diverso do que ocorre no romance de Zola, todos os artistas do grupo dos insubmissos do Rio de Janeiro parecem libertar-se da conotação trágica atribuída ao protagonista do texto de Zola, deixando entrever uma crítica social de caráter bastante irônico, representada, contraditoriamente, por um discurso de tom simbolista, às vezes bastante precioso. Em *Mocidade morta* marcas do texto de Zola são muito evidentes, em uma dupla filiação: por um lado, temos a filiação ficcional de Camilo a Claude Lantier, textualmente citado e, por consequência, a *L'Œuvre*; tanto a Camilo como a Agrário correspondem longas digressões de ordem científica relativas à sua “constituição nervosa”; depois evidencia-se, no romance

⁷ Os manuscritos de Gonzaga Duque estão liberadas para o público na Fundação Casa de Rui Barbosa.

de Gonzaga Duque, a constatação da o empenho pela filiação dos movimentos artísticos desenvolvidos no Brasil, no final do século XIX, aos movimentos estéticos franceses, notadamente ao naturalismo e ao simbolismo, constantes pontos de referência visando levar a arte a ser produzida em nosso país a alcançar sua expressão própria, sua originalidade... Neste sentido, a reforma proposta pelos personagens de Gonzaga Duque acaba também, mais uma vez, não se distanciando da imitação do modelo europeu, tal como ocorreu no Romantismo. Talvez possa ainda ser considerada uma ressonância de *L'Œuvre* em *Mocidade morta* a alternância de estilos: no romance brasileiro, o escritor de tendência naturalista e de filiação simbolista se sucedem em certo desencontro de discursos não tão bem resolvido como no texto de Zola, no qual a questão da abordagem da filiação estética das artes visuais acaba integrada na técnica de composição do romance naturalista e em sua construção fundamentada na história do protagonista.

Finalmente, mais do que na temática – é no contraste de tons, por vezes irônico, por vezes cientificista, por vezes simbolista - bem como na quase irônica representação dos meios artísticos cariocas que se constrói a originalidade de *Mocidade morta*.

Zola and Mocidade morta

ABSTRACT: *The novel Mocidade morta (1900) by Gonzaga Duque portrays the activities of a group of bohemian artists from Rio de Janeiro in the late nineteenth century. The text presents characteristics that refer to principles developed by the aesthetic movements in vogue at the time and also suggests connections with L'Œuvre (1886) by Zola. This article presents considerations about the two works and also seeks to identify points of convergence and divergence between them.*

KEYWORDS: *Gonzaga Duque. Zola. L'Œuvre.*

REFÊRENCIAS

BALZAC, H. Le chef d'oeuvre inconnu. In: _____. **La Comédie humaine.** Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise et Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 42). V.10, p.413-438.

CANNONE, B. **L'Œuvre d'Émile Zola.** Paris: Gallimard, 2002.

GONZAGA DUQUE, L. **Mocidade morta**. Apresentação de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

MITTERAND, H. **L'Œuvre**: études, notes, et variantes. Paris: Gallimard, 2006.

ZOLA, E. **Les Rougon-Macquart**: Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire. Édition d'Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1996a. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 154).

_____. **L'Œuvre**. Préface et dossier historique et littéraire par Pierre-Louis Rey. Au fil du texte par Gérard Gengembre. Paris: Pocket, 1998.



EUGÈNE IONESCO: DA INFLUÊNCIA À CRIAÇÃO

Maria A. A. de MACEDO*

RESUMO: A partir do contexto intelectual contemporâneo a Ionesco, e centrandonos na noção do absurdo, este artigo compara o pensamento do autor aos pensadores do Existencialismo, em especial à filosofia de Camus. A partir desta perspectiva comparatista observa-se na obra de Ionesco, ora a presença de uma expressão excessiva do Existencialismo, ora seu afastamento deste. Nos dois casos, esta distinção dá origem a uma nova expressão que guarda semelhanças com a poética do Pós-modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ionesco. Sartre. Camus. Noção de absurdo. Pós-modernidade.

Ionesco inicia seus escritos na década de 50 do século passado, em uma paisagem já dominada pelo Existencialismo. Acotovelado pelo monopólio intelectual artístico da época, ele instala-se na cena, incorporando nos seus escritos alguns de seus postulados, porém em uma relação ambivalente em que prepondera ora o dissentimento, ora uma inflexão com desdobramentos significativos a tal ponto que produzem um pensamento que marcará sua particularidade face a tal movimento intelectual. Esse parentesco com o Existencialismo entremeia-se em sua escritura dramática, irrompendo incontestemente naquelas autoficcionalis¹. Constantemente, quando se debruçam sobre a obra de Ionesco, os seus estudiosos inserem, no conjunto de seus escritos, os seus ensaios, seus diários e suas entrevistas. Assim, em um colóquio dedicado a Eugène Ionesco, Hubert e Bertrand (2011, p.139) defendem que “[...] *il faut concevoir les essais de Ionesco comme un prolongement de ses pièces.*” Iremos

* UFS - Universidade Federal de Sergipe. Departamento de Letras Modernas. Docente em Literatura Francesa. GEFELIT - Membro do Grupo de Estudos em Filosofia e Literatura

¹ Na forma discursiva-narrativa dos ensaios, entrevistas e diários de Ionesco, encontra-se a figuração do “eu”, fato que solicita um olhar mais atento às categorias de gênero, que, em última instância atingem o conceito de literatura, tradicional e datado da história da literatura geral, provocando também uma reavaliação no estudo-ensino da literatura.

desenvolver este artigo, amparados por essa concepção mais ampla de literatura, como a de Bertrand.

Antecedência da obra de Ionesco

Trespasado por influências, Ionesco emprega, em seus ensaios, uma perspectiva existencialista para confessá-las, ao manipular certos de seus conceitos como “essência” e “existência”, adaptando-os para seu próprio uso sob os respectivos termos: “eu absoluto”, fora da história, e o “eu relativo”, indissolúvel e inerentemente a ela ligado. “*Qu'est-ce qu'être soi-même? Ce soi-même qui est, est-il absolu, est-il relatif? Ce 'je' (qui pense, bien sûr), ce moi ... je ne puis le définir; cette pensée mienne est peut-être une pensée déterminée par les autres.*” (IONESCO, 1966, p.19).

Instalado em seu contexto intelectual, vemos despontar sua preocupação em superá-lo na distinção e singularização de sua obra, já nas primeiras páginas de *Notes et contre-notes* (1966)²:

On peut prétendre, je le sais, que finalement il n'y a peut-être rien eu de neuf. Qu'il n'y a eu aucun nouveau courant d'idées – dans ce que nous avons fait. Je crois qu'il est encore trop tôt pour se rendre compte s'il y a eu ou s'il n'y a pas eu du nouveau. Mais peut-être, par certains aspects de nos oeuvres, nous rattachons-nous aux existentialismes. (IONESCO, 1966, p.326).³

O autor primeiramente finca-se na história e afirma a influência inquietante que o Existencialismo exerceu sobre si, ao mesmo tempo em que concebe sua obra como uma aventura para superá-la, no “*oser ne pas penser comme les autres*”, conforme revelado na introdução de *Antidotes* (IONESCO, 1977a, p. 11). Ainda sobre essa filiação, Ionesco constata que ela ultrapassa um determinado contexto intelectual, ou um conjunto de obras nem sempre discerníveis, para assegurar em sua identidade própria: “*Une oeuvre vient à la*

² O primeiro texto teórico é escrito em seu percurso de estudante, misturando crítica literária e autobiografia, entre 1930 e 1934 em romeno, e traduzido em francês décadas depois por sua filha, sendo publicado sob o título *Non*, em 1986. Aí já se delinea um Ionesco irreverente, em sua intenção de dessacralizar a crítica literária, ao lembrar que uma mesma obra pode portar, por meio de um exercício de técnica e erudição, uma crítica elogiosa tanto quanto uma outra negativa: “*Tout livre est remarquable si l'on se dit qu'il est remarquable. Tout livre est exécration si l'on dit qu'il est exécration.*” (IONESCO, 1986, p.161).

³ Ionesco parece retomar o termo “*existentialismes*” tal qual Camus, em *Le mythe de Sisyphe*, referindo-se aos existencialismos anteriores ao movimento Existencialista, assim como a este último.

suite de beaucoup d'autres oeuvres. Nous le savons. Cela veut dire tout simplement qu'elle a une hérédité, qu'elle est l'enfant de ses parents, mais qu'elle n'est pas ses parents." (IONESCO, 1966, p.37).

Consciente de seu pensamento construído em parte pelo pensamento do outro, ele entabula um diálogo conflitivo com o Existencialismo, rejeitando-o na figura de Sartre tanto por sua política quanto pela sua literatura engajada. Esta última, segundo Ionesco, limitada ao realismo, efetua uma cisão do binômio realismo/imaginação, resultando dessa forma não em uma descoberta da verdade, mas seu acobertamento por uma realidade criada a serviço de poderes políticos totalitários, como aqueles da antiga União Soviética. Na maioria dos ensaios, diários, e entrevistas, o engajamento político de esquerda comunista de Sartre também é violentamente criticado em virtude de ele se comportar de forma submissa à História, arranjando-se ao contexto contemporâneo, em uma espécie de diletantismo. A revista *Magazine Littéraire* publica uma entrevista com Ionesco realizada há mais de quarenta anos. Nela, o dramaturgo, seguindo o itinerário intelectual de Sartre, afirma ser *L'Être et le néant* uma obra anti-humanista, fundamentada em uma concepção sobre as relações humanas em termos de relações de força, apreendendo nestas uma moral imperialista que encontrará, anos depois, sua correspondência no mundo nazista. Comenta ainda que, após a guerra, cansadas, as pessoas se tornaram boas, e Sartre, antenado com a história, transforma o seu existencialismo em um humanismo (IONESCO, 2014). No entanto, a animosidade de Ionesco dirigida a Sartre não é suficiente para afastá-lo desse pensador, como podemos notar na mesma entrevista: "*J'en veux à Sartre, mais je ne peux pas nier que j'ai été nourri par lui.*" (IONESCO, 2014, p.10). Nos escritos autoficcionais do dramaturgo franco-romeno frequentam noções próprias a Sartre, sobretudo aquelas desenvolvidas em *L'Existentialisme est un humanisme*, tais como a escolha, a tomada de partido, a ação, o combate. Entretanto, elas se apresentam para imediatamente ser questionadas como noções desprovidas de um fundamento seguro, absoluto, como confessado: "*De temps à autre, je crois, je pense que je pense, je prends parti, je choisis, je combat, et quand je le fais, je le fais avec véhémence et entêtement. Mais il y a toujours en moi une voix qui me dit que ce choix, cette véhémence, cette affirmation n'ont pas de fondement sûr, absolu.*" (IONESCO, 1966, p.20).

A obra de Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme*, faz uma defesa da natureza humanística do Existencialismo, no seu postulado de homem construído na sua ação no mundo, sem um fundamento oriundo da noção de Deus, sem a noção do conceito humano em que "[...] *chaque homme est un*

exemple particulier d'un concept universel, l'homme [...]" (SARTRE, 1970, p.02) e possuindo as mesmas qualidades de base. Nesse existencialismo sartriano ausenta-se a ideia comum de uma essência anterior à existência histórica, ou seja, nenhum *a priori* senão a existência realizada na ação e sua historicidade. Importa salientar que, diferentemente de Camus, como veremos ao longo desse trabalho, o autor de *L'Existentialisme est un humanisme* reconcilia o homem com o mundo, ao afirmar que "[...] *la vie n'a pas de sens, a priori. Avant que vous ne viviez, la vie, elle, n'est rien, mais c'est à vous de lui donner un sens, et la valeur n'est pas autre chose que ce sens que vous choisissez.*" (SARTRE, 1970, p.13).

Ionesco (1967) revela em *Journal en miettes* o seu diálogo com o Existencialismo ao mencionar o conhecido postulado de Sartre sobre a existência preceder a essência. Imediatamente após essa observação, ele leva essa ideia ao extremo, aludindo à possibilidade de um dos elementos do binômio, a essência, **não ser**, não existir. A consequência dessa apreensão particular do fundamento existencialista é relevante para a construção da obra ionesciana, pois a essência sartriana, que corresponde ao **ser** ou à explicação da existência, segundo Ionesco, irá desaparecer. É exatamente acompanhado pela **ausência do ser** que esse autor do teatro do absurdo constrói suas primeiras obras, distanciando-se, desse ponto de vista, do Existencialismo sartriano.

O dramaturgo, se entretém uma relação reativa com o Existencialismo, especificamente com Sartre, irá se aproximar do postulado do "absurdo" camusiano, tanto em um desenvolvimento distinto, quanto em uma nova expressão artística. Não é por acaso que um conjunto de textos dramáticos, surgido aproximadamente anos após os primeiros escritos de Camus, é batizado por Martin Esslin (1971) sob o nome de "teatro do absurdo". Esslin analisa este teatro a partir de Albert Camus, que muitos lembram estar inserido erroneamente no Existencialismo, como por exemplo a afirmação dos editores da Gallimard, quando da publicação de *Le Mythe de Sisyphe: "Rattaché à tort au mouvement existentialiste, qui atteint son apogée au lendemain de la guerre, Albert Camus écrit en fait une oeuvre articulée autour de l'absurde et de la revolte."* (CAMUS, 1942, p.11). A partir do ensaio de Camus, Esslin ancora sua comparação entre a maneira com a qual a noção de absurdo é desenvolvida por Camus e pelos autores do Teatro do absurdo, afirmando a presença de similitude entre eles, centrada no sentimento do absurdo suscitado pela ausência de axiomas seguros para a existência humana, no pós Segunda Guerra, e distinção entre ambos, que estaria na expressão desse sentimento. O Existencialismo "[...] exporia o sentimento do irracional da conduta humana

sob a forma de um raciocínio lúcido e logicamente construído [...]” (ESSLIN, 1971, p.41), enquanto o Teatro do absurdo exprimiria esse mesmo sentimento na construção da obra, denunciando “[...] o que a razão tem de inadequação, abandonando deliberadamente as etapas racionais e o pensamento discursivo.” (ESSLIN, 1971, p.41).

A noção de “absurdo” desenvolvida por Albert Camus (1942), como bem indica no subtítulo de *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, tem como fundamento uma distinção significativa entre o **sentimento do absurdo** e a **noção do absurdo**. O primeiro é a tomada de consciência da estranheza do homem frente a um universo privado de sentido, e segundo é a análise racional desse sentimento. Camus (1942, p. 20) discorre sobre o sentimento do absurdo como um divórcio entre o “*homme de sa vie, l'acteur et son décor*”, assinalando que muitos antes dele perceberam a estranheza dessa separação. Camus faz um itinerário da corrente existencialista, analisando as obras dos escritores-filósofos cujo pensamento gira em torno da questão da condição absurda do homem no mundo, como aquelas de Kierkegaard, Jasper, Heidegger, Chestov. Entretanto, estes existencialistas encontram vias outras para apaziguar o absurdo que não aquelas do pensamento racional – fato que os distingue da filosofia camusiana, pois nesta o sentimento da condição da existência absurda desagua necessariamente na noção do absurdo – esta fundada na análise racional dessa condição. Em outras palavras, o sentimento que o homem experimenta na sua separação do mundo pode não se seguir necessariamente a uma procura racional de explicação dessa separação, mas sim levar à fuga ao absurdo, que a ela se segue, através de argumentos metafísicos – em uma nostalgia de unidade do homem com o mundo – ou irracionais; todos escapando ao racional frente ao mundo-mudo e aos homens em si que “*sécrètent de l'inhumain*” (CAMUS, 1942, p.31). Sob o ponto de vista dessa estranheza do homem frente a si mesmo, há uma convergência entre o pensamento de Camus e o de Sartre, na medida em que naquela ronda a sensação de inumano. O próprio Camus irá efetuar uma correspondência entre esta sensação, que faz parte do absurdo, e a *nausée* de Sartre, referindo-se implicitamente a ele como “*un auteur de nos jours*” (CAMUS, 1942, p. 31).

O pensador franco-argelino, no prólogo de *Le mythe de Sisyphe*, antecipa o seu método de investigação do sentimento do absurdo, esclarecendo que “[...] *on trouvera seulement ici la description, à l'état pur, d'un mal de l'esprit. Aucune métaphysique, aucune croyance, n'y sont mêlées, pour le moment. Ce sont les limites et le seul parti pris de ce livre.*” (CAMUS, 1942, p.16). Nessa investigação, ele

o faz sem querer fugir desse sentimento através de explicações metafísicas (as *mauvaises raisons*) que possam recriar um mundo próximo (o *familier*) que dissipa o absurdo. Tomando diretamente as palavras do autor franco-argelino, ele esclarecerá: “[...] *un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familier* [...]” (CAMUS, 1942, p.20). Em outras palavras, a noção do absurdo é um método através do qual é revelada a condição do homem no mundo, e que rejeita, sobretudo, os argumentos que não se sustentam através da razão, ou seja, os argumentos metafísicos. Seu caráter é o da oposição, de dilaceramento e divórcio entre homem e mundo (CAMUS, 1942, p.56), sem a possibilidade de sua reconciliação, pois a razão, único instrumento de investigação da relação, é vã, incapaz de suprimir o espaço entre aqueles. Camus, ao longo de sua obra, deixa claro que seu método de pensamento sobre o estudo da relação do mundo-homem é fundado na aceitação do absurdo apreendido nesse confronto, não vendo outra saída para além desse embate. Entretanto, ele desenvolve um estudo, anos após *Le mythe de Sisyphe*, fundado em outra relação entre homem-mundo, que abranda o sentimento do absurdo. Trata-se de *L'homme revolte* (CAMUS, 1951), que efetua uma transformação positiva dessa relação, expressa na **revolta** da condição absurda⁴.

Precedência da obra de Ionesco

Podemos dividir a obra de Ionesco em duas fases. Uma inicial, constituída pelas suas obras mais conhecidas tais como *Rhinocéros*⁵ e *La cantatrice chauve*⁶, que gravita em torno da noção do absurdo e daquela referente à ausência dos *a priori*, porém em uma relação de similitudes e de distinções. Nossa análise irá se centralizar nessa obra inicial. Uma segunda, mais evidente a partir do decênio de 1970, e com forte tonalidade autobiográfica, sobretudo em *Ce Formidable Bordel*, *Voyages chez les morts*, e *L'homme aux valises*⁷, irá se assentar em uma metafísica, que é justamente uma das evasões ao sentimento do absurdo, abordado por Camus. Na medida em que constatamos a evasão que dilui o absurdo, nessa segunda fase, ela não poderá ser inserida no teatro do absurdo,

⁴ Observamos na obra de Ionesco a coexistência, para além do absurdo, de uma « revolta metafísica » contra este último. Camus o examina em *L'Homme Révolté*, concebendo-o como uma luta contra o absurdo – que se não o elimina, ao menos propõe um sentido (coletivo, social) à existência.

⁵ Confira Ionesco (1959).

⁶ Confira Ionesco (1964).

⁷ Confira Ionesco (1991).

tal qual o perspectivamos aqui, não justificando, dessa forma, sua análise neste artigo. Nossa intenção, que foi a de aproximar as obras da primeira fase de Ionesco, em seu pertencimento e afastamento do Existencialismo, agora se dirige a sua vizinhança com o pós-modernismo.

O autor de *Rhinocéros* vai trabalhar com a ausência dos *a priori* acrescentando outro referente ao pensamento lógico da filosofia, da sociologia e da política, com suas “*vérités toutes faites*” (IONESCO, 1977a, p.147). Sob a forma paródica ele irá expressar o anacronismo da aplicação dessas verdades prontas diante do mundo que se segue à Segunda Guerra. É importante observar que esse anacronismo é um dos alicerces do efeito do absurdo na obra de Ionesco, como ele mesmo revela: “*Dès qu’il y a décalage entre l’idéologie et la réalité, il y a l’absurde.*” (IONESCO, 1977a, p.138). No seu universo dramático, encontramos sob forma paródica, a denúncia dos sistemas de pensamento falidos, figurados artisticamente na ausência do **ser** e na presença onipotente do **não-ser** que transita em um cotidiano de ações anódinas, sem finalidade, sem sentido, sem relação causal – todos oferecidos em um espetáculo absurdo dessa existência.

Em um comentário comparativo baseado na noção de absurdo de Camus e a de Ionesco, podemos afirmar que este último expressa o absurdo camusiano de forma distinta, retomando-o na fase anterior à tomada de consciência da condição absurda, no automatismo do cotidiano que a encobre. Se se ausenta a lucidez do absurdo de Camus, ela irá emergir, entretanto, quando da leitura do seu texto dramático como também da sua encenação, através de um efeito cômico provocado pela deflagração do automatismo inconsciente que mascara o trágico existencial.

A noção do absurdo camusiana recolhe-se em Ionesco, na fase imediatamente anterior à sua tomada de consciência. No entanto, o autor franco-romeno acrescenta a essa noção outros elementos tais como a **décalage** entre ideologia e realidade, como também a ausência de finalidade: “*est absurde ce qui n’a pas de but*” (IONESCO, 1966, p. 338). O teatro do absurdo, segundo esse autor, prefere “*à l’expression ‘absurde’ celle de l’insolite ou de sentiment de l’insolite*” (IONESCO, 1977a, p.133), e esclarece ser o insólito um estado em que “*le monde semble être vidé de toute expression, de tout contenu*” (IONESCO, 1977a, p.133). A noção de insólito adquire em Ionesco uma vertente positiva e uma negativa. Essa vertente positiva, sobretudo da segunda fase da obra de Ionesco, não instala necessariamente o absurdo, podendo gerar, ao contrário, uma evasão metafísica oferecida na imagem da claridade, da luz, do espanto

do existir, como na *cit  radiieuse* de *Tuer sans gage*, conforme comentado pelo próprio autor em *Entre la vie et le rêve*: “*Il arrive qu’on le [o mundo] regarde tout comme si l’on naissait   ce moment-l  et alors il nous appara t  tonnant et inexplicable*” (IONESCO, 1977b, p.133). Em *Journal en miettes* ele explicar  melhor a especialidade desse insólito, feito de luz, do esvaziamento da significa  o das coisas para a sua comunh o com o ser. Este insólito ampara-se do humano, apaga o inumano, instalando um estado transcendental, em uma metamorfose do mundo:

Ce n’était pas ce vide que nous ressentons habituellement, ce vide de lourdeur si je puis m’exprimer de cette façon. Cette fois c’était une libération, les choses perdaient leur poids autour de moi, je me s parais des choses qui perdaient une signification arbitraire, conventionnelle [...] Tout se laissait maintenant pénétrer par une lumière éclatante e prenant conscience, avec une joie illimitée, que tout est je ne pouvais plus penser à autres choses qu’à cela, que tout est, que toutes les choses sont et en prenant conscience qu’elles étaient, toutes les choses étaient mais autrement, tout à fait autrement, dans une lumière de grâce, délicates, fragiles. (IONESCO, 1967, p.60).

Essa vertente do insólito, nas obras de Ionesco, dilui o divórcio entre homem-mundo, por meio de uma comunh o que os torna indistintos, devolvendo-os em uma unidade metafísica, que por sua vez guarda parentesco com a filosofia fenomenológica. Interessa-nos o sentimento do absurdo na noção de Camus, que surge nas primeiras obras de Ionesco, no aspecto negativo, sendo sustentado pelo humor, pela ironia (IONESCO, 1977b), pela paródia, tais como em *Rhinocéros* e *La cantatrice chauve*. A tomada de consciência do absurdo, apreendida no discurso racional, ainda tem seu pertencimento à modernidade, mesmo que em seus últimos instantes. Entretanto essa consciência será substituída, em Ionesco, pela inconsciência da condição absurda de muitas de suas personagens. Podemos afirmar que estas são acima de tudo trágico-c micas – trágicas por habitarem em um mundo estranho, separado delas próprias, e c micas pela inconsciência de sua condição – expressa no automatismo insuperável das personagens. A exceção a essa inconsciência nos é dada na lucidez única da personagem Béranger, de *Rhinocéros* – um eco da voz de Ionesco. Este mesmo confessa “*C’est moi, Béranger*” (IONESCO, 1977b, p.95).

A maior parte das personagens habita um mundo esvaziado de toda expressão, conteúdo, ancorando-se sobre os escombros de palavras, em seu

automatismo (clichês), e de comportamentos. Esse automatismo é outro recurso empregado por Ionesco para o efeito cômico; uma espécie de “[...] *distraction de la vie. Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose* [...]” (BERGSON, 1948, p.88), que irá expressar, em última análise, o **não ser**. O autor estabelece uma comparação entre a sua segunda vertente do insólito, a negativa, e a noção de absurdo de Camus, vislumbrando como critério diferencial a desdramatização:

En fait, ce qu'il ne faut pas dans mes pièces, c'est lacher l'insolite au profit du pathétique. Il faut éviter le pathétique; la dérision, l'ironie doivent l'emporter. Même si on a une conscience, une vision apocalyptique de l'histoire il y a aussi, derrière, cette idée que le monde n'est qu'une farce. Il faut dédramatiser. C'est ce qui distingue Macbeth de La Peste, de Camus. Camus n'avait pas d'humour. (IONESCO, 1977b, p.163).

A essa altura fazemos uma ponderação sobre o fato de a diferença entre o absurdo camusiano e o Teatro do Absurdo não estar localizada somente nas formas com as quais um e outro exprimem o sentimento de absurdo, como afirma Esslin. Observamos que as distinções atingem não somente um discurso racional sobre o absurdo, como aquele de Camus, e sua expressão artística no Teatro do Absurdo. Em Ionesco, o mundo absurdo e a lucidez camusianos são transformados em sua falta de consciência, em uma ausência do **ser – ser** em sua tentativa de elucidação da condição absurda. As noções de essência-existência sartrianas, como podemos observar, são levadas ao extremo, implodindo-as e sendo substituídas pela noção do **não-ser**. É exatamente acompanhado pela ausência do ser que esse autor do teatro do absurdo constrói sua obra, escolhendo para a sua expressão a via tragicômica. O drama camusiano da condição absurda e a noção da essência sartriana são apagados, ou desdramatizados, para retomar o termo de Ionesco, restando tão somente o riso – o riso apesar de tudo – porém, um riso sarcástico provocado pela descrença:

Peut-on, on ne peut certainement pas, doit-on essayer d'arriver à quelque chose? Finalement, je ne le pense plus vraiment. Il reste à dire où l'on en est [...]. Des états présents, suivis d'autres états présents sans aboutissement autre, ou sans espérance d'aboutissement autre que le rire. Le rire malgré tout. Ou le rire naturel, le rire jaillissant naturellement. Le rire des morts en sursis. Le rire de la foi. Le rire de l'incroyance. Mais oui, c'est à cela que je veux aboutir. Je n'arrive qu'à des rires grinçants. (IONESCO, 1985, p.19).

Sobre o cômico como via de expressão da condição absurda e trágica, Ionesco confessa: “[...] *plus désespérant que le tragique, le comique n’offre pas d’issue. Je dis: “désespérant”, mais, en réalité, il est au-delà ou en deçà du désespoir ou de l’espoir.*” (IONESCO, 1966, p.61). O desespero e a luta vã expressos no riso acabam, por fim, transformando-se na denúncia e superação da trágica condição humana:

C’est aussi une dénonciation de l’absurdité, un dépassement du drame. L’humour suppose une conscience lucide. Il suppose un dédoublement, une conscience lucide de la vanité de ses propres passions. On continue alors de vivre ses passions tout en sachant qu’elles sont absurdes, ou stupides même si on ne peut très bien lutter contre. (IONESCO, 1977b, p. 140).

Em sua escritura dramática o riso desempenha um jogo duplo, em primeiro lugar de acobertamento da tragédia sofrida pelas personagens por meio do automatismo e da falta de finalidade de suas ações, e também da diferença entre ideia (e seu discurso) e realidade. Em segundo lugar, o riso desempenha o papel de deflagração dessa tragédia, a partir do leitor-expectador. Distinguem-se, dessa maneira, o absurdo camusiano e o de Ionesco, pois o primeiro está desenvolvido na consciência lúcida da condição absurda do homem, e o segundo mascara-a na inconsciência das personagens, despertando essa lucidez somente na recepção do texto dramático e na sua encenação.

Essas diferenças e semelhanças que apontamos constituem uma passagem entre o Existencialismo e o pós-modernismo, uma etapa onde os metarrelatos legitimadores da ciência, como aqueles especulativos (da filosofia), e os emancipadores da sociologia e política (LYOTARD, 2004), passam a ser desacreditados pelo fato de estarem fundados em um conceito de onipotência da razão – conceito-postulado da modernidade que tem seu ápice no Iluminismo e sua falência na sua instrumentalização para fins irracionais, no espetáculo da Segunda Guerra Mundial. Ionesco denuncia esse mundo de sistemas de pensamentos forjados para tudo explicar e a frustração por sua insuficiência: “*Certes, nous en connaissons des explications! On nous en a donné beaucoup et nous disposons de toutes sortes de systèmes de pensée [...] tous les systèmes de pensée, toutes les explications paraissent insuffisantes.*” (IONESCO, 1977b, p.133). Anunciando uma pós-modernidade filosófica e artística, Ionesco ignora o sujeito em sua capacidade de formular explicações que deem conta do absurdo do mundo (sem *a priori*, sem finalidade): “*J’ai l’impression qu’il n’y a de raison à rien et que seule nous pousse une force incompréhensible. Il n’y a de raison à rien. Tout est contestable*

à l'intérieur de soi-même.” (IONESCO, 1966, p.23). A **farsa trágica**, como o próprio autor define sua escritura dramática, é um conjunto de pensamentos sensíveis que antecipa um movimento filosófico e literário, constituindo uma paródia pós-moderna, ou seja, a expressão de uma modernidade desiludida com os *a priori* e a procura racional de explicação para a condição absurda do homem no mundo. Seu teatro seria uma expressão da impotência dos metarrelatos, e sua transformação paródica. Sem nos determos aqui no conceito de paródia em geral, evocamos Ionesco, cujo pensamento mantém uma analogia com o pensamento do pós-modernismo no que diz respeito à “[...] *impuissance humaine, cette inutilité de nos efforts peut aussi en un sens, paraître comique.*” (IONESCO, 1966, p. 61).

Estabelecendo uma comparação entre a filosofia de Camus e a da pós-modernidade, com relação à noção de razão forjada na modernidade, poderíamos apontar a primeira em sua angústia e revolta diante de uma razão vã para o conhecimento do mundo (CAMUS, 1942), denunciado por Camus por ser o pensamento inerentemente antropológico, ou seja, pelo fato de o homem colocar-se no objeto a ser conhecido. Com relação ao que designaremos sob a etiqueta contundente de pós-modernidade, nesta observamos a diluição do sentimento de absurdo, restando constatar e analisar outra condição, a **condição pós-moderna**, na crítica à onipotência da razão da modernidade. Ionesco avizinhandose das teorias da pós-modernidade na desconstrução do conceito da razão iluminista, irá afirmar: “[...] *il n'y a de raison à rien. Tout est contestable à l'intérieur de soi-même.*” (IONESCO, 1966, p.23).

A expressão artística dessa pós-modernidade estará traduzida na paródia do pós-modernismo, quando de sua apropriação dos discursos da modernidade a fim de mostrar sua fragilidade. Ionesco, transpondo o discurso do Existencialismo, irá se aproximar de maneira complexa da poética do pós-modernismo, pois este:

[...] não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo: ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos. (HUTCHEON 1991, p. 36).

Essa relação que as obras de um pós-modernismo entretêm com o modernismo é complexa, pois o primeiro se apropria dos textos do modernismo em uma continuidade que estabelece seu pertencimento. Essa continuidade ora leva ao extremo, ora efetua derivações do texto do modernismo, inaugurando

a pós-modernidade em sua vontade de tomar uma via diferente da anterior. Ionesco, assim, procede em um contexto de desilusão quanto à modernidade – essa *déchéance mondaine de l'esprit* – parodiando-a:

Si j'ai montré les hommes dérisoires, risibles, ce ne fut nullement par souci de comédie. Mais, comme on ne peut guère en ces moments de déchéance mondaine de l'esprit, proclamer la vérité, on peut toujours au moins, montrer ce que l'homme devient ou peut devenir quand il est coupé de toute transcendance... Telle fut ma démarche, j'ai essayé de mettre en évidence ce néant qui est l'absence de foi, l'absence de vie spirituelle. Si je fus donc parfois comique, c'est par souci de pédagogie: le comique n'est que la deuxième face de la tragédie... (IONESCO, 1991, XCV).

Trazemos aqui alguns comentários sobre as obras *La cantatrice chauve* e *Rhinocéros*. Esta última dirige-se, à primeira vista, ao nazismo, sob a aparência de uma doença, a *rinocerite*. No entanto, Ionesco adverte que sua obra vai contra, sobretudo, “[...] *les hystéries collectives et les épidémies qui se cachent sous le couvert de la raison et des idées, mais qui n'en sont pas moins de graves maladies dont les idéologies ne sont que les âlipsis.*” (IONESCO, 1966, 274). Nessa obra, o automatismo do cotidiano paira sobre a vida das personagens, e nem mesmo a presença do insólito as libera do estado letárgico em que se encontram. O automatismo da condição humana transporta, como já comentado, o sentimento tragicômico de suas vidas para o leitor-expectador. Por meio da personagem Logicien (geralmente as personagens ionescônicas não possuem um nome próprio, são designadas pela profissão que exercem, pois o autor defende a ideia da diluição do ser, substituindo-a, inclusive, pela sua identidade profissional), serão denunciadas tanto as perversões da razão, da lógica, como a manipulação da linguagem, no que elas comportam de falso racionalismo (o absurdo da *décalage* entre ideologia e realidade). Essa crítica de Ionesco aproxima-se com aquela das teorias da pós-modernidade.

Em *Rhinocéros*, duas personagens tomam consciência do insólito-absurdo: Béranger e Daisy. O primeiro comporta-se como um herói em sua revolta metafísica, aproximando-se de Camus, em *L'homme révolté*; fato que o mantém ainda na modernidade. No entanto, Daisy é levada a se juntar às outras já metamorfoseadas – metamorfoses expressando o sentimento do divórcio do homem consigo mesmo (a sensação da *nausée* ou do *inumano*). A consequência que se segue à metamorfose, em seu aspecto coletivo, é o mundo no esvaziamento do **ser**. Sobre esse esvaziamento, Béranger expressa-o, exclamativo: “*Nous sommes seuls, nous sommes restés seuls.*” (IONESCO, 1959,

p.232). Essa personagem, em uma revolta metafísica, se afirmará, contra o vazio inumano do mundo: “*Contre tout le monde, je me défendrai! Je suis le dernier homme je le resterai jusqu’au bout! Je ne capitule pas.*” (IONESCO, 1959, p.246).

Outra questão pertencente à literatura e à filosofia da pós-modernidade concerne à concepção da linguagem, encontrando-se patente em sua obra *La Cantatrice chauve*. Ionesco afirma ser esta uma “*tragédie du langage*” (IONESCO, 1966, p.248). A obra apresenta expressões fixas, clichés desgastados, que revelam

[l]es automatismes du langage, du comportement des gens, le ‘parler pour ne rien dire’, le parler parce qu’il n’y a rien à dire de personnel, l’absence de vie intérieure, la mécanique du quotidien, l’homme baignant dans son milieu social, ne s’en distinguant plus. (IONESCO, 1966, p.249).

A verdade absoluta ou os “*axiomes élémentaires*” (IONESCO, 1966, p.245) são esvaziados e tornados clichés, em um automatismo da linguagem que traduz o falar impessoal sobre nada, denunciando o apagamento do **ser**, tão absurdo quanto cômico: “[...] *les personnages comiques, ce sont les gens qui n’existent pas [...]*” (IONESCO, 1966, p.249). Essa obra é construída a partir de diálogos de um livro didático de inglês para estrangeiros, o *Assimil*. Ionesco transcreve em sua obra muitos dos seus diálogos, fundados sobre axiomas elementares: a personagem que informa ao seu marido o seu nome, o número de filhos que eles têm, onde eles moram, apresenta pela primeira vez a empregada e um casal de amigos conhecidos! Tudo isso como se ela não soubesse nada, como se houvesse um esquecimento – ou uma inconsciência, ou uma extrema distração dos axiomas elementares (IONESCO, 1966). Ao transcrever esses axiomas, eles começam a ser minados no seu próprio interior, desarticulando a linguagem e retirando a sua função de representação do mundo. O absurdo aí se instala pelo esvaziamento da comunicação e ausência de interação entre as personagens, pela falta do **ser**. A consciência trágica dessa condição das personagens, sob o ponto de vista comparativo entre o absurdo de Camus e o de Ionesco, será restituída pela sua tomada de consciência no riso do leitor-expectador. Serão estes que apreenderão a natureza absurda da comunicação, em um riso trágico.

Ionesco parece construir uma literatura filosófica – em referência ao estudo comparativo entre literatura e filosofia de Macherey (1990) – que antecipa uma discussão que somente anos mais tarde viria à tona nas teorias da pós-modernidade. Em Eugène Ionesco iremos observar o tema existencialista de explicação do mundo e o absurdo deste intuito em sua transformação paródica

sobre a racionalidade que tudo quer abraçar. O seu absurdo é a constatação do vazio, e não mais do sentimento de absurdo que preenche o **ser**. O riso explode na tomada de consciência, pelo leitor-expectador, no sentimento de uma “*décalage*”, (retomando o termo de Ionesco) entre a linguagem-sistemas filosóficos-políticos e comportamentos. Estes se esvaziam em virtude da descrença de sua capacidade de fundamentar uma explicação do mundo e este mesmo. Diante da impotência da razão e da linguagem, nada resta senão o riso que a constata e que a ela reage. Analisado sob esta perspectiva o absurdo de Ionesco, é possível localizarmos sua obra em continuidade e ruptura com o Existencialismo – ruptura cujos passos dirigem-se ao pós-modernismo.

Eugène Ionesco: from influence to creation

ABSTRACT: *Taking into consideration the contemporary intellectual context, including that of Ionesco, and focusing on the concept of the absurd, this article compares the thought of Ionesco with that of the thinkers of Existentialism, and mainly with the existentialist philosophy of Camus. From this comparative perspective, we noticed that the work of Ionesco either presents an excessive expression of Existentialism, or moves away from it. But in both cases, this distinction gives origin to a new expression which will keep similarities with the poetics of Postmodernism.*

KEYWORDS: *Ionesco. Sartre. Camus. Postmodernism. Notion of absurd.*

REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **Le Rire**. Paris: PUF, 1948.

CAMUS, A. **L'homme révolté**. Paris: Gallimard, 1951.

_____. **Le mythe de Sisyphe**. Paris: Gallimard, 1942.

ESSLIN, M. **Le théâtre de l'absurde**. Paris: Buchet/Chastel, 1971.

HUBERT, M.-C.; BERTRAND, M. **Eugene Ionesco: classicisme et modernité**. Aix en Provence: Publications de l'université de Provence, 2011.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história teoria ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IONESCO, E. Ionesco: s'expliquer dans l'inexplicable. **Le Magazine Littéraire**, jan. 2014. Disponível em: <<http://www.magazine-litteraire.com/actualite/hommage/ionesco-s-expliquer-inexplicable-14-01-2014-119463>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

_____. **Non**. Traduit du roman et annoté par Marie-France Ionesco. Paris: Gallimard, 1986.

_____. **Le noir et le blanc**. Paris: Gallimard, 1985.

_____. **Théâtre Complet**. Édition d'Emmanuel Jacquard. Paris: Gallimard, 1991. (Bibliothèque de la Pléiade, 372).

_____. **Antidotes**. Paris: Gallimard, 1977a.

_____. **Entre la vie et le rêve**. Entretiens avec Claude Bonnefoy. Paris: Gallimard, 1977b.

_____. **Journal en miettes**. Paris: Gallimard, 1967.

_____. **Notes et contre-notes**. Paris: Gallimard, 1966.

_____. **La cantatrice chauve suivi de La leçon**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **Rhinocéros**. Paris: Gallimard, 1959.

LYOTARD, J.-F. **A Condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.

MACHEREY, P. **À quoi pense la littérature?** Exercices de philosophie littéraire. Paris: PUF, 1990.

SARTRE, J.-P. **L'existencialisme est un humanisme**. Paris: Nagel, 1970. Disponível em: <http://www.sandamaso.es/uploaded_files/2_sartre_lexistencialisme_est_un_humanisme.pdf>. Acesso em: set. 2014.



O ETERNO FEMININO MALDITO E A SENSIBILIDADE MODERNA: O MOTIVO DA FEMME FATALE ENTRE BAUDELAIRE E O DECADENTISMO BRASILEIRO

Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS*

RESUMO: Nossos objetivos consistem em tecer considerações sobre o desenvolvimento das imagens eróticas na poesia decadentista brasileira a partir do motivo da *femme fatale* de Baudelaire. A amada distante, letárgica e indiferente da tradição romântica desdobra-se, em ambiente decadente, em figurações inquietantes que evocam a ideia de interditos eróticos: prostitutas, cadáveres, monstros fornecem, nesse contexto, o substrato imagético para a composição da mulher desejada, que se manifesta metonimicamente, em uma dicção que amalgama a atração à repulsa, como uma materialização erótica do ideal. Baudelaire com poemas como “*Le poison*” e “*Le Léthé*” é referência imediata para esse complexo imagético que confere ao contato erótica com a “mulher maldita” os contornos de uma experiência transcendente em que epifanias se manifestam no vazio e conferem à poesia idealista as incertezas da modernidade. A poesia brasileira reativa ao romantismo, produzida entre 1870 e 1880, a partir de Baudelaire, valer-se-á de uma imagética erótica, síntese do grotesco e do sublime, a que nosso simbolismo será muito sensível, encontrando manifestação bem delineada no erotismo convulso de *Broquéis*, de Cruz e Sousa, em que a crise idealista torna-se anseio erótico e associa as ideias de impossibilidade e nulidade a uma nova concepção de ideal angustiante e visceral.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo. Poesia erótica. Sublime. Grotesco. Poesia de orientação romântica.

É ponto pacífico a aceitação da hipótese de que o modelo patriarcal que rege a cultura do ocidente relegou a mulher a um espaço à margem da cultura;

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – fabianorssantos@yahoo.com.br

para esse mesmo espaço também foram projetados os terrores recônditos da civilização, como o caos com seus monstros, a noite e seus mistérios e o lado oculto da natureza. Não gratuitamente, os sistemas míticos tradicionais criaram uma equação inquietante (e, poder-se-ia dizer, com alguma dose de anacronismo, misógina) entre o mistério da feminilidade e as zonas do cosmo encobertas por sombras – a Tiamat babilônica, a Eva judaico-cristã (e mais que ela, Lilith), a Pandora grega, entre tantas outras mulheres míticas, manifestam a associação entre a mulher e o desconhecido, evocando os interditos relacionados ao caos gerador e aniquilador, que se desdobram nas figurações do mal e no desenvolvimento de uma imagética de impacto posterior nas artes. Trata-se de uma espécie de eterno feminino maldito, síntese da atração e da fatalidade, que serve de bases ao motivo da *femme fatale*, tão caro ao romantismo.

O desenvolvimento do espírito moderno a partir dos postulados da razão, do equilíbrio e da universalidade, poderia ser encarado como triunfo do princípio de civilização erigida sobre os moldes da ordem patriarcal – a ilustração, de algum modo reencena o mito: Marduk submetendo a mãe dos monstros, Tiamat; Apolo abatendo Píton para tornar-se senhor dos oráculos. No entanto, o espírito moderno não se desenvolve sem estar sujeito a crises; como destacam Michael Löwy e Robert Sayer (1995, p.35), contra a ilustração, o romantismo propõe a recuperação do irracional, dos sonhos e dos mitos, reconduzindo para o seio da modernidade, via “*el sueño de la razon*”, muitos dos monstros soterrados pelo espírito ilustrado na periferia ocupada pelo mito – dentre esses monstros encontra-se a mulher fatal, da qual é possível se aproximar pelo caminho escarpado do erotismo.

Com efeito, no estudo *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz (1994) coloca em evidência a forma de beleza particular tingida pelo romantismo com matizes horrendos, colhidos junto à subversão, à violência, à morte e ao mal, de modo a plasmar o erotismo a partir da junção de atração e repulsa, convertendo-o em experiência de perdição e queda – nasce assim o belo horrível romântico (PRAZ, 1994), que perpassa desde os romances góticos ingleses do século XVIII até as Salomés, Helenas, Galatéias e Esfinges, pintadas, em fins do século XIX, por Gustave Moreau, como epítomes de uma atração erótica magnética e fatídica.

Nesse contexto, o erotismo, que na arte neoclássica surgia amenizado por sua associação ao aprazível, manifesta-se em seus contornos mais violentos e inquietantes, torna-se via para o sacrilégio, a irracionalidade e o desconforto do medo, materializando-se de acordo com os postulados de duas categorias

estéticas que representam a beleza projetada aos extremos e, pautada, portanto, na desarmonia e na dissonância – a saber, as categorias do sublime e do grotesco.

A categoria do sublime, cujas formulações modernas são baseadas no tratado da antiguidade, *Peri Hypsous* (“Da grandeza”), atribuído a Longino, reverbera com impacto no ambiente moderno, graças, sobretudo, à obra *Uma investigação filosófica de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1756), escrita pelo filósofo conservador inglês Edmund Burke (1993), em época contemporânea à voga da literatura gótica. Em linhas gerais, o estudo de Burke associa o sublime (a estética da grandeza e do elevado) às formas de plasmação do terror na obra de arte. Para Burke (1993), a poesia inevitavelmente fala às paixões humanas, sendo que os objetos estéticos que se referem ao prazer seriam regidos pelo princípio do belo, enquanto aquelas que remetessem à dor (para Burke, a mais intensa das paixões humanas) referir-se-iam ao sublime (BURKE, 1993), que, por seu turno, enfeixaria as materializações do terror, do desconhecido e do transcendente na obra de arte. O trabalho de Burke teria impacto futuro sobre *A crítica do juízo* (1790), de Immanuel Kant (1961), para quem o sublime nasceria do confronto da imaginação com o fenômeno do infinito, que a ela se apresentaria como manifestação opressiva seja da potência natural (o que em seu sistema é chamado de sublime dinâmico) ou das dimensões ilimitadas da natureza (o que corresponde ao sublime matemático kantiano). O sublime, pois, desafiaria a imaginação, projetando-a para as abstrações das **ideais puras**, podendo ser tratado como uma estética do transcendente e da plasmação do infinito, ideia que se acentua nas formulações de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*, 1818¹ e *Metafísica do belo*, 1820), para quem o sublime representaria uma forma de transcendência por meio da arte, operada pelo triunfo das formas opressivas da beleza sobre a vontade (SCHOPENHAUER, 2003).

Em síntese, o sublime percorre a história da estética moderna como uma categoria que enfeixa conceitos como elevação e transcendência, operados pelos mecanismos do medo e da opressão – lição apreendida pelos românticos que encontram na materialização do terror vias para o registro de uma forma de beleza transcendente.

O grotesco, por seu turno, ocupa lugar importante na estética romântica por corresponder à via de manifestação dos elementos que contrastam com o belo e que são normalmente negligenciados pela visão canônica de beleza

¹ Confira Schopenhauer (2005).

(pautadas na harmonia e no prazer). O grotesco enfeixa o disforme, o feio, o insólito e o anormal e ocupa lugar importante na tradição cômica (BAKHTIN, 1993); contudo, com a proposta de fusão de gêneros feita pelos românticos, a categoria passa a incorporar a matéria “séria” da arte. Victor Hugo, no prefácio ao *Cromwell* (1827), por exemplo, distingue o espírito romântico do da antiguidade, justamente pelo primeiro dar destaque ao grotesco, fundindo-o ao sublime, como forma de plasmar a verdade na arte (HUGO, 1988). O grotesco comporta manifestações estéticas multiformes; no entanto, em todas as definições do que se poderia chamar de grotesco romântico, observa-se a recorrência da expressão de contrastes agudas, os quais se manifestam comumente no hibridismo entre gêneros e no inesperado oriundo da intervenção do insólito e da subversão das convenções de verossimilhança (KAYSER, 2003). A categoria, portanto, seria configuradora de fenômenos contraditórios e ambíguos, expressando-se por meio de híbridos: desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo **grotesco** (ornamentos fantasiosos conhecidos desde a Antiguidade) até a fusão de conceitos normalmente inconciliáveis, e flagrantemente no amálgama entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza, encontra-se o grotesco. Ora, o amálgama entre contrários resvala, inevitavelmente, na plasmagem do monstruoso e do inquietante.

O sublime, pois, corresponde ao extremamente elevado, ao passo que o grotesco, ao extremamente baixo; as formas de expressão do sublime culminam na abstração própria da esfera do inexprimível, enquanto que as do grotesco precipitam-se no processo de deformação que gera os monstros. Seja por um movimento de ascensão (sublime) ou de queda (grotesco), as duas categorias afastam-se do centro equilibrado da beleza, correspondendo a extremos e gerando produtos que desferem um golpe sobre o belo orientado pelo princípio da razão – o irracional, o quimérico, o fantástico, o fantasmagórico, o inquietante e o terrível são matéria prima e ponto de chegada tanto do sublime como do grotesco, categorias que comportam a nova forma de beleza utilizada pelos românticos para revisão dos cânones clássicos.

O motivo do erotismo e, conseqüentemente, o da *femme fatale* (centro da atração vertiginosa da experiência erótica) no romantismo (sobretudo em seus estágios crepusculares) desenvolvem-se de acordo com os dispositivos dessas duas categorias. A experiência do êxtase erótico, que possui correspondências com as forças diluidoras da irracionalidade, será tratada pelos românticos como uma alegoria da transcendência que, munida dos meios de expressão

do sublime, sintonizar-se-á com a precipitação na morte e no desconhecido. Nesse movimento, a ascensão encontrará seu símile na queda, convocando junto à experiência de transcendência os contrários do sublime oriundos do grotesco.

No início do romantismo, a mulher fatal, vetor da transcendência normalmente é representada como aparição fantasmagórica que encerra os mistérios do sonho, da morte e dos “outros mundos”, tal como se vê nas fadas, de “*Die Erlekönigs tochter*”, de Herder (2014) ou, principalmente, de “*La belle dame sans merci*”, de John Keats (1884); a primeira, filha do rei dos elfos, espírito voluntarioso que amaldiçoa o homem que a pretere; a segunda, sedutora e misteriosa mulher dos bosques, que seduz viajantes incautos, para depois abandoná-los, desolados por terem perdido o amor feérico. Ao longo do romantismo, contudo, a *femme fatale* converte-se em monstro exótico e cadáver devorador, cujo corpo materializa um universo ambíguo, zona de convergência entre o mundo sensível e o que está além dele; seu corpo emana tóxicos e contém abismos infinitos, sendo o portal para as esferas da morte e do mistério, onde reside uma forma vazia e angustiante de ideal.

Charles Baudelaire, com suas *Flores do Mal* (1857)², é o grande responsável por essa associação entre o mistério e corpo da mulher maldita, configurado como alegoria material da transcendência. Em poemas como “*Le poison*” e “a peça condenada” “*Le Léthé*”, toda a carga semântica associada aos mistérios do feminino que os românticos anteriores plasmaram na imagem da mulher mágica, como no já citado poema de Keats ou na natureza sublime, como na atmosfera noturna inegavelmente feminina dos *Hinos à Noite* de Novalis³, é convocada para a composição da mulher maldita. Essa mulher, contudo, não corresponde mais à amante fantasmagórica que instaura o encantamento desorientador no mundo conhecido, mas sim à mulher comum, à mulher perdida ou à amante indiferente que abre a experiência cotidiana do desejo aos abismos da morte e da diluição.

Em “*Le poison*” há um procedimento caro à poética baudelaireana – a associação da transcendência à desorientação dos sentidos operada pelas drogas; motivo esse que convoca para junto da modernidade uma experiência de epifania semelhante ao transe dionisíaco, mas que, em sua lírica, esbarra na constatação das nulidades representadas pela morte. Em “*Le poison*” a transfiguração do real é apresentada numa gradação de experiências com toxinas

² Confira Baudelaire (1942).

³ Confira Novalis (1987).

que parte do vinho, passa pelo ópio e chega à precipitação em dois abismos localizados no corpo da mulher desejada – os olhos verdes e a boca:

[...]
*Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.
Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort!*
(BAUDELAIRE, 1942, p. 125)⁴

O veneno e a saliva são os chamarizes que atraem os sonhos, a alma e a consciência do eu lírico para os abismos do esquecimento e da morte, uma experiência sublime que em, “*Le Léthé*” encontrará uma dicção ainda mais agressiva e explicitamente erótica:

“Le Léthé”
*Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseurs de ta crinière lourde;

Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.*

⁴ “Tudo isso não vale o veneno que escorre de teus olhos, teus olhos verdes lagos onde minha alma estremece e se vê ao inverso... meus sonhos vêm em tropel para matar a sede nesses abismos amargos tudo isso não vale o terrível prodígio de tua saliva que morde que lança no esquecimento minha alma sem remorsos, E, carregando a vertigem lança-a desfalçada nos rios da morte!” (BAUDELAIRE, 1944, p. 125). Esta tradução e demais que seguem são de nossa autoria.

*Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remord
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.*

*Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers.*

*A mon destin, désormais mon délice,
J'obéirai comme un prédestiné;
Martyr docile, innocent condamné,
Dont la ferveur attise le supplice,*

*Je sucerais, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne cigüe
Aux bouts charmants de cette gorge aigüe
Qui n'a jamais emprisonné de couer.
(BAUDELAIRE, 1944, p. 250-251)⁵.*

⁵ "Venha sobre meu coração, alma cruel e surda
Tigre adorável, monstro de ares indolentes
Quero por muito tempo mergulhar meus dedos trementes
Na espessura de tua crina pesada;

Nas anáguas repletas de teu perfume
Enterrar minha cabeça dolorida,
E respirar como uma flor que fenece
O doce mofo do meu amor defunto.

Quero dormir! Dormir mais que viver!
Num sono tão doce quanto a morte,
Estenderei meus beijos sem remorso
Sobre seu belo corpo polido como o cobre

Para engolir meus soluços brandos
Nada me vale o abismo do teu leito.
O esquecimento poderoso mora em tua boca
E o Letes corre nos teus beijos.

Ao meu destino, a partir de agora meu deleite,
Submeto-me como um predestinado;
Dócil mártir, inocente condenado
Cujo fervor atíça o suplício.

Eu sugarei, para afogar meu rancor,
O nepente e a boa cicuta

Neste poema, o corpo da mulher materializa-se em metáforas degradantes e terríveis, avizinhas ao grotesco; ela é o “Tigre adorável, monstro de ares indolentes” (“*Tigre adore, monstre aux airs indolents*”), dotado de “crinas espessas” (“*crinière lourde*”, versão sórdida do motivo baudelairiano da *Chevelure*) e que exala um perfume tóxico e grotesco, o “doce mofo do amor defunto” (“*le doux relent de mon amour défunt*”), haurido, em uma obscena imersão da cabeça atormentada do eu lírico, sob as anáguas da amante. Em meio a tal experiência de vertigem e alucinação, o eu lírico converte-se em mártir voluntário (“*martyr docile, innocent condamné*” e o leito das bodas proibidas em abismo (“*l’abîme de ta couche*”), em meio aos quais os beijos da mulher maldita, vertem o Letes, rio da morte e do esquecimento consolador. O caráter ambíguo e terrível dessa experiência de precipitação no desejo transcendente e aniquilador é revelado ao final do poema: o colo da amante – que verte tanto o bem absoluto representado pelo nepente, como o dano inexorável, representado pela “boa cicuta” – nunca “aprisionou um coração”:

[...]

*Je suceraï, pour noyer ma rancoeur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n’a jamais emprisonné de coeur.*
(BAUDELAIRE, 1944, p. 251).

A portadora do consolo do esquecimento, vertido em beijos é, pois, um monstro sem coração, uma mulher fatal, ancestral direta do cadáver de prostituta que, no soneto “Estudo Anatômico” do poeta brasileiro Fontoura Xavier (1856-1922), ao ser dissecado em uma aula de anatomia revela ter, literalmente, o peito vazio:

Entrei no anfiteatro da ciência
atraído por mera fantasia,
e aprouve-me estudar Anatomia
por dar um novo pasto à inteligência.

Discorria com toda a sapiência
o lente, numa mesa, onde jazia
uma imóvel matéria, úmida e fria,
a que outrora animara humana essência.

Nos bicos encantadores deste colo agudo
Que jamais aprisionou um coração.” (BAUDELAIRE, 1944, p. 250-251).

Fora uma meretriz; o rosto belo
pude, tímido, olhá-lo com respeito
por entre as ondas negras de cabelo.

A convite do lente, contrafeito,
rasguei-a com a ponta do escalpelo
e não vi coração dentro do peito!
(XAVIER, 1984, p. 80).

“Estudo anatômico” integra o volume *Opalas*, obra publicada em 1884, mas que contém poemas escritos na década de 1870, época em que os influxos da poesia baudelairiana – como reconhece Glória Carneiro do Amaral (1996) – começam a tornar-se mais acentuadamente presentes em nossa literatura. Nessa época é realizada uma tradução de “*Le poison*”, de autoria de Luís Delfino, que se manteve inédita até sua reprodução na edição de 25/12/1934, do *Jornal do Comércio*, sob os auspícios de Félix Pacheco. No ano seguinte, 1872, Carlos Ferreira coliga ao volume intitulado *Alcíones* uma paráfrase de sua autoria do poema “*Le balcon*” sob o título de “Modulações”. Em 1874, as *Flores transplantadas* de Regueira Costa apresentam uma tradução de “*Le jet d’eau*”, em uma obra cujos poemas já atestam a influência das *Flores do Mal* (AMARAL, 1996). Mais tarde, Carvalho Júnior (1855-1879) dará lume a *Parisina* que, publicada postumamente aos cuidados de Arthur Barreiro em 1879, seria a primeira obra original inteiramente comprometida com a estética de Baudelaire.

Como observado por Antonio Candido (1989), a recepção de Baudelaire no Brasil se deu sob o signo da reação à poesia romântica. Em particular, a junção operada pelos poemas de as *Flores do Mal* entre matéria erótica e abjeção, sua ênfase nos aspectos inquietantes, subversivos e materiais do amor e sua dicção agressiva, irônica e sacrílega, foram lidas pelos poetas brasileiros das décadas de 1870 e 1880 como notas alternativas à poesia romântica aqui em voga, em que a matéria erótica era tratada de maneira sublimada e matizada por pudor e fragilidade. Daí, sob amparo dos novos expedientes aprendidos com Baudelaire, os primeiros “baudelairianos” brasileiros definiram-se a si como “realistas”, entendendo-se realista, nesse contexto, como antirromântico e antirromântico como postura refratária às convenções do romantismo lacrimoso e sentimental.

A contradição entre a adoção do modelo baudelairiano e a defesa de uma profissão de fé realista, contudo, não fugiu às mentalidades mais atentas do período; com efeito, Machado de Assis, no artigo “A nova geração”, atenta-

se a essa incoerência, enfatizando, por um lado, os aspectos românticos da lírica de Baudelaire e a rebeldia desorientada de nossos poetas que, ao buscar afastar-se da tradição romântica, encontrou nas *Flores do Mal* um modelo, no entanto, relativamente inadequado a sua proposta, dado o lastro romântico que a caracteriza (ASSIS apud CANDIDO, 1989). Fontoura Xavier faz parte dessa geração e, assim como Carvalho Júnior e Teófilo Dias (1854-1889), outros expressivos cultores da poesia “realista” de orientação baudelairiana, colheu junto às *Flores do Mal* matéria para a composição de uma poesia erótica maldita, decadente e sádica. Em geral, a tendência dessa poesia é retratar os desejos do eu lírico por meio de metáforas bestializantes e agressivas, representando-a como força destrutiva que se lança sobre a figura feminina, passiva, mas carnalmente exuberante, em uma relação marcada pela subversão, violência e sacrilégio. O temário da poesia erótica do período elege metáforas grotescas para materializar a força destruidora do instinto sexual – em “Antropofagia”, de Carvalho Júnior, os desejos são “lúbricas jumentas” e “vermes vorazes” que se precipitam sobre o corpo de “cascavel” (igualmente bestializado) da mulher desejada; em “Matilha” de Teófilo Dias, são cães que se lançam sobre o objeto de seu desejo como se sobre uma presa; e em “Pomo do Mal”, de Fontoura Xavier, materializam-se no gesto de morder o coração da mulher desejada, que, à maneira baudelairiana, também exala de seu corpo vapores venenosos.

Embora configuradas com a intenção de profanar o amor romântico, tais imagens, paradoxalmente, ligam-se antes aos aspectos mais extremos da sensibilidade do romantismo – aquelas que por meio da exploração rebelde da irracionalidade e dos interditos operam a síntese tensa entre amor, horror e morte. Como a transcendência, conceito deveras e explicitamente romântico, é estranha a uma poesia que se diz realista, não o sublime, mas o grotesco e sua promessa de imersão nos aspectos mais sórdidos do real participam dessa poesia em que o erotismo subversivo surge destituído de mistério. Talvez por isso, o papel da *femme fatale* seja diminuído, senão eliminado – aqui, o vetor do mal erótico é o próprio eu lírico, falocentricamente, detentor do desejo e, por isso, insensível aos aspectos enigmáticos e transcendentes do erotismo que compõem a atmosfera que envolve o motivo da *femme fatale*.

Será necessária a adesão franca e programática ao simbolismo/decadentismo (corrente estética que, grosso modo, exacerba aspectos do romantismo) para que o motivo da *femme fatale* assuma, na poesia brasileira, os contornos de alegoria inquietante da transcendência, como ocorre em Baudelaire. Caberá, assim, a Cruz e Sousa (1861-1898), com poemas de *Broquéis* (1893) a figuração de

fantasmagorias femininas, matizadas pelo grotesco e pelo sublime e tratadas como ídolos do culto ao autoaniquilamento que se experimenta na zona de intersecção entre êxtase, precipitação, amor e morte. Seu poema “Múmia” é exemplar do que se diz:

Múmia de sangue e lama e terra e treva,
Podridão feita deusa de granito,
Que surges dos mistérios do Infinito
Amamentada na lascívia de Eva.

Tua boca voraz se farta e ceva
Na carne e espalhas o terror maldito,
O grito humano, o doloroso grito
Que um vento estranho para és limbos leva.

Báratros, criptas, dédalos atrozes
Escancaram-se aos tétricos, ferozes
Uivos tremendos com luxúria e cio...

Ris a punhais de frígidos sarcasmos
E deve dar com gélidos espasmos
O teu beijo de pedra horrendo e frio!...
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 71).

A alegoria composta pelo soneto encontra definição segura na ideia de ídolo – trata-se de uma divindade ambígua, ctônica e devoradora, filha do caos (“surges dos mistérios do infinito”) e da sexualidade feminina e maldita (“amamentada na lascívia de Eva”). A violência que une a vida à morte (“sangue”), o elemento telúrico (“terra”) e as nulidades desorientadoras do cosmo (“treva”) configuram essa imagem nutrida tanto pelo grotesco (“podridão”), como pelo sublime (“deusa”) que se liga intimamente à substância da terra por aquilo que ela possui de estéril (“o granito”). De forma sacrílega, deusa e ídolo, vida e morte, grotesco e sublime, feminino e mal, unem-se nessa imagem que dá corpo à vertigem da precipitação: morte, esquecimento, prazer são as promessas contidas no ato de vislumbrar as gargantas do abismo representadas aqui pelo corpo feminino.

Com efeito, a imagética dos abismos domina o poema em um processo de gradação. Inicialmente, tem-se a boca voraz, canibal, erótica e grotesca que se “farta e ceva na carne” semeando o terror humano e encaminhando os gritos das vítimas aos abismos da morte e do esquecimento (os “limbos”). Posteriormente,

o ápice da precipitação materializa-se em toda sorte de crateras sublimes e fatais: abismos (“báratros”) sepulturas (“criptas”), labirintos (“dédalos”), abrem-se diante dos uivos bestializados pela luxúria que, em contraponto com os gritos humanos arrastados para os limbos, da estrofe anterior, operam o amálgama entre morte e desejo, que encontra a síntese na múmia.

No último terceto, a múmia, deusa de granito, filha do caos e da eterna lascívia rebaixa-se em uma materialização demasiadamente humana – sua imagem funde-se à da amante indiferente que ri, fria e sarcástica e que oferta entre espasmos (provavelmente sexuais), um beijo “horrendo e frio”, fatal como a laje que sela a sepultura e torna irreversível a experiência da precipitação.

A partir de Baudelaire alguns motivos tradicionais da poesia romântica sofrem aguda problematização, submetendo-se a um processo de depuração de suas convenções e resignificação que os tornam expressivos junto à poesia que se encaminha à modernidade e se coloca reativa à nova ilustração, representada pelas correntes materialistas e positivistas que ditam o desenvolvimento da sociedade industrial do século XIX. A busca da transcendência na poesia é uma das linhas de força dessa forma de reação apresentada pela poesia de Baudelaire que traz, a reboque, para o centro da modernidade, a antiga *femme fatale* que os românticos, por seu turno, foram buscar nos mitos. Contudo, em uma época regida pela razão utilitária, a crença na possibilidade de transcendência por meio da arte esbarra em uma série de obstáculos e, mais que isso, possui em seu norte um ideal vazio. Esses obstáculos e esse norte incerto influem sobre motivo da *femme fatale* em Baudelaire e em meio à poesia que seria conhecida como decadentista – assim como o amor, que destituído das convenções com que a poesia sentimental romântica o envolvera, revela-se como uma experiência frustrada, angustiante, inacessível e permeada por ímpetos violentos e desorientadores, o próprio ideal – aquela realidade transcendente almejada pela poesia, mas diante da qual toda forma de expressão falha – à luz da crítica às convenções românticas efetuadas por Baudelaire, surge como algo desconhecido, senão nulo. Com efeito, em seu poema “*Le voyage*” (da série “*La mort*”, de *As flores do Mal*), o desconhecido surge como fim da experiência poética, ao encerrar a possibilidade do “novo” que reside no seio da alegoria do abismo e da morte:

[...]

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
(BAUDELAIRE, 1944, p. 245)⁶.

É, pois, dos nexos entre amor frustrado e ideal vazio que surge a nova *femme fatale*; mais que materialização da fatalidade e da morte, como as fantasmagóricas *femmes fatales* do romantismo inicial (reminiscências dos mitos que associam a mulher ao caos) a *femme fatales* decadentista é encarnação – em sentido literal: “algo tornado carne” – da distância do ideal. Sua imagética encerra a experiência de frustração e ameaça que envolve a busca pelo que está além da contingência e do discurso. Amar a *femme fatale* decadentista é entregar-se a um monstro devorador, cujo corpo venenoso e magnético, contém a vertigem e os abismos da precipitação no desconhecido. Desconhecido, visto a experiência do êxtase, que nessa poesia erótica desviante corresponde à transcendência, ser permeada por miragens e quimeras e possuir um destino sempre incerto, senão vão. Daí a correspondência entre o contato com a mulher maldita e a morte – mistério último da existência.

Embora no Brasil de fins do século XIX estivéssemos distantes do quadro sócio-cultural que motivou a revisão das ideais de transcendência operadas pela poesia baudelariana, indiretamente estávamos sintonizados, senão com os fenômenos, com o discurso sobre os fenômenos vivenciados na Europa. As convenções de nosso romantismo, com seu patriotismo e sua literatura adequada às convenções de bom gosto, traziam, em seu bojo, a ambição de constituir um cânone literário aos moldes europeus. A leitura de Baudelaire pelos nossos poetas autointitulados realistas teve impacto renovador, embora não tenha logrado atingir o centro da ideia de cânone; afinal, sua incorporação em nossas letras, já amparada pelo sucesso na Europa, serviu apenas para tornar mais variado e atual, de acordo com os mesmos modelos europeus, o quadro de nossa literatura oficial. Contudo, não se pode negar a rebeldia que regou os escritos dos nossos baudelairianos que inocularam na literatura brasileira uma

⁶ “Verte-nos teu veneno para que nos reconforte
Queremos que este fogo nos queime o cérebro
Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!”
(BAUDELAIRE, 1944, p. 245).

modalidade de poesia erótica abertamente subversiva, porém, mais imanente, que transcendente, mais preocupada com a afirmação do novo, que com o questionamento das convenções.

Dever-se-á inicialmente a Cruz e Sousa a atenção ao sentido mais profundo do retorno aos antigos motivos românticos em épocas de triunfo do materialismo, do positivismo e da literatura comprometida com o real. Sua adoção do modelo simbolista/decadentista é consciente e programática, mais que isso, Cruz e Sousa não se conformou em ser um simples êmulo do simbolismo francês, mas imprimiu notas muito pessoais em seu projeto estético. A influência de Baudelaire em sua poesia legou ao poeta de *Broquéis* o gosto pelo erotismo desviante e maldito e o fascínio pela *femme fatale*. Além disso, Cruz e Sousa foi poeta particularmente sensível aos abismos que separam o ideal da expressão e aos mistérios das palavras que lhe sugerem a associação entre a angústia da impossibilidade e a frustração da experiência erótica. Inacessíveis, oblíquos, ameaçadores são em sua poesia tanto o ideal, como a mulher, ambos são, também, igualmente magnéticos. Sua “Múmia”, materialização do mal encarnado no feminino, é também a morte, o vazio metafísico, e também a via para uma instância localizada além do universo sensível que se vislumbra na garganta dos abismos. No entanto, o beijo gelado da mulher desejada e indiferente demonstra que essas passagens para outros mundos nada prometem além da própria queda, o que não impede que o poeta se entregue a essa experiência que compartilha com a morte a característica da inexorabilidade.

A “Múmia” de Cruz e Sousa vincula-se a uma tradição romântica, mediada por Baudelaire, que encontra na *femme fatale* os ecos dos monstros femininos da mitologia antiga que conferiam corpo aos mistérios do cosmo que a civilização não conseguiu soterrar; Cruz e Sousa vale-se desse antigo motivo para configurar no ambiente decadentista brasileiro uma nova forma de poesia transcendente, em que o grotesco e o sublime unem-se tensamente em um amálgama que se afasta das referências canônicas do belo. O abjeto e o baixo, em sua poesia, não estão apartados do solene e do elevado; pelo contrário, amalgama-se em um todo interdependente que busca por meios contraditórios de expressão dar conta da difícil tarefa de plasmar a experiência da transcendência que se anuncia como precipitação. Guiado por Baudelaire, Cruz e Sousa encontra o correspondente da transcendência no êxtase erótico cujos cordéis são puxados pela *femme fatale*: no abismo de seu leito há a promessa incerta (e provavelmente falaz) do ideal, nele há também a certeza da ansiada e inevitável queda – afinal, fatalidade do

poeta moderno, é na queda no desconhecido que se deve buscar o novo, tão necessário e urgente.

The cursed and eternal feminine and the modern sensibility: the motif of femme fatale between Baudelaire and the Brazilian decadentism

ABSTRACT: *The aim of this paper is to make considerations on the development of erotic images in decadent Brazilian poetry taking into consideration the motif of Baudelaire's femme fatale. The distant, lethargic and indifferent beloved woman of the romantic tradition unfolds, in decadent ambient, through disturbing figurations that evoke the idea of prohibited eroticisms: prostitutes, corpses, monsters provide, in this context, the imagetic substrate for the composition of the desired woman. It manifests metonymically, in a diction that amalgamates the attraction to repulsion, as an erotic materialization of the ideal. Baudelaire with poems like "Le Poison" and "Le Léthé" is the immediate reference to this complex imagetic that gives to the erotic contact with the "cursed woman" the contours of a transcendent experience in which epiphanies come about in emptiness and give to the idealistic poetry the uncertainties of modernity. The Brazilian poetry reaction to Romanticism, produced between 1870 and 1880 under the influence of Baudelaire, will make use of an erotic imagetic, synthesis of the grotesque and the sublime, to which our symbolism is very sensitive, finding manifestations in the convulsive eroticism of Cruz e Sousa's Broquéis, in which the idealistic crisis becomes erotic desire and associates the ideas of impossibility and nullity to a new conception of an agonizing and visceral ideal.*

KEYWORDS: *Decadentism. Erotic poetry. Sublime. Grotesque. Poetry of romantic orientation.*

REFERÊNCIAS

AMARAL, G. C. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: Anablume, 1996.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Rio de Janeiro: Librairie Victor, 1942.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In:_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

HERDER, J. G. **Die Erlekönigs tochter**. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/johann-gottfried-herder-gedichte-2016/4>>. Acesso em jun. 2014.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KANT, I. **Crítica del juicio**. Tradução de José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961.

KAYSER, W. **O Grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KEATS, J. La belle dame sans merci. In:_____. **The poetical works of John Keats**. 1884. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/126/55.htm>>. Acesso em jun. 2014.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o Romantismo contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

NOVALIS. **Hinos à noite**. Tradução, seleção, introdução e notas de N. N. Okamoto e P. Aliegrini. Ed. bilíngüe. Mairiporã: Esfinge, 1987.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

_____. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUSA, J. da C. e. **Obra completa**. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1961.

XAVIER, A. V. da F. **Opalas**. Porto Alegre: Centro de Pesquisa Literária, 1984.



A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM “*BOULE DE SUIF*”

Clarissa Navarro Conceição LIMA*
Fani Miranda TABAK**

RESUMO: Focalizando a personagem feminina do conto “*Boule de Suif*”, publicado por Maupassant dez anos após a Guerra franco-prussiana, em 1880, encontramos uma relação peculiar entre o fato de se tratar de uma cortesã e sua função na obra, ligada à política, à religião, aos valores de heroísmo e ao comportamento que estabelece. Interessa-nos particularmente a ironia que constitui a personagem, a hipocrisia incrustada na sociedade da época, e alguns símbolos que envolvem a sua construção. Para tanto, contamos com o apoio de algumas teorias já conhecidas, como a análise e o aprofundamento teórico de *Ironia e o irônico*, de Muecke; *Teoria do Romance*, de Lukács; e *Conceitos de crítica e História da crítica moderna*, de Wellek, ainda que nosso trabalho enseje um olhar que destaca a função da personagem feminina como teia que entrelaça as relações presentes na obra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa. Maupassant. Personagem. Ironia. Historiografia.

Introdução

A historiografia literária, ao perscrutar aspectos biográficos relativos ao escritor francês Guy de Maupassant, acentuou o fato de que este realizara um antigo sonho de sua mãe, ao tornar-se um grande escritor que marcaria a literatura mundial por uma crítica social ácida e pela poética realista de sua

* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-900. clarissa_cla@hotmail.com

** Pós-Doutora pela Universidade de Nottingham, Reino Unido. Doutora em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-90. Professora Adjunta. UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro – Uberaba – MG – Brasil. 38025-180. – fanitabak@yahoo.com.br

escrita. Relata-se que o autor, certa vez, aos nove anos de idade, escrevera à sua mãe: *“J’ai été premier en composition”*. Laure, responsável por inculcar-lhe o gosto pela poesia e desejosa de que seu filho se tornasse escritor, tal qual seu irmão Alfred e seu amigo Flaubert, logo acreditou que isso fosse possível: *“Ah! pense Laure, s’il pouvait, lui aussi, devenir écrivain!”* (TROYAT, 1989, p.14). Se o sonho de Laure se realizou para si nunca saberemos, mas é fato que Maupassant, diferenciando-se dos programas realista e naturalista, preocupou-se não só em dissecar o mundo e os indivíduos, mas também em delatar uma realidade amparada em opiniões que se adensam na natureza humana. Entre tantas obras onde é possível encontrar o seu olhar sobre a massa humana, uma particularmente nos interessa aqui.

O seu famoso conto *“Boule de Suif”* [Bola de Sebo], publicado em 1880, na coletânea dos “Saraus de Médan”, encontra-se entre outros que possuem um tema em comum, a Guerra de 1870 vivida pela França. Tendo como personagem principal Élisabeth Rousset, uma cortesã de estrutura física e mental peculiares e mais conhecida pelo seu apelido Boule de Suif [Bola de Sebo], o conto desdobra uma anti-heroína com uma história repleta de ironia e hipocrisia.

A trama histórica de *“Boule de Suif”* retrata um período de inverno rigoroso em que a França se encontrava sob a invasão prussiana. As ações acontecem em cinco dias, e é somente devido à circunstância em que se encontra o país que as personagens têm o seu momento de encontro. O clímax da narrativa é confiado ao sacrifício da prostituta ao ceder sua companhia a um oficial prussiano, podendo assim salvar seus companheiros de viagem. As personagens secundárias da diligência são caracterizadas como duplas e cada par representa a classe social a que pertence. Somente duas personagens são caracterizadas separadamente: Boule de Suif e Cornudet, que revelam desviar-se de uma ordem moral tradicional.

O interesse pela guerra franco-prussiana, à qual o autor se refere no conto *“Boule de Suif”* [Bola de Sebo] e em outros contos, provavelmente está ligado ao impacto que a ação militar teve sobre ele. Segundo Troyat (1989), Maupassant, com apenas vinte anos, voluntariou-se para a guerra e foi-lhe deferida a função de escrivão (*commis aux écritures*). Depois de seguir o movimento e presenciar a odiosa invasão alemã, ele implora ao seu pai para sair, e este lhe consegue um substituto para o seu posto. O jovem escritor vivenciou por um curto período as atrocidades dos embates, mas logo expressou um verdadeiro sentimento de horror à guerra, aos militares e políticos responsáveis pelo desastre e aos prussianos invasores. De acordo com Pogolotti (1974, p.11): *“[...] de su*

experiencia militar muy breve extraerá sobre todo el aprendizaje de muchas miserias humanas.”

A experiência vivida trará uma verossimilhança peculiar à sociedade que retrata e aos momentos históricos que presenciou, acirrando-o na crítica social, lapidando sua ironia fina e ácida.

Definindo-se como um “demolidor” de paradigmas burgueses e ideias preconcebidas, segundo Neves (2012, p.9), o autor não poupa críticas à sociedade hipócrita e mesquinha, escavando todas as suas instâncias, da baixa burguesia à aristocracia, da alta burguesia aos miseráveis, sem se esquecer do clero e das demais instituições religiosas. Apesar de serem todos burgueses, os escritores do grupo ao qual Maupassant estava ligado tinham uma visão de mundo engajada na denúncia da sociedade hipócrita da época, reagindo contra a vida burguesa e delatando uma realidade infame. Como afirma Pogolotti (1974, p.18), para muitos escritores da época, “[...] *los empeños reformistas, la preocupación más o menos paternalista por lo ‘social’, la especulación utópica acerca de las posibilidades de una sociedad más justa [...]*” traziam uma condição implícita e indispensável, ligada ao “pacto de classes”. É, portanto, característica de Maupassant e de seus contemporâneos a retirada das máscaras do invólucro social, trazendo para a literatura uma tradição longínqua nos personagens “baixos”, tratando de temas desagradáveis e, por fim, desnudando correntemente sob um olhar pessimista a natureza humana.

O pessimismo em “Boule de Suif”

Em 1870, no início do grande conflito franco-prussiano, a Alemanha estava dividida entre a Áustria e a Prússia; na Áustria ainda existiam várias línguas e populações, enquanto a Prússia já era essencialmente germânica. Era a Prússia, portanto, a encarregada de unificar o império, segundo os estudos de Souto Maior (1974). Guilherme I, até então imperador, nomeou Bismarck o embaixador da Prússia na França; como ministro, Bismarck anuncia no Parlamento que as “[...] grandes questões da sua época não seriam resolvidas com discursos e votos de maioria, e sim, com sangue e ferro.” (SOUTO MAIOR, 1974, p.365). As ideias de Bismarck não estavam isoladas e a ditadura na Prússia tem início.

A resistência contra a hegemonia da Prússia não tardou a evidenciar-se, posto que os estados da Alemanha do Sul não estavam satisfeitos com Bismarck. Mas ele consegue uni-los para lutar contra a França pelo controle da Alsácia-

Lorena. Napoleão e o rei da Prússia, Guilherme I, não desejavam o conflito, mas Bismarck viu nele uma maneira de unir os estados da Prússia. A guerra franco-prussiana começou em julho de 1870 e terminou em maio de 1871, o que determinou, nas palavras de Souto Maior (1974, p.366), a “última etapa da unificação alemã”.

A guerra teve início algum tempo depois de uma adulteração feita por Bismarck em uma carta do imperador da Prússia, em que este parecia insultar o povo francês. Apesar dos motivos e fatores complexos da guerra, o ato de Bismarck foi considerado como a “gota d’água” e um marco no conflito. De acordo com o historiador, “[...] uma onda de indignação e belicosidade varreu a França [...] e todos os Estados alemães se uniram pelo sentimento patriótico que tão habilmente Bismarck havia sabido explorar.” (SOUTO MAIOR, 1974, p.367). Paris foi bombardeada e as regiões da Alsácia e da Lorena foram conquistadas pelo exército prussiano, deixando a França com uma dívida de guerra. O ódio francês em relação aos alemães após o insulto sofrido e o território invadido alimentou gerações com um sentimento de revolta e de asco em relação aos invasores.

É fundamental, portanto, que a leitura do conto de Maupassant seja feita como bem lembra Machado (1995, p.1) “dentro da atmosfera de seu tempo” na qual percebemos “sua preocupação com o efeito do real”. A autora ressalta o fato de que o escritor francês sempre volta ao passado e oferece detalhes das personagens e do momento histórico, a fim de que a narrativa tenha o propósito de reconstrução da realidade.

Para produzir esse efeito, o autor recorre aos lugares existentes e conhecidos de seus leitores, tais como as cidades da região da Normandia, na França: Rouen, Dieppe e Tôtes. Apresenta detalhes da paisagem e dos espaços, além de criar personagens verossímeis dentro dos meios sociais da época. Dessa forma, constrói uma ilusão completa da realidade, contribui para a criação do efeito de real. A personagem feminina Boule de Suif fora inspirada, segundo Troyat (1989, p.88), em uma prostituta que vivera em Rouen, Adrienne Legay; e muitos dos personagens secundários também foram inspirados em pessoas da sociedade “rouenense” da época.

No conto, encontramos dez personagens viajando de Rouen para Dieppe. Dentre os passageiros há um casal para a representação de cada classe social. O casal Loiseau, pequenos burgueses medíocres que, muitas vezes, faltando-lhes a educação da sociedade, são vulgares e grosseiros. O marido é atrevido e a mulher autoritária; aos dois faltam modos e escrúpulos.

O casal Bréville, representação da nobreza e da aristocracia, revela-se como uma dupla interesseira e à mulher não falta retórica ao persuadir Boule de Suif; é ela quem lidera a conversa religiosa a fim de convencer a cortesã a entregar-se e tirá-los do Albergue. Há, ainda, o casal Carré-Lamadon representando a alta sociedade, a burguesia normanda. São hipócritas e gananciosos, apesar de posarem como um casal que preza pela moral, pelos bons costumes, pela *bienséance*. A dupla de religiosas é portadora dos códigos da Igreja Católica, instituição a que Maupassant faz severas críticas. As duas senhoras, hipócritas e preconceituosas, por meio do discurso religioso e da veemência e autoridade com que falam, exercem um papel importante na indução da ação de Boule de Suif. Cornudet, por sua vez, representa sozinho os democratas. Ele é uma personagem que também foge às normas sociais, é um homem político, patriota e revolucionário em suas ideias, principalmente acerca do governo da época. As outras duplas não simpatizam com ele, já que o democrata se afeiçoa a Boule de Suif, mas não se expõe contra os outros ao vê-la persuadida e nem ao menos a consola ao final da narrativa. A décima integrante da diligência é, pois, Boule de Suif, que representa uma classe miserável, sendo uma prostituta mal quista por todos os companheiros da diligência, patriota, religiosa e ironicamente a mais digna entre todas as “boas mulheres”.

Desde o início, o comentário do narrador acerca da natureza humana, como vemos no excerto abaixo, evidencia uma visão crítica das relações humanas e da forma como os indivíduos se estabelecem em um mundo em ruínas. Maupassant questiona a guerra e a luta armada dos indivíduos:

Car la même sensation reparait chaque fois que l'ordre établi des choses est renversé, que la sécurité n'existe plus, que tout ce que protégeaient les lois des hommes ou celles de la nature, se trouve à la merci d'une brutalité inconsciente et féroce. [...] l'armée glorieuse massacrant ceux qui se défendent, emmenant les autres prisonniers, pillant au nom du sabre et remerciant un dieu au son du canon, sont autant de fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du ciel et la raison de l'homme. (MAUPASSANT, 1880, p.3-4).

Para o narrador, a guerra é irracional, ilógica e incoerente. Os homens deturpam tanto a religião como o bem, e fazem tudo em nome da espada, com uma “brutalidade inconsciente e feroz”. Cria-se uma atmosfera irracional, um submundo temporário em que os papéis se invertem, as leis naturais são pisoteadas, a justiça torna-se uma forma de dominação, o indivíduo torna-se

um animal brutal e inconsequente. A razão do homem, em tempos de guerra, transforma-se em uma arma da “desrazão”.

Partindo do olhar de narrador onisciente, que detalha a natureza e as circunstâncias, como se relatasse a realidade dos fatos, a descrição vai ganhando contornos. Cria-se em nossa imaginação uma cena bem construída, em que seres maus, sujos e asquerosos decidem invadir Rouen; os habitantes mal saem de casa com medo da invasão e o inverno rigoroso é descrito em detalhes, como se pode ver no trecho abaixo:

Des commandements criés d'une voix inconnue et gutturale montaient le long des maisons qui semblaient mortes et désertes, tandis que, derrière les volets fermés, des yeux guettaient ces hommes victorieux, maîtres de la cité, des fortunes et des vies de par le “ droit de guerre ”. Les habitants, dans leurs chambres assombries, avaient l'affolement que donnent les cataclysmes, les grands bouleversements meurtriers de la terre, contre lesquels toute sagesse et toute force sont inutiles. (MAUPASSANT, 1880, p.3).

A invasão prussiana, retratada em meio a um severo inverno, ratifica a aspereza e a frieza dessa natureza humana. O vento gelado, cortante e violento é um símile das características humanas destacadas em tempos de luta armada, o exterior reflete o interior, ambos austeros, rudes e indiferentes aos seus efeitos e danos. Para o narrador, na guerra não há vitoriosos, a cidade está morta, as pessoas se aprisionam dentro de suas casas, a razão e a sabedoria são inúteis frente ao período terrivelmente *bouleversant*.

Segundo Wellek (1963, p.197), “[...] o realismo, no sentido lato de fidelidade à natureza, é indubitavelmente uma poderosa corrente de tradição crítica e criadora tanto das artes plásticas quanto da literatura.” Essa corrente da literatura é vista como um “reflexo da realidade”, e segundo Lukács (1962), ela é um espelho fiel da sociedade, que mostra e faz reflexões sobre suas próprias contradições. Há também a visão de Auerbach (2013) de que o realismo definiria a realidade contemporânea e estaria, por sua vez, imerso na história. Duranty (apud WELLEK, 1963, p.209-210), nos escritos da revista *Réalisme*, afirma:

A arte deveria dar uma representação verdadeira do mundo real; deveria, portanto, estudar a vida contemporânea e seus costumes pela observação meticulosa e pela análise profunda. E deveria fazê-la desapaixonadamente, impessoalmente, objetivamente.

A partir dessas noções, vemos que o realismo de Maupassant não pode ser considerado como impessoal ou objetivo, pelo contrário, ao penetrar no íntimo das coisas, como aconselha Zola (1995), mesmo pautando-se na documentação histórica e na verossimilhança, o escritor impõe suas intervenções e vai contra o realismo afirmado por Duranty. A sua paixão está centrada na construção da personagem feminina, uma transgressora natural da sociedade que habita.

Ao contrário de uma *demoiselle* bem educada, Élisabeth é uma cortesã *maladroite*. Sua constituição, portanto, está centrada na conservação em parte dos resquícios da sátira clássica, visto que segundo Wellek (1963, p.211), na literatura francesa, “[...] o baixo era conservado no seu lugar: podia ser usado somente na sátira, no burlesco e no cômico [...]”, uma herança do “Antigo Regime”. Ao conservar o burlesco no seu devido lugar, no entanto, entramos aqui em outra questão importante que está ligada ao “senso do real”.

Para Zola (1995, p.24), em “O Senso do Real”, o romancista moderno, naturalista, deveria apresentar “a qualidade mestra”, o seu “senso do real”. Essa expressão, segundo o escritor francês estabelece o “sentir a natureza e representá-la tal como ela é”. O autor critica aqueles que não possuem esse senso e que só conseguem enxergar a natureza com deformidades ou ainda não vê-la devidamente. Para retratar a vida, fazer uma pintura dela, o senso do real se torna necessário, segundo Zola. Essa pintura deve estar intimamente ligada ao conceito de verdade: “As frases, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro devem soar a verdade.” (ZOLA, 1995, p.30). E além de estar ligado ao real, o autor deve ser capaz de ver e reproduzir, criando a partir de sua própria personalidade. Cada artista tem uma visão particular, segundo Zola (1995, p.26): “um arredonda os objetos, outro multiplica os ângulos”. Para o autor: “[...] um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal.” (ZOLA, 1995, p.30). A expressão pessoal é algo que para ele é mais do que necessária. Sem esse “dom”, como ele mesmo denomina, o autor será sempre medíocre: “Todo o mecanismo da originalidade encontra-se aí, nessa expressão pessoal do mundo real que nos cerca.” (ZOLA, 1995, p.32).

Para Zola, a descrição deveria ser como um exercício de pintura. O homem não poderia ser descrito fora de seu meio, pois seu coração e seu cérebro não estavam separados das causas ou consequências do meio. Para ele e para a escola naturalista, o estudo humano deve estar diretamente ligado ao meio, ao real e à verdade.

Apesar de a obra de Maupassant não atender diretamente ao programa naturalista, podem-se pensar algumas ideias pertinentes no trato da obra com

o “senso do real”. Para Angela das Neves (2007, p.56), “[...] ainda que a sua obra se distancie do caráter sociológico da obra de Zola, há a tendência de valorização das personagens humildes e da ironia cruel contra os burgueses e os funcionários.”

Seu “senso do real” está ligado ao construto das personagens e do meio social, sob a forma de uma busca da natureza humana mais profunda no trato da vida social. Em Élisabeth Rousset convergem faces dessa busca e instaura-se uma poética do realismo que vai além do exercício de pintura.

Élisabeth Rousset: uma esfinge realista

Para Antonio Candido (1974), a personagem vivifica o enredo, as ideias e os valores da narrativa. É assim que Élisabeth Rousset transforma o contexto em que se encontra, é ela o elemento que fortalece a ironia do conto e os valores postos em questão. Como personagem principal e anti-heroína, intensifica uma visão dos miseráveis e excluídos da sociedade francesa do final do século XIX. Como se não bastasse o fato de ser uma cortesã de poucas maneiras, sua caracterização adentra a própria noção de abjeção, posto que ela é alguém que causa asco, pois é descrita como uma mulher excessivamente corpulenta e sebosa. Do seu grotesco corpo físico emerge, contudo, uma personalidade marcante, adepta ao bonapartismo, religiosa, enérgica e segura de si mesma, ainda que demonstre certa ingenuidade que será pensada mais adiante. O seu contraste entre o aspecto físico e o moral promove as arestas onde se desenrola a ironia ácida do narrador: ora ela é a perturbadora da sociedade e da moral, ora ela é o símbolo de salvação. Como afirma Lukács (1962, p.71): “Em relação à vida, a arte é sempre um ‘apesar de tudo’”; “[...] a criação das formas confirma da maneira mais profunda a existência dessa dissonância.” Élisabeth Rousset encarna essa dissonância, falta de harmonia, que promove o seu lugar intervalar na obra.

No estudo de Muecke (1995) acerca da ironia, este disserta sobre a ironia instrumental, ou seja, aquela em que usamos certas palavras de forma consciente para, em uma melhor análise, significar outra coisa. No conto de Maupassant, os elogios comumente funcionam como ironia instrumental aos personagens, muitas vezes vindos do próprio narrador, como podemos ver no trecho: “*La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif.*” (MAUPASSANT, 1880, p.9). Aqui, fica claro que o adjetivo “galante” não quer realmente dizer elegante

e distinta, mas sim o contrário. Consta-se esse sentido em sua descrição, dado que sua aparência sebosa será afirmada pelo narrador logo após sua descrição: “*Elle était de plus, disait-on, pleine de qualités inappréciables.*” (MAUPASSANT, 1880, p.10).

Muecke (1995) discorre ainda sobre a ironia observável, em que encontramos uma situação irônica em si mesma. A personagem principal é construída por meio de diversos paradoxos criados tanto pelo narrador, quanto constitutivas do seu próprio “eu”, ironias observáveis em sua composição como pessoa fictícia. Bola de sebo é prostituta, bonapartista, religiosa e sentimental, qualidades que possivelmente não seriam naturais à primeira vista, mas que colaboram para intensificar o seu “ser” irônico.

Para Goethe, “a ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”, como cita Thomas Mann (apud MUECKE, 1995, p.19). Maupassant tempera seu conto na medida certa e deixa Boule de Suif ainda mais “*appétissante*” para seus leitores. Como elemento da narrativa, a personagem extrapola os limites da simples caricatura; ela desenrola evidências de complexidade, desde a sua hesitação na escolha até a demonstração de simplicidade e bondade em alguns trechos, ou mesmo a manifestação de caprichos e de dúvidas em outros. Ela é uma personagem focalizada por distintos ângulos e representa uma forma mais próxima da natureza humana. Antes da sua resposta final, Élisabeth experimenta ainda o sentimento de poder, sente-se imponente e importante.

A ironia começa a ganhar espaço logo no início do texto, na passagem do desjejum dentro da diligência. Dentre tantas pessoas inteligentes, somente a, aparentemente, menos perspicaz foi capaz de lembrar-se de levar provisões para algum imprevisto durante a viagem até Dieppe. Todos os outros viajantes se censuram por este fato : “*Comment n’ai-je pas songé à apporter des provisions? Chacun se faisait le même reproche.*” (MAUPASSANT, 1880, p.11). Nessa passagem, Bola de Sebo se torna o centro das atenções, além de que todos têm necessidade de se curvar à “galante” moça, que, pela primeira vez no conto, prova o gosto de ter certa autoridade sobre alguém.

A passagem não seria tão marcante, não fosse o fato de que a personagem é caracterizada de uma forma singular, pois sua aparência é construída através de um vocabulário relacionado aos alimentos. Seus dedos são comparados a salsichas; o rosto a maçãs; a pele reluzente e tensa exalando frescor, como a de uma fruta ou de um alimento. O léxico representa todo esse campo relacionado à comida, o que a torna única, uma vez que é detalhadamente descrita no conto.

A caracterização física e a ausência de maiores dados psicológicos parecem referir-se ao ofício da personagem, como se existisse para ser consumida, degustada como um alimento:

[...] Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir et là-dedans s'ouvraient, en haut, deux yeux noirs magnifiques, ombragés de grands cils épais qui mettaient une ombre dedans; en bas, une bouche charmante, étroite, humide pour le baiser meublée de quenottes luisantes et microscopiques. (MAUPASSANT, 1880, p.9-10).

Ainda que o narrador não apresente claramente sua vida interior, Boule de Suif é uma personagem forte e densa, apresentando desenvolvimento emocional ao longo do conto. Ela exhibe duas facetas: uma de moça ingênua e outra de quem aprecia e saboreia o poder; ou seja, após uma melhor análise, descobre-se que ela é maliciosa, não tão inocente como somos levados a crer inicialmente. Neste caso, a malícia pode estar associada ao fato de ela ser uma mulher baixa, decadente. Uma mulher assim retratada, miserável, já foi deveras humilhada, rebaixada e menosprezada; portanto, ao ver-se em uma posição de poder, acima de pessoas tidas como “superiores” a ela, prova um pouco do sabor de ser a majestade, posição que deve ser respeitada, venerada e tratada com cuidado, já que ela seria responsável pelo futuro de todos os companheiros.

A ironia do conto centra-se, desde logo, no fato de que ela seja a preferida entre todas as boas mulheres da diligência. A prostituta, com poucos atrativos físicos, repugnante aos olhos do indivíduo comum e dos companheiros de viagem, por ironia do destino, é a escolhida do oficial prussiano, a única salvação, a chance de liberdade. Para as outras mulheres do veículo, ela foi escolhida pela simples razão de ser a única mulher solteira, supondo que o prussiano respeitara as mulheres religiosas e as casadas:

Il est peut-être privé depuis longtemps; et nous étions là trois qu'il aurait sans doute préférées. Mais non, il se contente de celle à tout le monde. Il respecte les femmes mariées. Songez donc, il est le maître. Il n'avait qu'à dire: "Je veux", et il pouvait nous prendre de force avec ses soldats. (MAUPASSANT, 1880, p.27-28).

Fato é que não podemos considerar essa atitude do oficial prussiano como um “ato cristão” de não violar o matrimônio de casais alheios, pois vemos claramente que o oficial escolhera a jovem porque ela chamara sua atenção entre todas as outras.

Boule de Suif caracteriza-se como elemento irônico na medida em que, sendo prostituta, experiente no ramo, não aceita, primeiramente, e de modo algum, deitar-se com o democrata Cornudet, simplesmente por ter no quarto ao lado um alemão: “*Non, mon cher il y a des moments où ces choses-là ne se font pas ; et puis, ici, ce serait une honte. [...] Quand il y a des Prussiens dans la maison, dans la chambre à côté, peut-être?*” (MAUPASSANT, 1880, p.20).

Para Élizabéth, *ces choses-là* seriam uma vergonha, naquela casa e naquela situação. O democrata não compreende seu patriotismo exacerbado; contudo essa passagem é importante para o enredo, pois após esse diálogo antecipa-se o fato de que, para a personagem, deitar-se com um prussiano seria ainda mais vergonhoso, indigno e intolerável. Podemos inferir que ela também se recusa a deitar-se com Cornudet, pois ele era um democrata, enquanto ela uma bonapartista fervorosa. O seu patriotismo e sua escolha política são resolutos: bonapartista de corpo e alma, seria uma traição ao povo francês e a si mesma passar a noite tanto com um democrata, tendo ao lado um inimigo, como com o próprio inimigo: um homem de nacionalidade e ideias opostas: “*Vous lui direz à cette crapule, à ce saligaud, à cette charogne de Prussien, que jamais je ne voudrais; vous entendez bien, jamais, jamais, jamais.*” (MAUPASSANT, 1880, p.24).

A política, vinculada à moral em Boule de Suif, assume um caráter inovador e demonstra que ela afeta profundamente seus valores morais e éticos. Ela não separa os dois lados, pois para ela, deitar-se com um prussiano ou com um democrata, seria admitir outros conceitos, partilhar ideias que contradiriam sua pessoa, trair a si mesma e aos seus valores pessoais e políticos. Falamos aqui de um sentimento profundamente patriótico, que desencadeia uma situação irônica e uma grande crítica do próprio autor: a personagem mais marginalizada, dentre todas as outras classes mais favorecidas, é a única que terá o sentimento patriótico genuíno e arraigado à sua alma e atitudes.

Élizabéth é atacada de todos os lados, por investidas de discurso político e religioso para levá-la a acreditar que o bem maior seria feito se ela cedesse às demandas do oficial. Somente depois de muito pensar, refletir, ser altamente persuadida por todos, salvo Cornudet, é que ela aceita a proposta do oficial, mas não sem antes hesitar e considerar o pedido um tremendo insulto à sua pessoa:

“Elle résista d’abord; mais l’exaspération l’emporta bientôt: ‘Ce qu’il veut? [...] Il veut coucher avec moi!’ cria-t-elle.” (MAUPASSANT, 1880, p.24).

Após as abordagens do conde de Bréville para que Boule de Suif sucumbisse aos desejos do oficial, a cortesã começa a perceber vivamente o desespero de seus companheiros de viagem para que ela os liberte. Ao entender a situação vivenciada por todos, ela hesita nas suas atitudes e acaba mudando de opinião, fortemente influenciada pelos discursos. A demora em decidir sua ação parece prolongar um momento de delícias na situação em que se via superior a todos, tornando evidente o fato de que todos dependiam de sua boa vontade, de seu ato misericordioso. Finalmente, ela se rende ao pedido: *“M. Follenvie, entrant alors, annonce que Mlle Rousset se sentait indisposée, et qu’on pouvait se mettre à table. Tout le monde dressa l’oreille. Le comte s’approcha de l’aubergiste, et tout bas : ‘Ça y est ?’ – Oui.”* (MAUPASSANT, 1880, p.32).

Ao contrário do que esperava, após seu ato de bondade e salvação, nenhum dos seus companheiros de viagem ao menos agradeceu ou reconheceu sua atitude. Todos fingiram não perceber sua presença: *“Personne ne la regardait [...] Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l’avaient sacrifiée d’abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile.”* (MAUPASSANT, 1880, p.36). Boule de Suif sente-se, conseqüentemente, ultrajada e infeliz: *“Elle se sentait en même temps indignée contre tous ses voisins, et humiliée d’avoir cédé, souillée par les baisers de ce Prussien entre les bras duquel on l’avait hypocritement jetée.”* (MAUPASSANT, 1880, p.35). O descrédito total com sua pessoa e o retorno à sua condição marginal faz da personagem um espelho da hipocrisia social a que estava submetida desde o início.

O discurso religioso, por sua vez, ocupa um papel central no decorrer do conto, pois engendra as aparências e a hipocrisia social. Para Boule de Suif, na sua condição de religiosa e temente a Deus, seria um grande pecado deitar-se com um prussiano, símbolo, para os franceses, de sujeira e asco, como podemos ver no trecho sobre os soldados prussianos, ou nos termos do conto, *“ces gros porcs”*:

Oui, madame, ces gens-là, ça ne fait que manger des pommes de terre et du cochon, et puis du cochon et des pommes de terre. Et il ne faut pas croire qu’ils sont propres. – Oh non! Ils ordurent partout, sauf les respects que je vous dois. (MAUPASSANT, 1880, p.19).

Nesse sentido, encontramos um paralelismo entre as abjeções do “alemão” e da própria prostituta. Ambos são nojentos, asquerosos e rejeitados. De um lado

os prussianos são vistos dessa forma pelo povo francês em geral e principalmente por Élisabeth, que tem um sentimento muito forte de patriotismo francês. Por outro lado, ela é caracterizada dessa forma pelo narrador do conto e é também a visão que seus acompanhantes de viagem têm dela. Ela esbanja uma condição abjeta, um ar de imundice que faz com que todos tenham um sentimento de desprezo por ela, considerando-a moralmente repugnante, assim como também consideram o oficial prussiano. Como seu próprio apelido sugere - “Bola de Sebo” -, somos remetidos a algo sujo e nojento, reforçado pela ideia de que a personagem esteja sempre suando e comendo: ela representa, pois, algo de repulsivo. A construção desse paralelismo é um alicerce da ironia no conto, a personagem não vê a enorme semelhança que tem com o prussiano, mas ambos são ícones do descrédito e da desonra.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, um detalhe importante: somente no momento em que o oficial prussiano pede para chamar Boule de Suif, já no meio da narrativa, a fim de fazer seu pedido, é que seu verdadeiro nome é revelado, Élisabeth Rousset. É, portanto, a primeira vez que seu nome aparece no conto e a primeira vez que ela é levada em conta como uma pessoa digna de nota. Chamamos atenção para o fato de que o único a reconhecê-la com admiração é seu semelhante: ainda que seu pedido se constitua de chantagem, é a primeira vez que a personagem é admitida com deferência:

“Mademoiselle Élisabeth Rousset?” Boule de suif tressaillit, se retourna:

“C’est moi.

–Mademoiselle, l’officier prussien veut vous parler immédiatement.

–À moi?

–Oui, si vous êtes bien Mlle Élisabeth Rousset.” Elle se troubla, réfléchit une seconde, puis déclara carrément:

“C’est possible, mais je n’irai pas.” (MAUPASSANT, 1880, p.17).

Quando o discurso religioso entra em cena para convencer Rousset, somos convidados a um teatro encenado pela Condessa e as irmãs religiosas sobre o perdão de Deus, tendo em vista as causas nobres, como o narrador anuncia: *“Tout cela était enveloppé, habile, discret. Mais chaque parole de la sainte fille en cornette faisait brèche dans la résistance indignée de la courtisane.”* (MAUPASSANT, 1880, p.31). Ao utilizar o termo “santa moça”, o narrador exprime a ironia, pois ela também enganava a cortesã e, ainda, apossava-se de argumentos “sagrados” para tal fim. O discurso bíblico é usado como autoridade, a partir dele firma-se o poder de se fazer obedecer e o dever de ser

obedecido por um cristão verdadeiro, por uma devota como Rousset. Aqui vemos as mulheres como sacerdotisas pregando o “Sermão da salvação”.

Evidencia-se nessa passagem uma crítica mordaz aos procedimentos da Igreja Católica, por meio das bondosas irmãs e da condessa devota. Ao longo da narrativa, elas se mantêm em segundo plano, sem grandes intervenções, no entanto, no momento em que buscam convencer a cortesã a realizar a tarefa para que todos sejam beneficiados, parecem renascer das cinzas com grande retórica. Começam as abordagens sobre devotamento e citações bíblicas e antigas, tais como Judite e Holofernes, Lucrecia com Sextus, e Cleópatra.

Judite e Holofernes, personagens da Bíblia Sagrada, aparecem no Antigo testamento, no livro de Judite. Holofernes, capitão do exército de Nabucodonosor, foi mandado às terras israelitas a fim de que desse a esse povo uma lição, visto que desobedeciam ao rei. Holofernes tira-lhes a água e aguarda a rendição dos israelitas. Na mesma noite, o capitão chama Judite, bela israelense, para acompanhá-lo em um banquete junto aos assírios. Ela não recusa, e segundo a Bíblia, adorna-se “*com suas vestes e com todos os seus enfeites femininos*” (BÍBLIA, Judite, 12, 15) e comparece à tenda:

O coração de Holofernes foi arrebatado por ela, seu espírito se agitou. Estava possuído de um intenso desejo de se unir a ela. Desde o dia que a vira, espreitava um momento favorável para seduzi-la. Disse-lhe Holofernes: “Bebe e alegra-te conosco.” Respondeu-lhe Judite: “Beberei, sim, senhor, porque nunca, desde o dia em que nasci, apreciei tanto a vida como hoje. [...] Holofernes ficou fascinado por ela e bebeu tanto vinho como nunca bebera [...] Judite, porém, foi deixada sozinha na tenda com Holofernes, que estava caído em seu leito, afogado em vinho [...] tirou seu alfanje [...] golpeou por duas vezes o seu pescoço, com toda a força, e separou a sua cabeça.

O exército assírio é expulso das terras pelos próprios israelitas e Judite, pois, vinga seu povo das forças assírias através de seu poder de sedução. Ela é considerada pela Bíblia e pelos religiosos uma grande heroína. Esse exemplo é usado para convencer Bola de Sebo a usar suas armas contra o comandante, uma vez que ele estaria “arrebatado” pela cortesã. Nada é declarado explicitamente, mas o exemplo da Bíblia Sagrada de uso da sedução para um bem maior, um bem para toda a nação é mostrado e louvado. As mulheres também citam Lucrecia e Sextus. De acordo com Vieira (2012, p.3):

Suas fontes primárias seriam um trecho dos anais de Roma por Titus Livius e um episódio de *Fasti* de Ovídio, que contam o mito de Lucrecia, a esposa casta de Collatinus que se mata após ser estuprada por Sextus Tarquinius, filho do rei etrusco de Roma. O corpo da vítima é levado a público, causando uma rebelião e banimento do rei, o que resulta no fim da dinastia etrusca e instauração da República.

Esse mito da Roma antiga mostra “[...] uma escolha racional de pôr fim a uma vida de modo honrado [...]”, pois Lucrecia se mata após relatar o fato ao marido. Segundo a autora, seu suicídio pode ser entendido como:

[...] uma ação justificada e compatível aos conceitos romanos de virtude, tanto para homens quanto para mulheres. Lucrecia se matou de vergonha, preocupada mais com as consequências acarretadas para seu marido do que com a sua própria reputação. (VIEIRA, 2012, p.3).

Lucrecia, então, passou a ser considerada um modelo de castidade e de honra para mulheres cristãs. Ao mencionarem esse mito a Élisabeth Rousset, as mulheres esperavam mostrar que mesmo deitando-se com um homem sem livre escolha, para um bem maior, a mulher seria considerada eternamente casta e vista com bons olhos pela cristandade. Ou ainda, talvez esperassem o seu sacrifício final, pondo fim à sua vida e ao pecado que cometera pelo bem comum, apagando a vergonha alheia em sua própria vida.

Por último, à mesa, no conto, também é citada a história de Cleópatra, rainha egípcia, que por sua vez usou seu corpo como meio de conseguir alianças políticas. A imagem que se quer criar para Boule de Suif, é de um exemplo de mulher sedutora tão poderosa que teve aos seus joelhos dois grandes generais romanos – Júlio César e Marco Antonio. Portanto, Rousset deveria se sentir uma mulher com grande poder de libertação e de sedução, tal como Cleópatra, que seduzira homens para o bem do Egito. E ao longo da conversa, citaram vários exemplos modelares de mulheres que conquistaram através do corpo:

On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement. (MAUPASSANT, 1880, p.29).

Mais tarde é a vez das irmãs religiosas contarem sobre os santos e seus feitos louváveis. Diziam que muitos atos seriam crimes entre os homens, no entanto, quando praticados para o bem do próximo, seriam absolvidos pela Igreja Católica sem dificuldade. As irmãs relembram, pois, o sacrifício de Abraão:

[...] la vieille religieuse apporta à la conspiration un formidable appui. On la croyait timide, elle se montra hardie, verbeuse, violente. Celle-là n'était pas troublée par les tâtonnements de la casuistique; sa doctrine semblait une barre de fer; sa foi n'hésitait jamais; sa conscience n'avait point de scrupules. Elle trouvait tout simple le sacrifice d'Abraham, car elle aurait immédiatement tué père et mère sur un ordre venu d'en haut; et rien, à son avis, ne pouvait déplaire au Seigneur quand l'intention était louable. La comtesse, mettant à profit l'autorité sacrée de sa complice inattendue, lui fit faire comme une paraphrase édifiante de cet axiome de morale: "La fin justifie les moyens." (MAUPASSANT, 1880, p.30).

A senhora se mostra audaz e violenta ao adicionar um argumento à conspiração geral, e segundo as próprias palavras do narrador “sua consciência não tinha nenhum escrúpulo”. O sacrifício de Abraão é contado na Bíblia Sagrada (Gênesis, 22): Deus pedira a Abraão seu filho em sacrifício, e sem desobedecer às ordens divinas, Abraão leva o garoto até a montanha e ao apanhar o cutelo para matá-lo, Iahweh o chama e concede-lhe a graça de não precisar mais realizar o sacrifício. Por não recusar seu único filho ao poder divino, Deus lhe concedeu bênçãos e prosperidade: “Por tua posteridade serão abençoadas todas as nações da terra, porque tu me obedeceste.” (BÍBLIA, Gênesis, 22). Portanto, com esse argumento, a irmã põe em questão que a ordem divina deve ser sempre obedecida imediatamente e sem contestação, enfatizando, por fim, a máxima: “O fim justifica os meios”. No entanto, o que parece ser mais convincente é a questão da condessa:

Alors, ma soeur, vous pensez que Dieu accepte toutes les voies, et pardonne le fait quand le motif est pur?

– Qui pourrait en douter, madame? Une action blâmable en soi devient souvent méritoire par la pensée qui l'inspire. (MAUPASSANT, 1880, p.30).

Com todos esses argumentos “divinos” e sórdidos, pois eram todos modelados a fim de convencer Bola de Sebo a se deitar com o oficial prussiano, para o bem de todos, Élisabeth não se pronuncia em nenhum momento. Nota-se, no entanto, que operaram uma mudança em seu interior. Em meio à

persuasão de um bem maior, o sexo passa a ser puro e divino para a liberdade dos outros. Há, contudo, a repulsiva ética da conveniência, posto que ela tenha de trair todos os seus valores e crenças, deitar-se com alguém totalmente contra a sua vontade e liberar seus colegas daquela tediosa prisão. A conveniência é demasiadamente oportuna, vantajosa, mesmo que para ela fosse um crime hediondo. Todos os companheiros de viagem, exceto Cornudet, lutaram com palavras e discursos para que Rousset caísse na armadilha. E logo depois de haverem semeado a ideia - *“On donnait à la graine semée la veille le temps de germer et de pousser ses fruits.”* (MAUPASSANT, 1880, p.31) - , a personagem, para sua posterior decepção, cede aos desejos do prussiano.

Com o sucesso da operação, os colegas decidem comemorar a vitória e abrem um champanha sem demonstrar o menor sentimento pelo sacrifício da cortesã que ocorria ao mesmo tempo nos andares superiores do albergue:

“Saperlipopette! je paye du champagne si l'on en trouve dans l'établissement”; et Mme Loiseau eut une angoisse lorsque le patron revint avec quatre bouteilles aux mains. Chacun était devenu subitement communicatif et bruyant; une joie égrillarde emplissait les coeurs. Le comte parut s'apercevoir que Mme Carré-Lamadon était charmante, le manufacturier fit des compliments à la comtesse. La conversation fut vive, enjouée, pleine de traits. (MAUPASSANT, 1880, p.32).

Um acontecimento simbólico ocorre no momento de comemoração, as duas irmãs religiosas consentem em molhar os lábios na bebida alcoólica, líquido que nunca haviam experimentado antes. Esse momento revela a corrupção entranhada nos membros da Igreja Católica e sua ideologia sempre a serviço das classes dominantes. Vejamos o momento efêmero em que se deixa transparecer esse “ato falho” das irmãs:

Loiseau, lancé, se leva, un verre de champagne à la main: “Je bois à notre délivrance!” Tout le monde fut debout; on l'acclamait. Les deux bonnes soeurs, elles-mêmes, sollicitées par ces dames, consentirent à tremper leurs lèvres dans ce vin mousseux dont elles n'avaient jamais goûté. Elles déclarèrent que cela ressemblait à la limonade gazeuse, mais que c'était plus fin cependant. (MAUPASSANT, 1880, p.33).

Pautados na indiferença com seus sentimentos, os colegas de viagem se mostram egoístas por pensar somente em si, e isso acontece desde o início do conto. No momento de comemoração, música, pois poderiam dançar uma

quadrilha, ignorando completamente o sacrifício. Conscientes do trauma para Élisabeth de se deitar com o oficial, a pequena sociedade viajeira não demonstra o mínimo tato ou compreensão; para eles, Boule de Suif era uma prostituta comum e não deveria recusar aquele pedido, ainda mais sendo esse o seu ofício. Com isso, vemos o quanto os viajantes do conto são mesquinhos, indiferentes e hipócritas: “*Nous n’allons pourtant pas mourir de vieillesse ici. Puisque c’est son métier à cette gueuse, de faire ça avec tous les hommes, je trouve qu’elle n’a pas le droit de refuser l’un plutôt que l’autre.*” (MAUPASSANT, 1880, p. 27).

Cruelmente marginalizada, esquecida, sem nenhum olhar de agradecimento, trataram-na como um objeto impuro e totalmente indesejado para estar em sua companhia:

Elle semblait un peu troublée, honteuse; et elle s’avance timidement vers ses compagnons, qui, tous, d’un même mouvement, se détournèrent comme s’ils ne l’avaient pas aperçue. Le comte prit avec dignité le bras de sa femme et l’éloigna de ce contact impur. La grosse fille s’arrêta, stupéfaite; [...] Tout le monde semblait affairé, et l’on se tenait loin d’elle comme si elle eût apporté une infection dans ses jupes. (MAUPASSANT, 1880, p.34-35).

Assim, o autor francês ataca a grande hipocrisia das pessoas e, principalmente, da pequena burguesia do século XIX. Ao final, portanto, há a situação irônica de que o mundo não mudou e de que as pessoas, mesmo depois de um gesto feito para o coletivo, permanecem as mesmas, na idêntica santa hipocrisia do início do conto. O mundo se mantém como é. Boule de Suif, decepcionada, desacatada e com o sentimento de ter sido usada, entende que seu sacrifício não valera a pena. Élisabeth Rousset, ao final, continua a viagem em choro tímido, evitada por todos, até mesmo por Cornudet, que assovia a Marselhesa, em total desprezo.

Considerações finais

O conto “*Boule de Suif*” espelha a sociedade em sua realidade, mostra seus defeitos e contradições. De acordo com Pogolotti (1974, p.18), o realismo deveria: “[...] *desgarrar las máscaras y mostrar al hombre en su grotesca desnudez.*” Maupassant desnuda a realidade e, ainda, o faz de modo parcial, revelando, por meio da constante presença de seu narrador, suas opiniões sobre as profundezas do ser humano.

Em Boule de Suif convergem os aspectos do grotesco e do burlesco. Rousset, como vimos, foi alvo dos interesses de uma sociedade hipócrita e mesquinha. Dentro do meio em que é criada destaca-se por ser uma construção surpreendente e extraordinária. Tendo sido criada, inicialmente, como motivo de riso e toça, termina, no desenlace cruel de sua história, comovendo o leitor que se sente rancoroso com o mundo dos homens. Nessa perspectiva, o impacto da História na construção da narrativa cumpre sua função, pois nos leva além do período da invasão prussiana, nos conduz ao centro do indivíduo.

Muecke (1995, p.115) cita em seu livro uma ideia de Schopenhauer de que a “[...] tarefa do romancista não é narrar grandes eventos, mas tornar interessantes os pequenos.” A lição é bem apreendida por Maupassant, que narra um evento pequeno que acontece em poucos dias e que ganha dimensões com o decorrer da trama e com ações nada dignas das personagens. A personagem feminina torna-se, através de seu corpo abjeto, o único objeto de desejo do outro e a salvação de uma sociedade corrompida pela ética e pela moral decadente. O sacrifício de Abraão cede lugar a um sacrifício físico degradante que apenas ratifica o poder de influência e autoridade das classes dominantes e a sua completa hipocrisia no trato do humano.

The construction of the female character in “Boule de suif”

ABSTRACT: *Focusing specifically on the female character of the short story “Boule de Suif”, published by Maupassant ten years after the Franco-Prussian War, in 1880, we have found a special relation between the fact that it is about a courtesan and that of her function in the work, connected to politics, to religion, to the values of heroism and the behavior which it establishes. What is particularly interesting to us is the irony that builds the character, the hypocrisy encrusted in the society of the time, and some symbols that involve its construction. To accomplish our aim, we count on the support of some theories already known, such as the analysis and the theoretical study of Irony and the ironic by Muecke; Theory of Romance by Lukács; and Concepts of Criticism and History of Modern Criticism by Wellek, although our work has as its specific focus the function of the female character as a web that intertwines the relations present in this short story.*

KEYWORDS: *French Literature. Maupassant. Character. Irony. Historiography.*

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. **A novela no início do Renascimento**: Itália e França. Tradução de Tércio Redondo. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Domingos Zamagna. São Paulo: Editora Paulus, 2006a. p.33-50.

_____. Judite. In: BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução de Benjamin Carreira de Oliveira. São Paulo: Editora Paulus, 2006b. p. 682-700.

CANDIDO, A. A personagem do romance In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.51-80.

LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de. Macedo. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

MAUPASSANT, G. de. **Boule de Suif**. 1880. Disponível em: <<http://www.inlibroveritas.net>>. Acesso em: ago. 2012.

MACHADO, G. M. O discurso realista em Guy de Maupassant. **Revista Lettres Françaises**, Araraquara, 1, p.59-66, 1995.

NEVES, A. das. **A volta do Horla**: a recepção de Guy de Maupassant no Brasil. 2007. 288 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. Guy de Maupassant, um ilusionista das letras francesas. **Cadernos de Pós Graduação em Letras** (Online), v. 12, p. 1-13, 2012. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Graduacao/CCL/Pos/Cadernos_texto_2.pdf>. Acesso em: ago. 2012.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

POGOLOTTI, G. Al lector. In: MAUPASSANT, G. **Cuentos de Guy de Maupassant**. Series Biblioteca del Pueblo. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974. PXII – XXVI.

SOUTO MAIOR, A. **História Geral**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

TROYAT, H. **Maupassant**. Paris: Flammarion, 1989.

VIEIRA, M. de P. Lucrécia, Lucretia e Artemísia: a (des)honra de viver. **Em Tese**, Belo Horizonte, v.18, n.2, 2012. Disponível em:

< <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/issue/view/157/showToc> > . Acesso em: set. 2013.

WELLEK, R. **Conceitos de crítica**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

ZOLA, É. O Senso do Real. In: _____. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e os Goncourt. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário; Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p.23-48.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRY, B.; AUDIC, C.; CROUZET, P. **Histoire illustrée de la Littérature Française**. Paris: Editeur Didier, 1926.

NEVES, A. das. Releituras de Guy de Maupassant. **Revista Lettres Françaises**, Araraquara, n.9, p.23-40, 2008.

PLINVAL, G. de. **História da literatura francesa**. Tradução de Ilídia Ribeiro Pinto Portella. Lisboa: Editora Presença, 1982.

THIBAUDET, A. **História da Literatura Francesa**. São Paulo: Ed. Martins, 1951.

WELLEK, R. **História da crítica moderna**: o final do século XIX. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: EDUSP, 1972.



RESENHA

RELAÇÃO ENTRE POESIA E PROSA DE CHARLES BAUDELAIRE

Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS*

CAVALI, Priscila. **Relação entre poesia e prosa de Charles Baudelaire**, 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

A incursão pelos meandros da natureza e estatuto dos gêneros literários consiste em uma tarefa inevitavelmente difícil, justamente por demonstrar que diante das determinações históricas, qualquer tentativa de categorização absoluta, por mais bem articulada que seja, guarda, por fim, algo de insuficiente. Daí parece prover, contudo, o caráter enriquecedor de tal tarefa: a contemplação das linhas de forças que contribuem à configuração de um gênero literário exige uma mirada prismática que evoca aspectos múltiplos, tais como a tradição do referido gênero; a relação conflituosa entre o sistema por ele pressuposto e sua materialização em obras; os projetos estéticos particulares que pairam sobre suas determinações; e a própria historicidade das formas literárias. O estudo do gênero, pois, coloca em relevo as duas faces do fenômeno literário, íntimas, porém, tantas vezes apartadas por orientações metodológicas estreitas: a obra literária confrontada em sua imanência e as âncoras que a prendem ao solo da história.

Tarefa complexa por natureza, a investigação sobre gêneros literários torna-se ainda mais esculpada quando toma por referência o fenômeno da modernidade, época em que as fronteiras que isolam os gêneros são flexibilizadas (senão completamente implodidas), aludindo à faculdade que as obras literárias têm de exceder os limites de qualquer categorização. Diante da modernidade, o estudo dos gêneros assume foros de uma tentativa de recondução de fragmentos

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – fabianorssantos@yahoo.com.br

a uma unidade que, mesmo quando recomposta, deixa entrever fissuras; lacunas essas de onde se irradiam as particularidades de cada escritor, a complexidade da história, e, de certo modo, a presença desafiadora da obra, sempre insubmissa a qualquer leitura totalizadora e reducionista.

Com efeito, o trabalho *Relação entre poesia e prosa de Charles Baudelaire*, de Priscila Cavali, demonstra atenção aos pontos acima levantados. Dedicada à investigação das relações de consonância e dissonância entre as manifestações da poesia em versos e da poesia em prosa de Charles Baudelaire, a referida dissertação de mestrado, orientada pela professora Guacira Marcondes Machado Leite, investiga com propriedade as zonas de convergência entre os dois polos da poética baudelairiana, a saber, a poesia em verso, tributária à tradição (embora localizada em meio a ela como força transfiguradora), e a poesia em prosa, experiência radical que, como sugere Priscila Cavali, acena aos limites e especificidades do gênero lírico e relaciona-se intimamente com o fenômeno histórico, ao extrair a poesia do prosaico e demandar uma forma específica de plasmação do circunstancial.

O trabalho de Priscila Cavali interpreta a poesia de Baudelaire sob o signo da transfiguração – seja em relação à tradição poética, como demonstram as singulares analogias do sistema imagético de sua poesia em verso, seja em relação a seu próprio projeto estético e ainda em relação à realidade histórica, como se observa na maneira como sua poética converte motivos líricos em construções destituídas de artifícios convencionais que alimentam a prosa (que, por seu turno, encontra o encantamento poético na própria circunstancialidade) –, a poesia de Baudelaire é antes de tudo uma atividade remodeladora de seus referenciais. O fato de conceitos como transfiguração, “desfiguração” e deformação não escaparem ao olhar de Priscila Cavali denota sua convivência lúcida com a poesia baudelairiana.

Especificamente, a dissertação de Priscila Cavali propõe-se a tecer considerações sobre o compartilhamento de temas entre a poesia em versos e a poesia em prosa de Baudelaire atentas às mudanças ocorridas nesse processo de diálogo e transferência. Orientada pelo estudo *Défigurations du langage poétique*, de Barbara Johnson, que sugere haver, em Baudelaire, um processo de “desfiguração” do sistema de imagens na passagem dos temas abordados na poesia em verso para a poesia em prosa, Priscila Cavali desenvolve a hipótese de que entre os versos e a prosa da poesia baudelairiana ocorrem mudanças que demonstram o desmonte do aparato convencional da lírica, gerando um gênero poético inovador e sensível à ideia de cisão e ruptura. A

passagem à prosa configuraria, assim, uma poética de contrastes e autocrítica que explicita tensões próprias da poesia baudelairiana, a saber, consciente da poeticidade do circunstancial, sensível às possibilidades de reencantamento do mundo pela mirada lírica e à distância existente entre o ideal e os fenômenos que se manifestam na realidade circundante. Tal consciência demanda o desenvolvimento de uma linguagem própria, testemunha das condições históricas da modernidade – a prosa, que acaba por revelar a poesia que reside no seio dos fenômenos comuns. Desse modo, a leitura do gênero do poema em prosa, no trabalho, é proposta a partir de uma perspectiva imanentista, mas que indicia suas conexões com o contexto histórico que enfeixa a produção de Charles Baudelaire.

Por si própria, a proposta da pesquisa que orienta a dissertação já se revela altamente desafiadora e sugere o valor de sua contribuição; ora, o estudo é dedicado a um autor canônico, que evoca uma complexa e divergente tradição de recepção crítica. Por se tratar de poeta paradigmático para a poesia moderna, é impossível pensar em Baudelaire sem contemplar o fenômeno complexo da lírica na modernidade, ainda mais quando se aborda o poema em prosa, gênero cuja natureza problemática e problematizadora da tradição lírica parece se oferecer como objeto de estudos de difícil esgotamento, o que justifica a intenção de Priscila Cavali de, a despeito do peso da autoridade que reveste a crítica estabelecida sobre o autor, incluir sua voz na tradição de estudos sobre Baudelaire e sobre a modernidade.

A dificuldade inerente à tarefa incide sobre o cuidado demonstrado pela abordagem da dissertação, cujos reflexos se deixam entrever na divisão dos capítulos que a constituem. As unidades que compõem o estudo não negligenciam a leitura imanente da poesia baudelairiana, tampouco suas implicações históricas e revelam uma coerência seguramente chancelada por um recorte específico que não incorre na tentação de tentar “esgotar” o assunto – o que excederia os limites de uma proposta exequível em pesquisa de mestrado e correria o risco de resvalar numa abordagem superficial de fenômeno tão complexo como a poesia em prosa de Baudelaire. Assim, o trabalho se divide em capítulos sólidos e precisos:

O primeiro, “Alguns dados bibliográficos sobre Charles Baudelaire”, a despeito do título despretensioso, não se limita a uma síntese biográfica do poeta ou ao resenhamento de sua fortuna crítica, mas apresenta breves considerações sobre o processo de formação do poeta Charles Baudelaire e recupera os vínculos de sua poesia com seu tempo. Além disso, o capítulo

além de operar uma revisão crítica das principais ideias estéticas de Baudelaire e sobre a modernidade (evocando a autoridade de autores como Hugo Friedrich e Walter Benjamin), tece reflexões sobre a poética do circunstancial e a prosa, úteis às etapas futuras do trabalho.

O segundo capítulo: “O poeta em prosa”, analisa as particularidades da poesia em prosa de Baudelaire em consonância com a revisão da teoria do próprio gênero do poema em prosa, tomando como principais interlocutores Tzvetan Todorov e Adalberto Luís Vicente.

O terceiro capítulo: “Barbara Johnson e as desfigurações da linguagem poética”, apresenta a principal orientação teórica da leitura empreendida por Priscila Cavali. O capítulo apresenta uma revisão do estudo *Défigurations du langage poétique*, de Barbara Johnson, atenta à hipótese da autora que, por meio da comparação entre os poemas “*La chevelure*” (em verso) e “*Un Hémisphère dans une chevelure*”, defende que a passagem do verso à prosa em Baudelaire desarticulária as convenções da lírica, evidenciando a dissonância velada pela analogia e ressignificando a própria dimensão poética, por meio da contaminação do sistema de imagens com a discursividade da prosa, sugerindo, assim, a existência de uma esfera de poeticidade “essencial”, autônoma em relação às convenções próprias da poesia em verso.

Por fim, o capítulo intitulado “Uma leitura do poema em verso e do poema em prosa”, fecha o trabalho com as incursões de Priscila Cavali pela análise crítica da poesia baudelairiana. Valendo-se do modelo de Johnson, a pesquisadora visa demonstrar os processos de passagem da prosa ao verso via análise comparativa dos poemas “*Les Petites Vieilles*” (verso) e “*Le Désespoir de La Vieille*” (prosa).

A despeito de adotar um modelo de análise concreto, Priscila Cavali empreende sua leitura com considerável autonomia. Em primeiro lugar, ao contrário de Barbara Johnson, que adota como objeto de considerações poemas estreitamente unidos pelo mesmo tema, Priscila Cavali opta por poemas de temática não imediatamente próxima, que compartilham apenas um motivo central, as “velhinhas”; motivo esse que se desdobra em temas mais gerais típicos da poesia baudelairiana, tais como a miséria anônima do cotidiano, o encantamento do circunstancial, a beleza que confina com a fealdade, as manifestações metonímicas da força despótica do tempo, o conflito entre transitoriedade e permanência e, é claro, as relações entre o olhar encantatório da lírica e a realidade circundante, cujas marcas incidem sobre a configuração dos gêneros literários que colocam em primeiro plano o poema em prosa,

como meio de plasmar uma forma de poeticidade adequada às circunstâncias modernas. Assim, as análises compreendidas nessa etapa do trabalho convocam todos os elementos considerados anteriormente, a saber, as particularidades do projeto estético baudelaireano (sobretudo no que tange a sua atenção ao circunstancial); as convenções que orientam o sistema de imagens de sua poesia e os principais temas de sua lírica; a poética da prosa cujas especificidades se evidenciam contra o pano de fundo da poesia tradicionalmente construída em verso; a organicidade da poética baudelaireana; as particularidades do poema em prosa e, sobretudo, seu papel inovador dentro do plano da poesia de Baudelaire.

Pode-se dizer que a orientação estruturalista haurida do modelo de análise fornecido por Barbara Johnson não ofereceu limites estreitos, como se poderia esperar, à mirada crítica de Priscila Cavali. Pelo contrário, a pesquisadora parece legar a essa referência o lugar de solo de onde eclodem as possibilidades de leituras que articulam a leitura imanente da obra ao contexto histórico que enfeixa a produção da poesia baudelaireana, o que permite que a abordagem direta dos poemas convoque à análise o diálogo com o gênero do poema em prosa em dimensão historicizada e com o projeto estético de Charles Baudelaire. O itinerário da leitura dos poemas de Baudelaire permite a Priscila Cavali concluir que o poeta,

[...] ao prosificar e “prosaizar” a poesia, [...] afirma o que há de essencial no universo literário [...] Se o poema em versos pretende ser lírico, poético, o poema em prosa, estrategicamente, empreende-se no prosaísmo sem deixar de afirmar o seu estatuto ainda “poético”. Com efeito, a transposição da poesia para a prosa evidencia a transposição de fronteiras, o aumento da densidade, da tensão, da dúvida (CAVALI, 2015, p.82-83).

As conclusões da pesquisadora asseveram a viabilidade de sua hipótese inicial e encerram a pertinência de sua leitura da obra de Baudelaire – a prosa teria importância no plano geral de sua poesia, pois, como força de transposição das fronteiras que circunscrevem a poeticidade às convenções da poesia em verso, incorpora o apelo prosaico da realidade histórica e incide sobre o conceito de poesia uma perspectiva inovadora e problematizadora que incorpora a dinâmica de tensão e incerteza, própria da sensibilidade moderna, a um gênero inovador e adequado à investigação da essencialidade do fenômeno poético.

O delineamento dos contornos conclusivos de tais suposições demandaria investigações mais profundas que as permitidas pelo arco de abrangência de uma pesquisa de mestrado. Por isso, Priscila Cavali apresenta suas suposições, em

respeito aos limites próprios de sua proposta de trabalho, não de modo taxativo e absoluto, mas como sugestões que apontam possibilidades e problemas de pesquisa a serem contemplados, acreditamos, em trabalhos futuros da pesquisadora.

É válido ressaltar que a dissertação *Relação entre poesia e prosa de Charles Baudelaire* dedica-se com segurança e considerável autonomia a uma tarefa difícil; em primeiro lugar, debruça-se sobre um autor que conta com uma extensa e divergente tradição de recepção crítica, buscando interlocutores em vozes cuja autoridade naturalmente intimida as tentativas de empreender uma leitura que não se limite a simples deferência ou emulação. Além disso, opta por abordar um aspecto problemático e aparentemente central ao entendimento das especificidades do projeto estético desse autor. Com efeito, ao se propor analisar o lugar do poema em prosa na poesia de Charles Baudelaire, Priscila Cavali dialoga com inquietações reincidentes na tradição da crítica literária ocidental e que, por incidirem sobre os fundamentos da modernidade estética, possuem ressonância sobre a identidade da literatura como a conhecemos hoje. Daí reconhecermos os méritos de tal trabalho, em que se entrevê uma orientação segura articulada a uma abordagem criativa do problema de pesquisa. O resultado é um estudo equilibrado que respeita os limites da proposta de uma pesquisa de mestrado sem incorrer no vício de tecer considerações pretensiosas e insuficientes ou, no polo diametralmente oposto, limitar-se à revisão submissa e acrítica de estudos canônicos. O trabalho de Priscila Cavali corresponde, pois a uma leitura, de fato, contributiva aos estudos da poesia de Baudelaire e do poema em prosa, que encontra meios de expressão própria, respeitando a autoridade da tradição.



LITERATURA E OUTRAS ARTES: HOFFMANN E BALZAC

Norma WIMMER*

SILVA, Elaine Cristina dos Santos. **O fantástico nos contos de Hoffmann e de Balzac: o artista louco**. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, 2015.

Elaine Cristina dos Santos Silva defendeu, em 03 de fevereiro de 2015, junto ao PPG Letras do IBILCE/UNESP campus de São José do Rio Preto, a dissertação de mestrado intitulada *O fantástico nos contos de Hoffmann e de Balzac: o artista louco* - trabalho que trata de questões concernentes ao fantástico e ao campo de estudos da literatura comparada. Assim, a autora elabora um trabalho comparativo entre dois contos publicados por E.T.A. Hoffmann (1776-1822) – *La cour d'Artus* (1816) e *La leçon da violon* (1819) – e *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831), de Balzac (1799-1850), visando verificar linhas de contato na abordagem do fantástico realizada pelos dois autores.

Após as **Considerações iniciais**, o trabalho abre-se com dois capítulos dedicados, um a uma reflexão acerca do percurso histórico e da conceituação do fantástico e da literatura fantástica até o momento da escrita e da publicação dos contos – notadamente sua atuação como resposta ao cientificismo que caracterizou o século XIX - e, outro, a aspectos teóricos referentes a esse tipo de literatura, consistindo em uma revisão concisa e clara das ideias de Todorov, Castex, Caillois, Vax, Bessière, Malrieu. Os três capítulos subsequentes referem-se aos autores e ao corpus escolhido e constituem, efetivamente, a original contribuição do trabalho. Aqui somos informados de que a abordagem comparativa entre os textos de Hoffmann e o de Balzac é efetuada através das traduções do original

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

alemão para o francês, realizadas por Loève-Weimars, nas primeiras décadas do século XIX, por estas constituírem, muito provavelmente, as traduções através das quais o romancista francês teria tomado conhecimento dos contos alemães. Hoffmann parece ter sido mais apreciado, na primeira metade do século XIX, pelos leitores franceses do que pelos leitores alemães, então mais interessados nos contos tradicionais e nas fontes literárias populares. O fantástico de Hoffmann caracteriza-se pela revelação do interior do indivíduo – pelas alucinações e delírios – e pela exploração da angústia do viver; assim, ele teria pouco utilizado elementos tomados ao universo do maravilhoso, como fantasmas ou vampiros, por exemplo. Balzac, cuja *Comédia Humana* é dividida, de acordo com o estabelecido no Prefácio de 1842, em Estudos de costumes, Estudos filosóficos e Estudos analíticos – demonstrando sua concepção de mundo como uma totalidade, bem como a ideia, cara ao Romantismo, da comunicação entre o Homem e o Cosmos - insere sua produção fantástica no segundo grupo de estudos, nos quais pretendia identificar as causas que regiam os fatos sociais. Para tanto, o escritor também lançou mão de teorias divulgadas por “místicos” e cientistas apreciados na época: Swedenborg, Cagliostro, Mesmer, Lavater, Gall..., bem como da concepção de que as desordens causadas pela paixão e pelo pensamento podem acabar por destruir o apaixonado e o pensador.

Le chef d'oeuvre inconnu, *La cour d'Artus*, *La leçon de violon* são três contos cuja temática gira em torno da presença de artistas transtornados. No primeiro, um importante pintor, grande conhecedor das teorias e técnicas de pintura, acaba consentindo em mostrar o que julga ser sua obra prima, um quadro intitulado *La belle noiseuse* – sempre ocultado a todos - a dois outros pintores (um jovem e promissor artista e um amigo, também pintor): na tela não há senão rabiscos e um emaranhado disforme de cores. Confrontado com a constatação da inexistência de qualquer figura em sua tela, ele acaba por suicidar-se. Naturalmente permeiam o conto considerações sobre a pintura e sobre as técnicas em voga na época em que se passa o conto, isto é, no início século XVII, bem em conformidade com a técnica de escrita de Balzac. No segundo, *La cour d'Artus*, um aprendiz de pintura apaixona-se por uma moça, que reconhece como uma das figuras representadas, em trajes masculinos, na cúpula da corte de *Artus*, em Dantzig (Gdansk). Terríveis profecias feitas ao pai, na verdade o pintor das figuras da corte de *Artus*, levam-no a afastar da jovem o rapaz, que acaba vivendo, triste e delirante, na Itália, onde chega a representar, em quadro encontrado em um palácio, uma figura feminina; para o leitor, fica a sugestão de que se trate de uma espécie de retrato dessa jovem. Também nesse conto aparece a figura do pintor transtornado: Berklinger, o pai da moça,

permite que o aprendiz veja uma tela, segundo o pintor, sua obra prima; ele a descreve minuciosamente, com muitos detalhes, mas esta não passa de uma tela cinza. No terceiro conto, *La leçon de violon*, os personagens são músicos: um jovem aprendiz de violino conhece, através de seu professor, um importante violinista. Grande virtuose e conhecedor de técnicas e de teorias sobre música, possuidor dos mais raros instrumentos, o renomado artista aponta vários defeitos na execução do aprendiz, a quem pede para tocar determinada peça musical; entretanto, ao mostrar como o rapaz deveria proceder e, ao por em prática seus conselhos, faz ouvir – para a estupefação do jovem violinista – os mais estridentes, desafinados e dissonantes sons julgando-os, no entanto, maravilhosos, sublimes e muito perfeitamente executados.

Observa-se, portanto, nos três contos, a presença do fantástico desencadeado através de distúrbios do “eu”, de questões referentes ao interior do indivíduo, de alucinações e delírios; mas, constatam-se neles também ideias concernentes à concepção de arte e à transformação, através do tempo, dos ideais estéticos e da realização das obras. Assim, o quadro formado de rabiscos, apresentado pelo personagem pintor de Balzac, e mesmo a tela cinza do personagem pintor do conto de Hoffmann poderiam, em certo sentido, anunciar tendências da pintura abstrata do século XX; a música desafinada e dissonante do virtuose da *Leçon de violon*, poderia, talvez, sugerir as futuras modernas composições musicais nas quais as noções tradicionais de melodia, harmonia e ritmo são abandonadas.

O trabalho apresenta ainda considerações referentes aos demais personagens e, especialmente, no caso do conto de Balzac, à personagem feminina, à mulher que teme ter como rival sua representação na “obra”, bem como observações acerca do conceito de loucura – como defini-la e como entendê-la – enfim, como relacioná-la à produção literária e à literatura fantástica. Nos três contos, loucura e genialidade complementam-se na construção das personalidades dos personagens artistas e levam à reflexão acerca dos limites entre os desejos e as obsessões humanas.

Finalmente, a dissertação constitui uma referência interessante para apreciadores das produções de caráter fantástico de Balzac e de Hoffmann – autores bastante conhecidos pelo leitor brasileiro – mas cuja obra acaba proporcionando sempre, ao estudioso, novas possibilidades de abordagem, de interpretação e de análise.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Axël*, p.77
Baudelaire, p.45
Camus, p.109
Cartas, p.45
Decadentismo, p.125
Diversité, p.15
Drama, p.77
Forma Romanesca, p.31
Francophonie, p.15
Gênero epistolar, p.45
Gonzaga Duque, p.97
Grotesco, p.125
História do romance, p.31
Histórico, p.45
Historiografia, p.141
Ionesco, p.109
Ironia, p.141
Jacques le fataliste, p.31
L'Ève Future, p.65
L'Œuvre, p.97
Langue et littérature, p.15
Literatura francesa, p.141
Maupassant, p.141
Mocidade morta, p.97
Noção de absurdo, p.109
Personagem, p.141
Poesia de orientação romântica, p.125
Poesia erótica, p.125
Pós-modernidade, p.109
Romance, p.31
Sartre, p.109
Simbolismo, p.65, p.77
Sublime, p.125
Villiers de L'Isle-Adam, p.65
Villiers, p.77
Zola, p.97

SUBJECT INDEX

- Axël*, p.77
Baudelaire, p.45
Camus, p.109
Character, p.141
Cultural diversity, p.15
Decadentism, p.125
Drama, p.77
Epistolary genre, p.45
Erotic poetry, p.125
Francophonie, p.15
French Literature, p.141
Gonzaga Duque, p.97
Grotesque, p.125
Historiography, p.141
History of the novel, p.31
History, p.45
Ionesco, p.109
Irony, p.141
Jacques le Fataliste, p.31
L'Ève Future, p.65
L'Œuvre, p.97
Language and literature, p.15
Letters, p.45
Maupassant, p.141
Notion of absurd, p.109
Novel, p.31
Poetry of romantic orientation, p.125
Postmodernism, p.109
Romanesque Form, p.31
Sartre, p.109
Sublime, p.125
Symbolism, p.65, p.77
Villiers de L'Isle-Adam, p.65
Villiers, p.77
Zola, p.97

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

ABES, G. J., p.45

BLONDEAU, N., p.15

LIMA, C. N. C., p.141

MACEDO, M. A. A. de, p.109

PÁDUA XAVIER, L. M. P. de, p.77

PINHEIRO-MARIZ, J., p.15

SANTOS, F. R. da S., p.165, p.125

SANTOS, K. D. dos, p.65

SILVA, E. A. da, p.31

TABAK, F. M., p.141

WIMMER, N., p.171, p.97

