

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(2), 2015 – ISSN 1414-025X

Tema: Livre

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso Januskevictz

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 187

A angústia da banalidade, notas sobre Roland Barthes

The angst of banality, notes on Roland Barthes

Pablo Simpson 193

Humor e metapoesia nos poetas de *Le chat noir*

Humor and metapoetry in the poets of Le chat noir

Adalberto Luis Vicente 203

Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les complaintes*
e *Alguma poesia*

Laforgue and Drummond: irony and the gauche way in Les complaintes
and Alguma poesia

Aline Taís Cara Pinezi 217

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho

Maupassant's tales of war: a type of testimony

Clarissa Navarro Conceição Lima e Guacira Marcondes
Machado Leite 237

As moedas falsas de André Gide

André Gide's the counterfeiters

Renata Lopes Araujo 261

Anne-Marie Stretter, de *O deslumbramento de Lol V. Stein* de
Marguerite Duras, mulher fatal ou encarnação do anjo demônio?

Anne-Marie Stretter from The ravishing of Lol Stein by Marguerite
Duras: femme fatale or the incarnation of the demon angel?

Julia Simone Ferreira 271

A voz do outro no discurso pós-revolução francesa em *L'art de la cuisine française au XIXe siècle*

The voice of the other in the French post-revolutionary discourse: L'art de la cuisine française au XIXe siècle

Rita Maria Ribeiro Bessa..... 287

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal

Hector Berlioz's column in the Journal des débats: a conception of art in the newspaper footer

Priscila Renata Gimenez 301

Índice de Assuntos..... 319

Subject Index 321

Índice de Autores/*Authors Index* 323

APRESENTAÇÃO

Este volume inicia-se com um ensaio de Pablo Simpson sobre Roland Barthes, que é lembrado, em 2015, pelo seu centenário. Trata-se de “A angústia da banalidade, notas sobre Roland Barthes”, no qual o ensaísta parte do comentário sobre banalidade, no prefácio de *Essais critiques*, escrito em 1963, e estende-se sobre as noções de angústia e de morte, tanto em Barthes quanto em Blanchot, tão presentes na crítica francesa do século XX, seja por meio do Existencialismo, de Heidegger ou de Freud. Em Barthes, como em Blanchot, a reflexão sobre a morte provocou diferentes repercussões. Quanto à noção de banalidade, Simpson lembra que Barthes escreveu sobre coisas banais e, para ele, a própria literatura estaria sempre diante de uma “angústia da banalidade”. Para evita-la, Barthes codifica o que chamou de “informações segundas” sob certa margem de segurança. Isto aponta para o caráter indireto da literatura nesse crítico (ela é forma, linguagem, implicando seleção, categorização). No prefácio dos *Essais*, Barthes falaria de uma variação da mensagem, sem a qual ela poderia parecer falsa, convencional. Interessado pelas variações da mensagem, ele propõe a busca de um indireto que deforma o menos possível a palavra dirigida a outro. E tudo isso dá-se num espaço fronteiro da linguagem: a literatura. Simpson lembra que é impossível recobrir todas as dimensões técnicas que serão exploradas pela leitura crítica de Barthes: como a questão da ironia, que é modo de o eu distanciar-se e de a literatura sentir-se dupla na modernidade, num caminho de autoconsciência, de que o escritor é um experimentador, na margem. O texto de Simpson aborda ainda a necessidade, em Barthes, do estudo dos textos e sua posição contra o preconceito da crítica, ao julgar a literatura como atividade “espontânea”, graciosa. Comenta, além disso, “A morte do autor”, de 1968, em que indicaria o “distanciamento”, modo de colocar-se à distância do próprio enunciado, apontando para o lugar do texto, multidimensional, abrindo-se a algo que passa a constituí-lo: a palavra indireta dos outros, das “escritas variadas”, mas também da crítica, capaz de desenredar o texto mais do que decifra-lo.

Na sequência, a poesia tem seu espaço ocupado neste volume por dois artigos: “Humor e metapoesia nos poetas de *Le Chat Noir*”, de Adalberto Luís

Vicente, e “Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les Complaintes* e *Alguma poesia*”, de Aline Taís Cara Pinezi.

No primeiro, Vicente faz uma apresentação comentada da revista semanal *Le Chat Noir*, publicada entre 1882 e 1887 em Paris, criada por Rodolphe Salis, para promover o cabaré artístico do mesmo nome, instalado em 1881 em Montmartre. Como bem observa o articulista, a revista disponibiliza um abundante material poético que atesta as transformações e a renovação da poesia que ocorrem no final do século XIX. Naquele momento, há grupos e clubes literários que não abandonam uma elevada exigência espiritual, a par da manifestação de um gênio despreocupado e turbulento por meio da ironia e da paródia, e recorrendo ao uso da expressividade da linguagem falada que libertará, cada vez mais, a poesia, no início do século XX. É nesse sentido que Salis cria, no *Cabaret du Chat Noir*, um ambiente em que todas as manifestações artísticas e culturais são bem vindas, não importando seu grau de prestígio no mundo das artes (canções lascivas, amorosas, tristes ou satíricas, convivendo com um famoso teatro japonês de sombras e recitais de poesia, apresentada por autores ilustres ou desconhecidos). Vicente cita a antologia preparada por André Velter, intitulada *Les Poètes du Chat Noir* (1996), a qual permite ao leitor constatar a pluralidade de formas, de tons e tendências que se manifestavam nas páginas da revista. Poetas renomados publicaram na revista, como Stéphane Mallarmé, que nela coloca, entre outros, cinco poemas em prosa que estão entre os mais importantes que ele produziu. Paul Verlaine, igualmente, publica inúmeros poemas que aparecerão, depois, em seus livros. Velter lembra-se de que, ao congrega artistas tão diversos, com concepções estéticas tão antagônicas, mesmo, Salis participava do “espírito do tempo”. A leitura da antologia de Velter permite constatar a presença, nas páginas de *Le Chat Noir*, a convivência do tom comedido da emoção transbordante, do lirismo rarefeito, com matizes humorísticos refinados ou jocosos. Vicente comenta poemas que escolheu e que fizeram da metapoesia associada ao humor um instrumento de crítica às convenções literárias e um meio de desvelar questões de natureza poética. Da mesma forma, observa poemas da antologia que tentam reproduzir a linguagem falada, consequência das atividades ligadas à recitação de poemas.

O outro texto sobre poesia faz uma leitura de Laforgue e de Drummond através de *Les Complaintes* e *Alguma poesia*, por força de serem marcos nas transformações que sofreu o gênero em seus países respectivos. E, neste artigo em questão, interessa o fato de que ambos os poetas introduzem grandemente o elemento irônico, coloquial em seus poemas, sinal de um pessimismo do

eu lírico que os caracteriza. Em *Les Complaintes*, Laforgue faz poesia crítica brincando com as palavras e com as construções sintáticas. Por outro lado, Laforgue busca no universo metafísico aquilo que ele vai incorporando às experiências cotidianas. Já Drummond modifica os modelos literários vigentes olhando para o cotidiano, onde encontra motivos para erguer os olhos e contemplar uma sociedade em transição. Vê-se em Muecke que, por utilizar a linguagem, a literatura tem múltiplas possibilidades de construção da ironia por meio de recursos estilísticos, retóricos e lexicais. Há vários tipos de ironia: trágica, cômica, niilista, satírica e paradoxal. Quanto a Hutcheon, ela define ironia como jogo entre o dito e o não dito, a mensagem e seu contrário e a compreensão particular atribuída ao interpretador. A ironia literária balança entre o que foi enunciado e o que realmente significam os ditos do enunciador, nem sempre condizentes com a compreensão do receptor, construindo diferentes significados. Quanto ao *gauche*, embora o termo só apareça não mais que duas vezes nos poemas de Drummond, é um tópico fundamental para a exegese da poesia modernista. Descreve aquele que permanece à margem, torto, angustiado por não se sentir pertencer ao mundo. Esse desajustado, como forma de defesa, busca na ironia um refúgio, um escudo, um disfarce. Sant’Anna observa que, apesar da obra essencialmente lírica, há nela um substrato dramático, pois o *gauche* é a *persona* por meio da qual se propaga a voz do poeta. O *gauche* aproxima-se da ironia e do humor que, na origem eram uma espécie de escudo reparador entre homem e grupo social. Ora, pode-se aplicar esta faceta em Laforgue, que tem também um “eu” desencontrado, solitário e multifacetado. A articulista examina a presença desses tópicos em poemas dos dois poetas.

No volume há novamente artigo dedicado à leitura da obra de Guy de Maupassant: “Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho”, por Clarissa Navarro Conceição Lima. Trata-se da guerra franco-prussiana, de 1870, de que participou Maupassant quando jovem. Cerca de dez anos mais tarde, escreve vários contos relacionados com o conflito. Em suas narrativas, Maupassant utiliza o momento histórico como suporte para a construção da verossimilhança nos contos. A partir das intromissões do narrador e da postura de algumas personagens, a guerra, para o autor e o narrador, é extremamente incoerente e inumana. Maupassant oferece seu testemunho, ainda que encoberto por outras vozes, de como foi a guerra franco-prussiana, questionando-a e refletindo sobre temas como a loucura, a vingança, a morte de inocentes, a miséria, a fome e a crueldade. A articulista reflete sobre a questão do testemunho em forma de literatura, um tipo de testemunho pouco colocado em questão,

pois não há a figura, nele, da testemunha. Não se trata de um “eu” que tudo viu e tudo viveu, mas de um “eu” encoberto pela sua imaginação, pela sua criação de imagens e comparações, isto é, por suas histórias motivadas pela catástrofe com que teve algum contato. Ela quer provar que o testemunho, a partir da ficção, também pode ser legítimo, uma vez que toda verdade é histórica, toda literatura é testemunhal e todo testemunho tem o crédito máximo da verdade. O ódio e o sentimento de revolta dos franceses em relação aos alemães, após o território invadido e a morte de três mil soldados em combate e de sessenta e quatro mil civis mortos, foram alimentados de geração em geração por vinte anos. Maupassant voluntariou-se para a guerra, mas quando as expectativas dos franceses foram frustradas e os alemães invadiram a França, ele quase foi preso e precisou fugir juntamente com as tropas francesas. Em vários de seus contos abordados rapidamente, há menção ao papel que a guerra exerceu sobre os habitantes e sobre ele, que tudo guardou na memória para eterniza-lo em seu contos.

Entrando no século XX, Renata Lopes Araujo apresenta seu texto sobre “As moedas falsas de André Gide”, em torno de *Les Faux-Monnayeurs* (1925), que apresenta questionamentos interessantes em relação ao gênero romanesco e à literatura em geral, e deixa de lado a ação e o desenvolvimento dos personagens. Após a primeira guerra, que abalou as estruturas da sociedade e os valores tidos como sólidos, a literatura deve fazer uma autoanálise e, na França, os escritores posicionam-se em relação àquilo que vivenciaram. Difícil resumir o livro que, segundo Gide, teve por base a *Arte da Fuga* de Bach - elementos do romance obedeceriam a uma combinatória cujo sistema é baseado na duplicação. Gide também questiona a sociedade da época e suas relações com o dinheiro: no fim da guerra, na França, entra-se na era de não-convertibilidade da moeda. Por outro lado, Saussure e seus trabalhos foram fundamentais na afirmação da linguagem como sistema feito de relações no qual se atribui um valor aos elementos antes de lhes dar um sentido. A noção de literatura como reflexo da realidade recebe um duro golpe: a ideia de real também se vê questionada. Mas, no fato de a narrativa de Gide apresentar a sociedade de antes de 1914, há nostalgia de um mundo cujas referências ainda possuíam valor estável. Há, também, no livro, uma visão da literatura como moeda falsa, o que é expresso por Strouvillou no capítulo I. Ela é vista como uma moeda envolvida em uma troca desonesta entre autor e leitor. Desde o princípio do *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide diz pretender colocar em seu romance “*tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie*”, não o fazendo no modo mimético, mas expondo

no livro também sua teoria dos *deux foyers*, ou seja, os acontecimentos da vida real e o esforço do escritor em sua estilização.

Em “Anne-Marie Stretter, de *O Deslumbramento de Lol V. Stein* de Marguerite Duras: mulher fatal ou encarnação do anjo demônio?”, Júlia Simone Ferreira aborda, como indica o título, o tema da mulher fatal que, desde o romantismo, ao longo do século XIX, ocupa amplo espaço nas artes e na literatura, entrando pelo século XX, onde surge em romances de Marguerite Duras. A sedução dessa mulher é estratégia por meio da qual exerce poder de morte no ser amado. Sua beleza atrai, destrói o sexo oposto até sua perda total. Desde o início, ela é figura dominante na indústria do espetáculo, e o teatro é o lugar preferido dessa mulher que canta e dança. É o que acontece em *O deslumbramento de Lol V. Stein*, quando a mulher fatal, Anne-Marie Sretter, está em uma pista de dança e os espectadores observam-na como se estivessem no cinema ou no teatro. O personagem Michael Richardson, noivo de Lol V. Stein, avança como um “autômato” em sua direção, hipnotizado, atraído por sua beleza. Consciente do amor nascendo entre os dois, Lol fica “em suspense”, “deslumbrada”, isto é, traumatizada pela cena em que seu noivo é raptado por Stretter. Ao longo do texto, veremos que o termo deslumbramento ou fascinação se aplica a outras situações, envolvendo outros personagens do romance.

Os dois últimos textos escapam um pouco da literatura e abordam escritos que fazem parte do universo da cultura e da arte na França. No primeiro caso, Rita Maria Ribeiro Bessa apresenta “A voz do outro no discurso pós-revolução francesa em *L’Art de la cuisine française au XIX^e siècle*”. Trata-se de uma coleção de cinco volumes sobre a gastronomia francesa, entre o final do século XVIII e a metade do XIX, escrita por Antoine Carême, grande chefe de cozinha de reis e de nobres. A ele se devem todas as inovações e invenções que influenciaram a gastronomia moderna. As análises do primeiro volume da obra levantam a questão sobre outros discursos que a permeiam, possibilitando o deslocamento deste sujeito entre os lugares de cozinheiro de reis, imperadores e nobres e de cozinheiro da classe trabalhadora. A leitura do V Volume suscitou vários questionamentos que a articulista vai buscar entender ao logo do artigo: como este sujeito, permeado pela ideologia marcante da revolução francesa, se tornou conhecido como cozinheiro de reis; saindo dos palácios e democratizando a gastronomia ao abrir seus restaurantes, que lugar esse sujeito ocupou? Quais as condições de produção de seu discurso que elucidam o lugar ocupado por esse sujeito? Bessa vai identificar no seu discurso remissões a outros discursos

que provem a tese do deslocamento desse sujeito, e para isso, vai recorrer aos pressupostos teóricos da escola francesa de análise do discurso.

Finalmente, encontra-se ainda no volume o artigo sobre “Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des Débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal”, de Priscila Gimenez. Berlioz, grande compositor do romantismo francês, lembrado por suas sinfonias e concertos, foi também crítico musical e escritor, pois escreveu dois livros de contos e suas memórias. A crítica musical foi publicada no rodapé do *Journal des Débats*, de 1834 a 1863, e é bastante nítido o rigor de suas apreciações, as quais contêm menos elogios do que censuras. Ao analisar as censuras e o panorama dos espetáculos, no momento da transição da música de estilo clássico para o romântico, e da volúpia da ópera italiana para a profundidade da grande ópera francesa, demonstra que, para Berlioz, o teatro lírico e os concertos estavam estagnados. E ele não cessava de mostrar em suas apreciações o que seria a verdadeira arte musical e dramática, de acordo com suas concepções de arte e música centradas nos princípios românticos. Herdeiro de Gluck e Shakespeare, Berlioz preocupou-se com o aspecto, a beleza, o efeito dramático e os sentimentos, e a catarse que as partituras líricas e sinfônicas deveriam suscitar nos espectadores.

Guacira Marcondes Machado



A ANGÚSTIA DA BANALIDADE, NOTAS SOBRE ROLAND BARTHES¹

Pablo SIMPSON*

RESUMO: Este ensaio pretende esboçar uma breve perspectiva teórica da obra de Roland Barthes, investigando noções como estilo, escrita e retórica, a partir de uma confrontação com o que chamou de “angústia da banalidade”, conforme está presente em *Essais critiques* (1964). Ela permite situar o lugar da literatura em sua obra tanto quanto compreender algumas de suas escolhas teórico-literárias.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes. Crítica literária. Intertextualidade.

Roland Barthes, em *Essais critiques* (1964), livro que reúne um conjunto de artigos os mais variados sobre literatura – sobre autores como Baudelaire, Robbe-Grillet, Brecht, Kafka, La Bruyère, Raymond Queneau, além de outros com títulos sempre sugestivos, como “Literatura literal”, “Literatura e metalinguagem”, “A imaginação do signo”, “Literatura e descontínuo” – confrontou-se mais de uma vez com uma certa noção de “banalidade”. Ela já está presente em seu início, no prefácio escrito em 1963:

C'est parce qu'il y a une angoisse de la banalité (angoisse, pour la littérature, de sa propre mort) que la littérature ne cesse de codifier, au gré de son histoire, ses informations secondes (sa connotation) et de les inscrire à l'intérieur de certaines marges de sécurité. [É porque há uma angústia da banalidade (angústia, para a literatura, de sua própria morte) que a literatura não para de codificar,

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

¹ Este texto foi originalmente escrito para a mesa-redonda *Roland Barthes*, organizada pelo *Centre de Ressources et Informations en Français* (CRIF-Ibilce/UNESP), em 30 de novembro de 2015, que contou com a presença das professoras Flávia do Nascimento Falleiros e Maria Angélica Deângeli. Ele foi ligeiramente ampliado para publicação. Todas as citações do francês, salvo menção, foram traduzidas por mim.

conforme sua história, suas informações segundas (sua conotação) e inscrevê-las no interior de certas margens de segurança.] (BARTHES, 2002, v.2, p.277).

Bem poderíamos nos estender a essas duas outras noções que vêm ao lado da “banalidade”: a angústia, com o risco de tomá-la como a angústia do próprio eu que escreve e lembrar dos vocabulários existencialista e heideggeriano tão importantes para parte da literatura e da crítica francesa do século XX, embora em *Discours d'un fragment amoureux* (1977), no verbete “*agony*”, possamos vê-la, em Barthes (2002, v.5, p.59), mais na perspectiva freudiana do sujeito desprotegido diante da perda do amor; e a morte, que parece imediatamente situar a reflexão de Barthes face à de Maurice Blanchot, em livros importantes como *L'Espace littéraire* (1955), onde está o ensaio “A obra e o espaço da morte”. E daí toda uma dimensão da morte do autor, mas também do “neutro”, com diferentes repercussões na obra de ambos, como indicou Eric Marty (2010) em “*Maurice Blanchot, Roland Barthes, une 'ancienne conversation'*”, ao situar esse “neutro” em Blanchot em sua relação com o vocabulário de prefixo privativo “in”: infinito, indeterminado, interminável, indizível, diferentemente de Barthes, com a linha, o traço, a letra².

Detenho-me aqui, contudo, em outra noção: a de banalidade, lembrando que Barthes escreveu sobre coisas tão banais quanto o bife com batata frita, a astrologia ou os lutadores de *telecatch* em *Mythologies* (1956) e dedicou, além disso, um ensaio à “Estrutura do *fait divers*”³. No primeiro fragmento mencionado, a literatura – e a noção de literatura, em geral, é preferida àquela de autor ou escritor – a própria literatura estaria sempre diante de uma “angústia da banalidade”. Para evitá-la, codificaria o que chamou de “informações segundas” sob certa “margem de segurança”. Há aí duas questões importantes: o modo como essa codificação se produz e esse lugar da margem. A primeira delas aponta para todo o caráter indireto da literatura em Barthes (2002, v.2, p.416): “*la littérature n'est qu'une lumière indirecte*”/ “a literatura é

² Sobre o diálogo de ambos, confira ainda *Barthes/Blanchot, um encontro possível?*, organizado por André Queiroz, Fabiana de Moraes e Nina Velasco e Cruz (2007), mas também as páginas 518-519 do ensaio “*Littérature et signification*” de *Essais critiques*, em que Barthes (2002, v.2) falaria de uma “epopeia do sentido” na obra de Blanchot.

³ Nele apontaria para o *fait divers* como surpresa/*étonnement* ou coincidência – causalidade aleatória, diria ele, *versus* coincidência ordenada – ambas com a sua dimensão de inexplicável. O *fait divers* não deixaria de representar, assim, por seu caráter de signo cujo conteúdo seria incerto, algo da ordem do literário: “[...] o *fait divers* é literatura, mesmo que essa literatura seja ruim.” (BARTHES, 2002, v. 2, p. 450).

apenas uma luz indireta”. Indireto, porque é forma, linguagem, implicando “seleção, categorização, lógica especial” (BARTHES, 2002, v.2, p.419). Barthes, nesse prefácio, falaria de uma “variação” da mensagem, por assim dizer, variação sem a qual essa mesma mensagem poderia parecer falsa ou, noutros termos, convencional. O exemplo é o desejo de escrever uma carta de pêsames a um amigo. Trata-se de um “eu” insatisfeito por não encontrar palavras para dizê-lo e que prefere, assim, restringir-se a uma simples palavra: pêsames. Evidentemente, tal mensagem é fria, ao passo que o “eu” quer, ao contrário, “comunicar o calor” de sua compaixão:

Cependant la fin même de la communication s’y oppose, car ce serait là un message froid, et par conséquent inversé, puisque ce que je veux communiquer, c’est la chaleur même de ma compassion. J’en conclus que pour redresser mon message (c’est-à-dire en somme pour qu’il soit exact), il faut non seulement que je le varie, mais encore que cette variation soit originale et comme inventée. [No entanto o fim mesmo da comunicação se opõe a isso, pois seria uma mensagem fria, e, conseqüentemente, invertida, já que o que quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. Concluo disso que para endireitar minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata), é preciso não apenas que eu a varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada.] (BARTHES, 2002, v.2, p.276).

Barthes, interessado por essas variações da mensagem, propõe a busca de uma “melhor conotação”. De um “indireto” que, apesar de sê-lo, deformaria o menos possível essa palavra dirigida ao outro. Trata-se de certa exatidão, contrariamente, agora, à “derrisão dos sentimentos” – “[...] *la forme permet d’échapper à la dérision des sentiments [...]*” (BARTHES, 2002, v.2, p.277) –, assinalando o lugar complexo desse embate entre comunicação amorosa e escrita, conforme observou André Chassain (2014) no ensaio recente “*La rhétorique est la dimension amoureuse de l’écriture: communication ordinaire et conversion théorique des affects chez Roland Barthes.*” Discurso afetivo que não deixaria de codificar-se, que precisa, de certo modo, codificar-se, como evidencia essa fórmula de Barthes analisada por Chassain (2014): essa “retórica” que é, ao mesmo tempo, “dimensão amorosa da escrita”, correspondendo a uma espécie de “comunicação de luxo”. Porque, em si, a “afetividade é banal” (BARTHES, 2002, v.2, p.278).

E, com isso, a segunda questão ainda fruto do fragmento inicial: a da margem. A variação da mensagem dá-se sob certos limites, num espaço fronteiro – a literatura seria “fronteira da linguagem”. Fronteira, entretanto, que não a ultrapassa. Caberia ao escritor menos arrancar/*arracher* o verbo do silêncio, do que “destacar [*détacher*] uma palavra segunda do visco [*engluement*] das palavras primeiras fornecidas pelo mundo, a história, sua existência” (BARTHES, 2002, v.2, p.279). Talvez tendêssemos a ver nessa “palavra segunda” uma dimensão da autenticidade do eu. Barthes, diferentemente, põe-na sob a perspectiva de uma “palavra do outro”. Porque o escritor deve servir-se de técnicas que são partilhadas. Seriam elas, cito-o:

[...] *la rhétorique, qui est l'art de varier le banal par recours aux substitutions et aux déplacements de sens; l'agencement, qui permet de donner à un message unique l'étendue d'une infinie péripétie (dans un roman, par exemple); l'ironie, qui est la forme que l'auteur donne à son propre détachement; le fragment, ou, si l'on préfère, la réticence, qui permet de retenir le sens pour mieux le laisser fuser dans des directions ouvertes.* [a retórica, que é a arte de variar o banal servindo-se de substituições e deslocamentos de sentido; o agenciamento, que permite conferir a uma mensagem única a extensão de uma infinita peripécia (num romance, por exemplo); a ironia, que é a forma que o autor dá a seu próprio distanciamento; o fragmento, ou, se preferirmos, a reticência, que permite reter o sentido para melhor deixá-lo irromper em direções abertas]. (BARTHES, 2002, v.2, p.279).

Não é possível recobrir aqui todas essas dimensões técnicas que serão exploradas pela leitura crítica de Barthes: por exemplo, toda a questão da ironia como esse modo do eu de distanciar ou destacar-se, e que poderíamos aproximar do mesmo termo que estava na citação anterior, *détacher*: “liberar” uma palavra segunda. Ironia, além disso, dessa literatura que teria passado a sentir-se como dupla na modernidade, num caminho de autoconsciência, desse perguntar-se sobre si: “o que é a literatura?”, conforme desenvolveria no artigo “*Littérature et méta-langage*”; pergunta, aliás, que não deixamos de nos fazer. Barthes está, nesse momento, contudo, interessado também por essa passagem do eu do escritor a essa língua segunda, codificada. Lembra-nos a todo instante que a literatura é “por definição formal” (BARTHES, 2002, v.2, p. 326), que o escritor é um experimentador, na margem.

Parece responder, assim, a toda uma dimensão da literatura como experiência apenas da profundidade. No artigo “Literatura objetiva” dedicado

a Robbe-Grillet, assinala esses lugares da profundidade: social em Balzac e Zola, psicológica em Flaubert, memorial em Proust, contra as quais opõe o “romance terrestre” de Robbe-Grillet, em que o mundo deixaria de ser visto com o olhar do confessor, do médico ou de Deus (BARTHES, 2002, v.2, p.302-303). Do mesmo modo, em “A imaginação do signo”, ao identificar três tipos de imaginação – profunda (simbólica), formal (paradigmática) ou funcional (sintagmática) – não elide uma preferência por estas duas últimas, cujos exemplos estariam, respectivamente, em Robbe-Grillet e Michel Butor. A consciência simbólica, afinal, implicaria uma “recusa da forma” (BARTHES, 2002, v.2, p. 462).

Daí, portanto, a necessidade, em Barthes, de um estudo dos textos, em vez dos autores, como diz Jonathan Culler, nesse espaço da escrita que vê como móbil, na pluralidade enunciativa, contra a ideia de um único sentido, de um autor-Deus (CULLER, 1988). Também contra um preconceito da crítica segundo o qual a literatura seria uma atividade “espontânea, graciosa” (BARTHES, 2002, v.2, p.432). No prefácio aos *Essais critiques*, retomando Jakobson e Pierce, Barthes explicitaria essa passagem do “eu” ao “ele”, ou a um certo lugar do “eu” da escrita sem a sua dimensão de índice, como se fosse um “ele” desviado (BARTHES, 2002, v.2, p.281). Não se trata aqui de um “eu” como “expressão da subjetividade”, mas de uma infidelidade – infidelidade da escrita que seria a própria possibilidade de fugir ao discurso direto demais, banal. Escrita como uma renúncia ao eu, a tudo o que possa haver aí de pretensamente espontâneo. E que tem um valor de exploração da linguagem de conteúdo utópico e questionador (CULLER, 1988), porque a língua seria totalitária quando apenas contrato social.

Barthes formula tudo isso, como sempre, de modo absolutamente conciso, quase aforismático, no texto decisivo, intitulado “A morte do autor”, de 1968. Indicaria aí, ainda uma vez, o afastamento ou “distanciamento”, termo que faz menção a Brecht, tão presente em sua reflexão nos anos 1960, e com o qual traduzi *détachement* no fragmento acima extraído dos *Essais critiques*: esse modo de pôr-se à distância do próprio enunciado, distância que não é renúncia/desinteresse, outros dois termos com os quais se poderia traduzir *détachement*. E que apontaria para esse outro lugar que passaria a ser o do texto, multidimensional:

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le message

de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimension multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issues de mil foyers de la culture. [Sabemos agora que um texto não é uma sequência de palavras, emanando um sentido único, de algum modo teológico (que seria a mensagem do Autor-Deus), mas um espaço multidimensional, no qual se combinam e se contestam escritas variadas, nenhuma delas original: o texto é um tecido de citações retiradas de mil centros de cultura.] (BARTHES, 2002, v.3, p. 43).

É como se o texto aqui se abrisse a algo que passa a constituí-lo de modo legítimo: essa palavra indireta dos outros, dessas outras “escritas variadas”, mas também da crítica, da leitura “escrita”, por assim dizer. “Indireto declarado” deveria ser o crítico, diria nos *Essais critiques*, capaz de desenredar o texto mais do que decifrá-lo como se aí houvesse um sentido oculto: oposição que estabeleceria entre projeto semiológico e hermenêutico na *Leçon*⁴. E isso bem poderia ter feito da poesia um lugar de predileção de Barthes, nessa passagem, como assinalou Antoine Compagnon (1998, p. 43-44), de uma definição da literatura como ficção para aquela, na modernidade, de poesia ou dicção, compreendendo por isso um certo uso especializado da linguagem: linguagem motivada, autotélica, autorreferencial. Barthes (1972, p. 39), apesar disso, via a poesia mais como destruição e transcendência da linguagem – a palavra poética seria “terrível e desumana” em “Existe uma escrita poética?” – do que como experimentação (CULLER, 1988). Oposição que exploraria ainda na aula inaugural para a cátedra do Collège de France, entre “*jouer les signes plutôt que les détruire*” (BARTHES, 2002, v.5, p. 438), reiterando esse espaço do *jeu*: do jogo, do divertimento, da encenação.

Nesse lugar múltiplo, a literatura se tornaria literatura: múltiplo exposto, desenredado pelas mãos do crítico, como no maravilhoso *S/Z* (1970), em que analisou a novela *Sarrasine* de Balzac a partir de uma leitura linha por linha, sem a pretensão, ademais, de alçar cada movimento interpretativo a uma espécie de compreensão do todo. Tratava-se de um campo de citações, fragmentado, em que a intertextualidade não se reduziria a “um problema de fontes ou de influências”, mas em que abarcava “[...] fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.”⁵ Para Tiphaine Samoyault, que recém publicou uma biografia

⁴ Confira Barthes (2002, v.2).

⁵ Confira Barthes (1973), “*Texte (théorie du)*” in *Encyclopaedia Universalis* (apud SAMOYAULT, 2008, p.23).

sobre Barthes (Seuil, 2015) e que reivindicaria a possibilidade de retirar a intertextualidade de um lugar da autonomia absoluta do texto, é como se houvesse, na esteira dessa reflexão, a dimensão de uma memória fundadora da literatura, “[...] na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação e da re-escritura, mas a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 11).

Tal dinamismo, capaz de escapar à banalidade, não rescinde, contudo, em Barthes, à assunção de um lugar do “estilo”, como afirmou em “A crítica Nem-Nem” de *Mythologies*:

Le style est une valeur critique parfaitement datée, et réclamer en faveur du “style” dans l’époque même où quelques écrivains importants se sont attaqués à ce dernier bastion de la mythologie classique, c’est prouver par là même un certain archaïsme. [O estilo é um valor crítico completamente datado, e defender um ‘estilo’, nesta época em que alguns escritores importantes se voltaram contra esse último bastião da mitologia clássica, é provar com isso um certo arcaísmo.] (BARTHES, 2002, p.108).

Porque a literatura não responderia a esse estilo como manifestação da pessoalidade do “autor”. O estilo, diria Barthes, não é uma forma. Haveria mesmo uma literatura “quase sem estilo” como no caso de *L’Étranger* de Albert Camus, com a perda da elegância e da ornamentação (BARTHES, 1972, p.60). Em *Le degré zero de l’écriture*, reforçaria essa diferença ao colocar o estilo do lado de uma “mitologia pessoal e secreta do autor” (BARTHES, 1972, p.16). Como a língua, ele seria uma “força cega” (BARTHES, 1972, p.18) ou estaria a serviço de um poder. Procurá-lo como um valor eterno da literatura, em “A crítica Nem-Nem”, seria um sintoma burguês. Contra ele, mas também contra a língua, Barthes oporia uma “terceira dimensão da forma” capaz de unir escritor e sociedade:

Ce qu’on veut ici, c’est esquisser cette liaison: c’est affirmer l’existence d’une réalité formelle indépendante de la langue et du style; c’est essayer de montrer que cette troisième dimension de la Forme attache elle aussi, non sans un tragique supplémentaire, l’écrivain à sa société; c’est enfin faire sentir qu’il n’y a pas de Littérature sans une Morale du langage. [O que queremos aqui é esboçar essa ligação: é afirmar a existência de uma realidade formal independente da língua e do estilo; é tentar mostrar que essa terceira dimensão da Forma

prende ela também, não sem um trágico suplementar, o escritor à sua sociedade; é, enfim, fazer que se sinta que não há Literatura sem uma Moral da linguagem.] (BARTHES, 1972, p.12).

Trata-se, ainda aqui, da defesa de um artesanato: do escritor como aquele que dispõe de um conjunto de técnicas, que as estuda. E daí o seu interesse pela retórica em 1970, com a qual reabilitaria essa outra figura do “estilo”, de caráter menos pessoal: “[...] é bem o estilo no sentido retórico que Barthes ressuscitou [...]” (COMPAGNON, 1998, p. 208). Retórica que estaria presente, pouco depois da publicação dos *Essais critiques*, no curso que ofereceu à *École Pratique des Hautes Études* durante dois anos seguidos, em 1964/1965 e 1965/1966, preocupado com o desaparecimento da meta-retórica no século XIX e com o que ela teria se tornado no XX. Estilo/retórica, portanto, que seria aqui, para retomar Augusto Meyer, “mais que homem”, mais que a “singularidade característica de sua expressão”, porque é o “seu esforço na criação de um outro eu, que fala uma linguagem ideal, não a algaravia cotidiana, feita de *clichés*” (MEYER, 1986, p. 69, grifo do autor). Esforço, igualmente, em Barthes, de uma experiência literária como consciência dos signos, ainda que diante de sua profunda mutação no final do século XIX, como exploraria no ensaio “*L’analyse rhétorique*” (1966).

Com esse artesanato, assim, uma certa “moral da linguagem”. Moral e não moralismo, como notou Claude Coste (1998) em *Roland Barthes moraliste*, a despeito de um movimento antitético que Barthes identificou em La Rochefoucauld e que está em tantos textos de *Mythologies*, como na contradição entre dessexualização e nudez dos strip-teases. E, tanto mais, contra “uma sociedade que produz estereótipos” (BARTHES, 2002, v.5, p. 440). Trata-se, sobretudo, daquilo que Barthes (1972, p.19) chamaria de uma **decisão**, que é colocar-se num “espaço interlocutório”. Ela não surge, contudo, sem um gesto evidente de liberdade, que é um misto de atenção às formas assumidas desse outro, de disponibilidade a elas e a outros modos de si.

The angst of banality, notes on Roland Barthes

ABSTRACT: *This essay aims to sketch a brief theoretical perspective of the work of Roland Barthes, investigating notions as style, writing, and rhetoric from a confrontation of what he called “angst of banality”, as presented in Essais critiques (1964). It allows the reader to situate the place of literature in his works as well as to understand some of his theoretical-literary choices.*

KEYWORDS: *Roland Barthes. Literary criticism. Intertextuality.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **Œuvres complètes**. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002. 5.v.

_____. **Le degré zéro de l'écriture**. Paris: Seuil, 1972.

CHASSAIN, A. La rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture: communication ordinaire et conversion théorique des affects chez Roland Barthes. **Revue Roland Barthes**, n.1, jun. 2014. Disponível em: <http://www.roland-barthes.org/article_chassain.html>. Acesso em: out. 2015.

COMPAGNON, A. **Le démon de la théorie, littérature et sens commun**. Paris: Seuil, 1998.

COSTE, C. **Roland Barthes moraliste**. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

CULLER, J. **As ideias de Barthes**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

MARTY, E. Maurice Blanchot, Roland Barthes, une "ancienne conversation". In: HOPPENOT, E.; MILON, A. (Dir). **Maurice Blanchot et la philosophie, suivi de trois articles de Maurice Blanchot**. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, 2010. p.298-313.

MEYER, A. O estilo é o homem. In: BARBOSA, J. A. (Org.). **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva/INL, 1986.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

QUEIROZ, A.; MORAES, F. de; CRUZ, N. V. e. **Barthes/Blanchot, um encontro possível?** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.



HUMOR E METAPOESIA NOS POETAS DE *LE CHAT NOIR*

Adalberto Luis VICENTE*

RESUMO: A revista *Le Chat Noir*, publicada entre 1882 e 1897, foi criada por Rodolphe Salis para promover o cabaré artístico de mesmo nome instalado em 1881 em Montmartre. O abundante material poético disponibilizado pela revista permite avaliar o processo de transformação e renovação poética ocorrido nas últimas décadas do século XIX, ao mesmo tempo em que oferece um rico testemunho da vida boêmia, artística e literária daquele período. Este artigo pretende, por meio de alguns exemplos pontuais, porém representativos, analisar a presença do humor e da metapoesia nos poetas de *Le Chat Noir*. Esses elementos permitem constatar que a experimentação e a invenção caracterizam esse grupo de poetas, que antecipa certas conquistas da poesia do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia francesa. Metapoesia. Humor. *Le Chat Noir*.

*Je cherche fortune,
Autour du Chat Noir,
Au clair de la lune,
À Montmartre!
Je cherche fortune,
Autour du Chat Noir
Au clair de la lune,
À Montmartre, le soir.*
Aristide Bruant (1996, p. 98).

Nas três últimas décadas do século XIX, depois dos acontecimentos traumáticos da Guerra franco-prussiana e da Comuna de Paris, surgem, no cenário artístico parisiense, diversos grupos que, reunindo-se em clubes, cafés e cabarés, recuperam a “*joie de vivre*” e sinalizam mudanças na vida artística

* UNESP – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Letras Modernas, Araraquara-SP-Brasil, 14800-701 - dal@fclar.unesp.br

e literária deste período. Trata-se, como lembra Jean-Marc Defays (1992, p.27-28),

[...] des groupes qui se font et se défont épisodiquement durant la faste époque de la bohème du Quartier Latin, tel que les “Hydropathes” (1878), les “Hirsutes” (1880) et autres “Zutistes” et “Jemenfoutistes”. Les réunions de ces clubs donnaient lieu à des spectacles avec poésies, chansons et monologues (entre autres, la fameuse scie la “Chanson des Hydrophates”), à d’oiseux mais fratricides débats (dissidences et réconciliations s’enchaînaient), finalement à des processions et des chambards en rue au grand dam des “honnêtes gens” généralement pris pour cibles”.

Neste período em que o Parnasianismo, o Decadentismo e o Simbolismo se afirmam e se complementam como possibilidades de expressão poética, esses grupos e clubes literários, sem abandonar completamente a mais elevada exigência espiritual, manifestam seu gênio despreocupado e turbulento, em que o gosto pela ironia, pela paródia e pela expressividade da linguagem falada permite a emergência de novos tons poéticos que dão início à progressiva conquista da liberdade de criação que marcará a poesia do século XX. Numa época ainda atormentada pelas restrições impostas à imprensa, em que as convenções sociais e artísticas ainda têm peso sobre as consciências, os clubes literários e cabarés artísticos pouco reclamam para si alguma doutrina artística, pelo contrário, estão abertos a todas. Os Hidropatas, cuja doutrina consistia simplesmente em não ter nenhuma, referiam-se a si mesmos como “*un cercle artistique et littéraire*”. Para ingressar nele, bastava, como anuncia o número de 05 de abril de 1879 da revista *Les Hydropathes* (apud GALEM, 2006):

[...] adresser sa demande au Président du Cercle (Bureau du journal Les Hydropathes, 50, rue des Écoles). La demande doit être signée par deux parrains. Le futur hydropathe doit faire preuve d’un talent quelconque: poète, musicien, littérateur, déclamateur, etc.

Neste anúncio do processo de recrutamento dos Hidropatas, o termo “círculo”, mais amplo e menos marcado do ponto de vista estético e ideológico, bem como o requisito de “um talento qualquer” exigido para integrar o grupo, sinalizam que não se pretendia formar uma “escola”, nem constituir uma tendência literária e artística com princípios unificadores. A diversidade, a

pluralidade e o não conformismo marcam o espírito desses grupos aos quais é válida a afirmação de Émile Goudeau (apud GALEM, 2006) a respeito dos Hidropatas: “[...] *ce n’est point une petite église [...], mais une sorte de forum ouvert à tous.*”

Com a fundação do *Cabaret du Chat Noir*, em 1881, ocorre um deslocamento geográfico e um certo esfacelamento desses grupos, que abandonam o Quartier Latin para fazer do cabaré instalado no número 84 do Boulevard de Rochechouart, em Montmartre, uma espécie de “*mère Gigogne*” de todos eles. Montmartre passa a ser, como afirmava o mesmo Émile Goudeau (apud GALEM, 2006), a capital dos estados unidos de Paris. A ideia de fundar um cabaré artístico e literário partiu de Rodolphe Salis, ex-estudante da Escola de Belas Artes, que circulava com desenvoltura entre artistas e boêmios e encantava a todos pela sua inteligência e vivacidade. Reconhecendo, no entanto, sua inépcia como pintor, resolve, em novembro de 1881, dedicar-se ao ramo de bebidas, iniciado por seu pai na província. Aliando a experiência comercial familiar à sua capacidade de agregar em torno de si os amigos artistas, Salis aluga um pequeno edifício em Montmartre onde funda o cabaré artístico “estilo Luís XIII”, tornando-se, como ele mesmo se apresentava, “*gentilhomme cabaretier*” e guardião de um espaço consagrado às Musas e à alegria. Pouco depois da inauguração, um encontro casual aproxima Salis e Émile Goudeau, fundador dos Hidropatas, grupo em franca decadência naquele momento. Goudeau e seus amigos resolvem aderir ao projeto de Salis e deixam a *Rive Gauche*. Logo outros grupos se agregam ao cabaré: *Les Hirsutes*, *Les Fumistes*, *Les Décadents*, entre outros. O cabaré faz sucesso e a afluência de músicos, cancionistas, poetas, estudantes e boêmios expande as alegres noitadas do estabelecimento para as calçadas em torno do pequeno estabelecimento. Salis resolve então fazer de *Le Chat Noir* mais do que um espaço de encontro, de música, de diversão e de arte. Era preciso criar um registro impresso das produções artísticas de seus frequentadores, bem como o espírito que reinava naquele espaço. Um ano depois de instalar o cabaré, Salis funda a revista *Le Chat Noir*, que permaneceu ativa por quinze anos (até 1897), fato inusitado quando se considera a brevidade e a intermitência de publicações deste gênero, sobretudo por tratar-se de um hebdomadário.

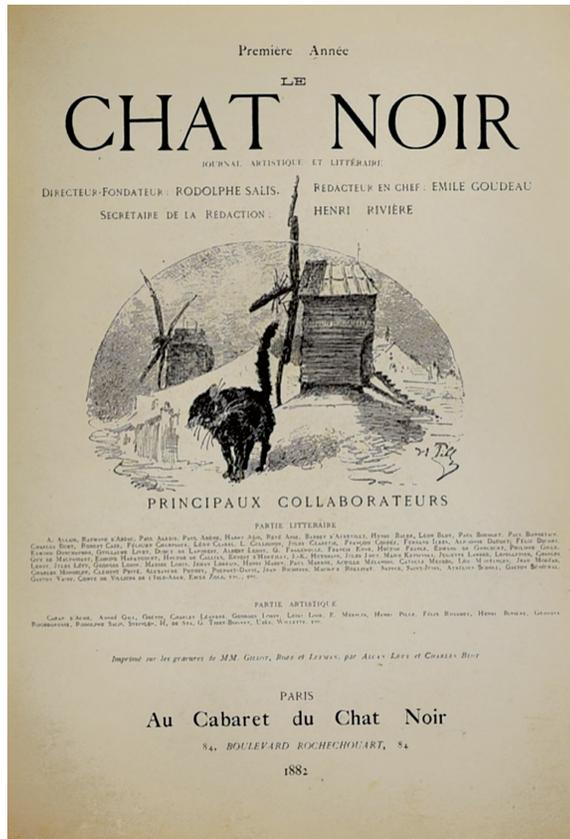
Seguindo o espírito da época, Salis cria, no cabaré, um ambiente em que todas as manifestações artísticas e culturais eram bemvindas, não importando seu grau de prestígio no mundo das artes. Canções lascivas, amorosas, tristes ou desbragadamente satíricas conviviam com um famoso teatro

japonês de sombras e com recitais de poesia, sem levar em conta se seus autores-declamadores eram poetas ilustres ou desconhecidos. Sob a égide de Baco, não importava que a Musa fosse às vezes um pouco claudicante, desde que contribuísse para espírito de alegria e de camaradagem que reinava no cabaré, onde as fronteiras entre gêneros artísticos e literários, entre estilos e categorias rigidamente hierarquizadas se esvaneciam assim que as luzes do cabaré eram acesas. A revista associada ao cabaré reflete o espírito que aí reinava, tornando-se um espaço impresso de livre expressão, de ousadia artística e de síntese das artes.

O primeiro número de *Le Chat Noir* vem a público em 14 de janeiro de 1882, Émile Goudeau é o redator-chefe, e Salis o diretor. Nas quatro páginas do primeiro número, apresentam-se lado a lado poemas, contos, crônicas, anúncios. O sumário, como todos aqueles dos números posteriores, é eclético e contém nomes já conhecidos no meio artístico e literário ao lado de desconhecidos. Assinado por um certo Jacques Lehardy, pseudônimo de Clément Privé, o editorial é um divertido elogio à vida boêmia e artística de Montmartre. A tiragem do primeiro número é de 12.000 exemplares, mas aumenta logo para 20.000 nas edições seguintes, o que não é pouco se se consideram as condições de distribuição e o número de leitores na época¹.

¹ O leitor interessado em maiores detalhes sobre o *Cabaret du Chat Noir* e sobre a revista a ele associada poderá consultar o *Préface* e os outros textos introdutórios da coletânea *Le Poètes du Chat Noir*, organizada por André Velter (1996), conforme consta nas referências bibliográficas deste trabalho. Em parte, as informações históricas que constam deste artigo e os textos nele analisados foram retirados desta edição.

Figura 1: Capa do primeiro número da revista



Fonte: International Culture (2015).

Consta que a técnica propagandística utilizada por Salis era pedir aos frequentadores do cabaré que, ao notar que um quiosque da cidade não oferecia a revista ao público, perguntasse à vendedora com ar sério de quem procurava uma publicação de grande prestígio: “*Vous avez Le Chat Noir?*” A técnica parece ter funcionado e a revista circulava com tiragens cada vez mais elevadas. A partir do número 3, o soneto “*Les Chats*” de Baudelaire aparece impresso em todos os números, tornando-se uma referência emblemática do semanário, assim como o gato preto de pelos arrepiados estampado na capa. Logo a revista ganha um colaborador fecundo que será também seu editor, o “*fumiste*” Alphonse Allais, mais tarde incluído por André Breton em sua *Antologia do Humor Negro*² por ter

² Confira Breton (1973).

alçado, segundo Breton, a mistificação ao nível da arte³. Com a criação da revista *Le Chat Noir*, está, portanto, criado um espaço na imprensa em que o espírito eclético, híbrido e singular do *fin-de-siècle* pode se manifestar livremente. Este espírito vem marcado, segundo Caroline Crépiat (2011, p.39), pelo “desejo de originalidade a todo preço”.

A leitura da antologia preparada por André Velter intitulada *Les Poètes du Chat Noir* (1996) permite constatar a pluralidade de formas, de tons e tendências que se manifestavam nas páginas da revista. Antes de nos determos em alguns exemplos do espírito inventivo que nelas reinava, convém satisfazer uma possível curiosidade do leitor e lembrar que as páginas de *Le Chat Noir* também estavam à disposição de poetas já renomados ou em franca ascensão. Stéphane Mallarmé, por exemplo, publica no semanário, além de um soneto de juventude, cinco poemas em prosa que estão entre os mais importantes que o poeta de *Hérodiade* produziu: “*Le Phénomène futur*”, “*Plainte d’automne*”, “*Frisson d’hiver*”, “*Le Démon de l’analogie*”, “*Réminiscence*”. Paul Verlaine se faz presente com diversos poemas que reaparecerão em seus livros, a exemplo de “*Langueur*”, “*Le Poète et la Muse*”, “*Madrigal*”, um soneto em homenagem a Villiers de L’Isle-Adam e outro dedicado a Mallarmé, além do antológico “*Crimen amoris*”, no qual a crítica costuma reconhecer, na figura do demônio adolescente, um retrato poético de Rimbaud. André Velter, em seu prefácio à antologia, mostra-se surpreso com a presença, nos exemplares da revista, de poetas bissextos e desconhecidos, ao lado de nomes respeitáveis da poesia francesa. O crítico se pergunta:

Comment un hebdomadaire qui, d’un coup d’oeil hâtif, peut se définir comme ‘satirique’ va-t-il réussir à regrouper au fil des ans les signatures de Verlaine, Moréas, Marie Krysinska, Maurice Rollinat, Charles Cros, Jean Richepin, Germain Nouveau, Villiers de l’Isle-Adam, Albert Samain, Stéphane Mallarmé, Théodore de Banville, pour ne citer que les poètes les plus connus? (VERTER, 1996, p.19).

Verter (1996, p.20) ensaia uma possível resposta afirmando que Rodolphe Salis e Émile Goudeau “[...] *avaient permis de tenir, au Chat Noir, table et liberté ouvertes [...]*”, o que se mostrou “[...] *une force d’attraction et d’attention, une complicité qui devait se montrer incroyablement opérante.*” Lembra também que, ao congrega artistas tão diversos, com concepções estéticas às vezes antagônicas,

³ Confirma Velter (1996, p.18).

Salis participava do “espírito do tempo”, reflexo de uma sociedade que acabava de perder uma guerra e de dividir-se depois da Comuna de Paris⁴. Do ponto de vista poético, a leitura da antologia de Verter permite constatar que nas páginas de *Le Chat Noir* conviveram o tom comedido, a emoção transbordante, o lirismo rarefeito com matizes humorísticos que ora se mostravam refinados, ora francamente jocosos. Em razão da impossibilidade de analisar neste artigo as diversas manifestações poéticas de carácter humorístico presentes nos poetas do grupo, limitar-nos-emos aqui a comentar alguns textos que fizeram da metapoesia associada ao humor um instrumento de crítica às convenções literárias e um meio de desvelar questões afeitas à própria poesia.

Um dos lugares comuns nos estudos sobre a relação entre humor e poesia é a afirmação da aporia que supostamente existiria entre o cômico e o poético. Para Pascal Debally (2001, p. 22) em “*Le poétique et le comique dans la satire classique en vers*” o termo “poesia cômica” é um “*concept oxymorique*” e para Jean Cohen (1985, p. 45), em seu ensaio “*Comique et poétique*”, haveria uma incompatibilidade entre a isopatia poética e a heteropatia cômica. Segundo o autor, essa incompatibilidade se manifesta por meio de uma contradição axiológica interna que gera uma tensão, pois a poesia cômica quer apresentar-se de forma séria e ser reconhecida enquanto obra artística, ao mesmo tempo em que se faz presente nela o princípio de liberdade exigido pela comicidade. O elemento cômico no poema está então do lado oposto à norma e seria sempre perturbador dos valores normativos e coercivos⁵. No entanto, desde a antiguidade, a poesia lírica e a épica existiram paralelamente à poesia cômica, embora nem sempre esta tenha ocupado o mesmo espaço valorativo. Basta lembrarmos que, na Grécia antiga, a recitação pública das grandes epopeias era intervalada pela apresentação de paródias, das quais a *Batracomiomaquia* é um exemplo que chegou até nós. Cumpre lembrar também que, nas três últimas décadas do século XIX, afirma-se uma certa linhagem da poesia moderna, fincada na pureza, na intransitividade, no apuro formal e na aspiração metafísica. O brilho e a enormidade desta linhagem, sem dúvida, projeta uma certa sombra sobre a poesia que vai buscar nas formas concretas, na vida diária, na linguagem cotidiana, no humor e na ironia seu ponto de apoio. Esta segunda linhagem, no entanto, resiste heroicamente na periferia do cânone para depois tomar a dianteira nos diversos modernismos e vanguardismos que se esboçam no final do século XIX e se manifestam nas primeiras décadas do século XX. A

⁴ Confira Velter (1996, p.37-39).

⁵ A este respeito ver também “O riso nas ciências humanas” (VERENA, 2002).

partir de então, o questionamento das hierarquias rígidas de valores estéticos e da pureza dos gêneros iniciado pelo romantismo impõe-se e a literatura torna-se um campo em que os limites e as oposições simples são minimizados. É sob essa perspectiva que os poetas de *Le Chat Noir* nos oferecem um material abundante, cuja análise permite constatar a emergência, nas últimas décadas do século XX, de uma poesia que retoma a tradição humorística, que observa o mundo concreto, que busca na oralidade um novo tom poético, ao mesmo tempo em que valoriza a invenção, o jogo verbal e a experimentação.

Um dos colaboradores mais assíduos de *Le Chat Noir* foi o farmacêutico, jornalista, escritor e humorista Alphonse Allais (1854-1905). Sua capacidade de servir-se livremente das convenções poéticas, de recriá-las inventivamente por meio de um humor que desnuda o jogo formal subjacente à linguagem poética faz de Alphonse Allais um oulipiano *avant la lettre*. Embora não tenha sido o inventor do procedimento, Allais ganhou fama, por exemplo, pelas olorimas (ou holorimas) em que leva ao extremo a convenção da rima, fazendo com que o verso inteiro seja regido pelo princípio da homofonia, como no exemplo que segue:

VERS OLORIMES

*Je dis, mettons, vers mes passages souterrains,
Jeudi, mes tons verts, mais pas sages, sous tes reins.
Par les bois du Djinn où s'entasse de l'effroi,
Parle et bois du gin ou cent tasses de lait froid.
Ah! Vois au pont du Loing: de là vogue en mer Dante,
Hâve oiseau pondu loin de la vogue emmerdante. (ALLAIS, 2005, p. 37).*

Como se pode notar, o imperativo formal, ou como dirão os oulipianos, a “*contrainte*” que o poeta se impõe, revela não apenas o seu virtuosismo, mas também outro traço marcante dos textos de Allais, a abertura para o *non sens*, para o estranhamento semântico que convida o leitor a participar da construção de sentido, desafiando-o na busca de uma coerência textual que nem sempre se oferece facilmente.

Outro texto de Allais, com o título sugestivo de “*Prosodie Nouveau-Jeu*”, apresenta-nos o “verso neo-alexandrino”. Como é comum em alguns de seus textos, o poema é precedido de comentários que, parodiando o discurso crítico, têm a função de apresentar as regras do “jogo” poético. Neste caso, o autor afirma ter a honra de ser autor de versos neo-alexandrinos, que têm duas características.

A primeira delas é que a rima, ao invés de estar no final do verso, está no início. A segunda, é que o verso neo-alexandrino não necessita ter individualmente doze sílabas poéticas, basta que “a média” da contagem de sílabas resulte em doze. Prevendo um possível incômodo do leitor, que teria que utilizar seus conhecimentos matemáticos para obter a média exata do número de sílabas, afirma o autor: “*L’important est qu’à la fin du poème, le lecteur trouve son compte exacte de pieds, sans quoi l’auteur s’exposerait à des réclamations, des criailleries parfaitement légitimes, nous en convenons, mais fort pénibles.*”⁶ Segue o texto, que o autor apresenta como “*un léger spécimen de ces vers néo-alexandrins*”⁷:

| | |
|---|----|
| <i>CHER ami gardéniste, amateur de bonne</i> | 11 |
| <i>CHÈRE, on t’appelle à l’appareil téléphonique.</i> | 12 |
| <i>ALLÔ! Qu’y a-t-il – voici</i> | 7 |
| <i>À L’HÔtel Terminus (le fameux Terminus)</i> | 12 |
| <i>NOUS NOUS réunirons</i> | 6 |
| <i>(NOUNOUS, le présent avis n’est pas pour votre fiole)</i> | 15 |
| <i>SAMEDI... (non lundi) 20 mars à 7 heures précises</i> | 13 |
| <i>ÇA ME DIT, cette proposition, et à toi aussi j’espère.</i> | 17 |
| <i>LUNDI 20 mars donc... (non samedi, mais non lundi)</i> | 13 |
| <i>L’UN DIT une chose, l’autre une autre, voilà comme on se trompe.</i> | 16 |
| <i>ON SE les calera bien, foi d’Alf</i> | 9 |
| <i>ONSE Allais! Après quoi suivront</i> | 8 |
| <i>CONCERT varié, danses lascives, bref le programme</i> | 14 |
| <i>QU’ON SERT d’habitude dans nos cordiales et charmantes petites soirées</i> | 20 |
| <i>AMÈNE ta bonne amie, ça nous ferait plaisir.</i> | 13 |
| <i>AMEN!...</i> | 2 |

192

Or, $\underline{192} = 12 \text{ C.Q.F.D}$

16

Sob a pátina do humor criativo e da provocação, os versos neo-alexandrinos de Allais remetem no fundo a uma das questões centrais da versificação francesa, sua instabilidade métrica. Já em *Crise des vers*, Mallarmé (1945, p.362) apontava para o “*charme certain du vers faux*”, confirmando essa instabilidade e

⁶ Confira *Les poètes du chat noir* (1996, p.153).

⁷ Confira *Les poètes du chat noir* (1996, p.153).

sugerindo que esta não deixa de ter seu valor. Um dos desafios da versificação francesa está na existência linguística do e mudo que pode desestabilizar a *clé de voûte* do verso, isto é, o isossilabismo. No terceiro verso da segunda estrofe de “*L’albatros*” de Baudelaire, por exemplo, o e mudo aparece quatro vezes: “*Laisent piteusement // leurs grandes ailes blanches*” (BAUDELAIRE, 1972, p.179. grifo nosso). Como recomenda a contagem normativa de sílabas poéticas, esses e mudos devem ser considerados, o que faz do verso de Baudelaire um alexandrino perfeito. Do ponto de vista da recitação do verso, ou seja, de sua existência fônica, o alexandrino baudelaireano tenderia a ter oito sílabas. O problema da elasticidade do verso alexandrino francês foi longamente estudado e documentado pelo poeta e crítico oulipiano Jacques Roubaud (2000) em seu livro *La Vieillesse d’Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*. Além de constatar, servindo-se às vezes, como bom matemático, de recursos estatísticos, a existência de uma variedade de tipos de alexandrinos, Roubaud constata que o verso alexandrino pode variar entre 8 e 19 sílabas, se se levar em conta todos os fenômenos fônicos que nele podem estar presentes. Evidentemente pode-se ou não concordar com Roubaud. No entanto, o número elevado de poetas estudados e o rigor de suas análises fazem de seu trabalho um dos estudos mais vigorosos de contestação da estilística normativa do verso francês. Cumpre lembrar também que uma das “*contraintes*” criativas propostas pelo OULIPO recebeu o nome de ALVA e consiste em criar versos alexandrinos que podem ser encurtados ou estirados do ponto de vista fônico. Se o verso neo-alexandrino de Allais propõe o número médio de sílabas como valor de definição do processo de contagem de sílabas poéticas, essa proposta não está muito longe de sugerir, pelo viés cômico, a tese da elasticidade do verso francês. A consciência crítica das convenções poéticas – mas também das convenções do discurso da crítica literária, que Allais parodia com frequência –, fazem de Alphonse Allais uma das figuras mais representativas do espírito jocoso e libertário que reinava no cabaré e nas páginas de *Le Chat Noir*. Seus textos, quase sempre, por meio do travestimento cômico, desvendam os processos de criação de que a poesia se serve. Ele ilustra, portanto, essa aliança entre humor e metapoesia que não é incomum nos poetas de *Le Chat Noir*.

Outro tipo de poema frequente na antologia de Velter são aqueles que tentam reproduzir a linguagem oral. A recitação de poemas era uma das atividades valorizadas no cabaré e havia um grande interesse pelo que alguns chamavam de “*dialeto de Montmartre*”, ou seja, pela língua falada nas ruas pelos tipos populares que frequentavam o bairro. Era comum que, antes de recitar

seu poema, o autor anunciasse o título ou tema, acompanhado pela expressão “escrito no dialeto de Montmartre”. Curiosamente, em grande parte, esses textos preservam a versificação isossilábica. Constituem, portanto, um material rico para avaliar a apropriação que fará a poesia da linguagem oral e de como ainda pretendia, neste momento, conciliar oralidade e versificação. Vejamos, por exemplo, as três primeiras estrofes do poema “*Le Paillasson*”, assinado pelo poeta, pintor, gravurista e músico André Gill (1840-1885)⁸:

LE PAILLASSON

*Je m'fais pas plus marioll' qu'un aut'e
L'Emp'reur l'était, mon père autant;
C'est d' nature: on a ça dans l'sang...
J'suis paillasson! C'est pas d' ma faute!*

*Paillasson, quoi! coeur d'artichaud.
C'est mon genre: un'feuill' pour tout l'monde
Au jour d'aujourd'hui, j'gob' la blonde;
Après-d'main, c'est la brun' qu'i m'faut.*

*L'une après l'aut', -- en camarade --
C'est rupin. Mais l'collag', bon dieu!
Toujours la mêm' chauffeus' d' pieu!
M'en parlez pas: ça m'rend malade.
[...]*

Ao reproduzir elisões, contrações e supressões de fonemas próprios da língua falada, o autor pretende mimetizar a enunciação desse registro de língua em sua realidade concreta. O poema, no entanto, é constituído por versos octossílabos. Isso é evidente, por exemplo, no verso “*Paillasson, quoi! coeur d'artichaud*”, no qual nenhuma dificuldade fônica, nem mesmo a presença de um e mudo, pode por em dúvida a contagem silábica. O que vemos, no entanto, na maioria dos versos é a submissão da versificação à oralidade. Se, como já se observou anteriormente, a contagem convencional das sílabas poéticas leva em conta a presença do e mudo no interior do verso, aqui praticamente todos eles foram eliminados e sinalizados pelo apóstrofo, salvo em final de verso ou onde a elisão é natural, como manda a regra de contagem silábica. Um verso como “*A/près-d'main/, c'est/ lal/ brun'/ qu'il/ m'faut*” possui, poderíamos dizer, 8

⁸ Confira *Les poètes du chat noir* (1996, p.170).

sílabas coloquiais, ao passo que teria 11 se o registro se desse em conformidade com a norma da língua escrita. O que propõe o poema, como muitos outros da antologia, é que as regras da versificação convencional falseiam o ritmo natural e espontâneo da língua francesa, reafirmando a harmonia entre metro e ritmo, valorizando assim a oralidade. Se a história das formas poéticas depois do romantismo caminha no sentido da prosificação do verso, primeiro liberado e depois livre, o poema oral versificado seria um passo revelador desse processo histórico. Nele, manifesta-se, por contraste, o artificialismo das convenções métricas tradicionais, nele se harmonizam o ritmo vivo da língua falada e a versificação, signo eminente de poesia. Esse mesmo procedimento é, em certos casos, utilizado em poemas de temática não cômica, como ilustra o poema “*Fantaisie triste*”, de Aristide Bruant⁹, também escrito em versos octossilábicos:

FANTAISIE TRISTE

*l'bruinait... L'temps était gris,
On n'voyait pus l'ciel...L'atmosphère
Semblait suer d'ssus d'Paris
Tombait en bué' su' la terre.*

*l'soufflait quéqu'chose... on n'sait d'où,
C'était ni du vent ni d'la bise,
Ça glissait entre l'col et l'cou
Et ça glaçait sous not'chemise.*

*Nous marchions d'avant nous, dans l'brouillard,
On distinguait des gens maussades,
Nous, nous suivions un corbillard
Emportant l'un d'nos camarades.*

[...]

O enunciado oral é constituído de uma massa sonora apreendida em sua continuidade. Somente ao ser escrito, esse enunciado se decompõe gradualmente em palavras, sílabas e letras. A versificação isossilábica, pelo menos enquanto procedimento poético convencional, impõe-se sempre como partição do enunciado oral. Os poemas orais do tipo que exemplificamos acima parecem desejar resgatar um certo equilíbrio entre versificação e oralidade. Se o verso é sempre pausa e fragmentação, o ritmo oral recupera em parte a continuidade da

⁹ Confira *Les poètes du Chat Noir* (1996, p.118).

fala, aponta novamente para a sua musicalidade, para o ritmo natural da língua. Esse processo já marca a recuperação poética da oralidade, que então começa a se manifestar.

Como os exemplos acima sugerem, o abundante e variado material literário que os poetas de *Le Chat Noir* oferecem ao leitor aponta para o complexo processo de transformação e de renovação poética, ocorrido nas últimas décadas do século XIX. Como lembra André Velter nos parágrafos finais de seu Prefácio, temas, sonoridades e ritmos dos poetas de *Le Chat Noir* ressoarão na poesia de todo o século XX. Ecos, prolongamentos e amplificações desses poetas, podem ser percebidos no Dadaísmo, no Surrealismo, no *Collège de Pataphysique* e no OULIPO e, além deles, nas vozes poéticas de autores do quilate de Ionesco, Jacques Prévert, Raymond Queneau, Boris Vian e Henri Michaux¹⁰.

Humor and metapoetry in the poets of Le chat noir

ABSTRACT: *The journal Le Chat Noir, published between 1882 and 1897, was created by Rodolphe Salis to promote the homonymous artistic cabaret which opened in 1881 in Montmartre. The journal's abundant poetic material allows us to evaluate the poetic transformation and renovation process that took place in the last couple of the decades of the 19th century. At the same time, it provides rich testimony of the bohemian, artistic and literary life of that period. This paper intends to analyze the presence of humor and metapoetry in the poets of Le Chat Noir through some concrete and representative examples. These elements allow us to verify that experimentation and invention characterize this group of poets, bringing forward some of the 20th century poetry achievements.*

KEYWORDS: *French poetry. Metapoetry. Humor. Le Chat Noir.*

REFERÊNCIAS

ALLAIS, A. **Par les bois du Djinn. Parle et bois du gin.** Poésies complètes. Paris: Gallimard, 2005.

BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du Mal.** Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne. Paris: Librairie Générale Française, 1972. (Le Livre de Poche).

BRETON, A. **Antologia do humor negro.** Lisboa: Afrodite, 1973.

¹⁰ Confira Velter (1996).

Adalberto Luis Vicente

BRUANT, A. Le chat noir. In: LES POETES DU CHAT NOIR. Présentation et choix d'André Velter. Paris: Gallimard, 1996. (Collection Poésie, 302). p.98.

COHEN, J. Comique et poétique. **Poétique**, Paris, n. 61, p.49-61, fév. 1985.

CRÉPIAT, C. Le sujet lyrique chez les poètes du *Chat Noir*, ou la revendication d'une singularité paradoxale. In: JOURNEE D'ETUDE DES DOCTORIALES DE LA SERD. Sous la direction de Lucie Lagardère et Virginie Tellier. 2011, Paris. **Actes...** Paris: SERD, 2011. p.39-47. Disponible em: < https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2181/files/2014/09/Actes_journee_2011.pdf>. Acesso em: jan. 2015.

DEBAILLY, P. Le poétique et le comique dans la satire classique en vers. **Humoresque**, Paris, p.21-40, 2001. Revue Semestrielle. Poésie et comique. Textes réunis par Jean-François Louette et Michel Viegnès.

DEFAYS, J.-M. Alphonse Allais: la fumisterie littéraire. **Romantisme**, n.75, p. 27-34, 1992. Les petits maîtres du rire. Disponible em : < http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_75_5998>. Acesso em: 05 out. 2015.

GALEM, É. L'Expérience aux Hydrophates et au *Chat Noir*. **Lettres et Arts**, jul. 2006. Disponible em: < <http://www.lettres-et-arts.net/maurice-rollinat/poesie-theatralite-filiation-originalite/experience-aux-hydropathes-chat-noir+266>>. Acesso em : 05 out. 2015.

INTERNATIONAL CULTURE. Cabarets spirit. Disponible em: < <http://3.bp.blogspot.com/-ihf-8wm2iZc/UG2WvQ97FcI/AAAAAAAAABD0/mhGZ7g0tEt0/s1600/le+chat+noir++revue.jpg>>. Acesso em: 01 fev. 2015.

LES POETES DU CHAT NOIR. Présentation et choix d'André Velter. Paris: Gallimard, 1996. (Collection Poésie, 302).

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945. (Bibliothèque de la Pléiade).

ROUBAUD, J. **La Vieillesse d'Alexandre**. Essai sur quelques états récents du vers français. Paris: Ivrea, 2000.

VELTER, A. Préface. In: LES POETES DU CHAT NOIR. Présentation et choix d'André Velter. Paris: Éditions Gallimard, 1996. p. 7-53.

VERENA, A. O riso nas ciências humanas. In: _____. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. p.24-34.



LAFORGUE E DRUMMOND: A IRONIA E A FACETA GAUCHE EM *LES COMPLAINTES* E *ALGUMA POESIA*

Aline Taís Cara PINEZI*

RESUMO: Jules Laforgue (1860-1887) foi considerado um autor da modernidade literária cujos escritos tocam dois importantes movimentos: o Decadentismo e o Simbolismo. O Decadentismo, anterior ao Simbolismo, caracteriza-se pelo tom mais pessimista das composições, enquanto o Simbolismo, de acordo com Edmund Wilson, é composto por duas vertentes distintas, a “sério-estética” e a “coloquial-irônica”. Esta última, não mais destinada apenas a eleitos, associa-se a Jules Laforgue que trabalha questões cotidianas e ligadas à oralidade, além de ser marcada pela ironia. Assim como ele, o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1986), ligado ao Modernismo, utiliza em seus textos recursos desse movimento no Brasil quando ironiza os modelos literários vigentes e cria uma nova maneira de fazer poesia. Nesse sentido, adota verso livre, a ausência de rimas, o humor e prefere temas do cotidiano do homem simples para mostrar as várias faces do eu desajustado, *gauche* no mundo. Ambos os poetas adotaram, em *Les Complaintes* e *Alguma Poesia*, um recurso marcante, a ironia.

PALAVRAS-CHAVE: Ironia. *Gauche*. Ruptura. Modernidade. Originalidade.

Introdução

Jules Laforgue (1860 – 1887) e Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1986) são dois grandes nomes da literatura que, multifacetados como escritores, desenvolveram, entre diversas abordagens da linguagem, um trabalho com a poesia. Apesar de distantes cultural e linguisticamente e diferentes em estilo, ambos tentaram desenvolver uma nova forma de trabalhar com seus versos, combinando recursos literários e, enquanto isso, questionando os moldes

* Colégio Max Beny Macena. Bariri – São Paulo – Brasil. 17250-000 - aline_cara@hotmail.com

existentes para que a poesia se encaixasse neles. Assim, acima de qualquer semelhança, o que os une é o fato de se apropriarem da poesia com originalidade.

A poesia laforguiana, em grande parte, traz para o leitor um trabalho voltado para o coloquial-irônico, em que prioriza elementos do cotidiano e da oralidade, como gírias, abreviações próprias, construções neológicas, além de um encontro com a cultura popular, sobretudo oral, dos contos, das cantigas infantis e dos ditados, por meio de interlocução realizada de maneira intertextual e paródica junto aos versos de outros poetas.

Além disso, o caráter melancólico e pessimista do eu lírico que se apresenta de forma polifônica aprofunda o desejo irônico desse eu que, desajustado, ataca antes de ser atacado, criticando os paradigmas existentes no que diz respeito à vida cotidiana, às crenças religiosas e, sobretudo, à literatura. Para Laforgue, a ruptura, a dissonância, a quebra de padrões e a construção de uma nova forma de versar expressam uma intenção que ultrapassa o mero desejo de inovar, mas demonstram o desejo de se fazer original a qualquer preço.

Em se tratando de *Les Complaintes* (1885), que inicia sua poesia de qualidade, a diversidade de temáticas é diretamente proporcional à quantidade de vozes que ironizam os que seguem padrões pré-estabelecidos, levando o leitor a ver em cada verso que brinca com palavras ou com construções sintáticas uma disposição zombeteira, como aponta Pound (1976, p.121):

É ele um artista incomparável. É nove décimos crítico, tratando, na maior parte das vezes, de poses e clichês literários, que toma como assunto; e – o que é o mais importante quando pensamos nele como poeta – transforma-os em veículos para a expressão de suas próprias emoções pessoais, ou de sua própria imperturbada sinceridade.

Drummond, por sua vez, prioriza o tom mais picante que aproxima sua poética inicial de poemas-piada, cuja estrutura mais voltada para o verso livre e branco marca uma inovação métrica e estética, em busca da originalidade e da ruptura dos modelos literários vigentes. Em meio à ironia e ao chiste, por vezes perpassados pelo pessimismo e pelo tédio que marcam o cotidiano do homem simples, a poética drummondiana apresenta-se como plural tanto quanto o é o Brasil de contrastes que se moderniza no início do século XX.

Com relação à sua poesia inicial, *Alguma Poesia* (1930) – que já é bastante amadurecida, vale ressaltar –, o tom majoritariamente prosaico, o humor, a melancolia e as confidências apresentam um eu lírico descontraído, *gauche*, que busca compreender sua natureza enquanto tenta analisar também as inter-

relações humanas, seja na família, no amor ou na sociedade, conforme aponta Villaça (2006). Além disso, assim como o faz Jules Laforgue, o eu *gauche*, tímido incurável, de olhar baixo, solitário, aponta os problemas antes que seja apontado pelos outros, usando a ironia como um escudo para seu desencontro diante do mundo.

Bastide (1997 p. 20), ao tratar da “lágrima salgada” que mistura tristeza e ironia na poética drummondiana, discorre sobre a dificuldade do eu lírico de se entregar às relações, trazendo para o texto, assim como ocorre na poesia laforguiana, um toque amargo de solidão:

Como se percebe, Drummond é poeta de difícil entrega. O humor, as hesitações, as ironias e as incompletudes constroem, em seus versos, movimento difícil de ser apreendido, revelando o poeta intrincado inserido no mundo contraditório e múltiplo do início do século XX. (BASTIDE, 1997, p. 20).

O eu lírico, muitas vezes solitário, apresenta-se de diferentes formas. Laforgue, que busca no cotidiano motes para sua ironia, traz consigo um repertório de eus que, em sua maioria, olham para o alto, mirando o universo metafísico e incorporando-o às experiências corriqueiras e domésticas. Drummond, em um movimento inverso, apresenta um eu que, olhando para o chão, para a realidade do cotidiano, encontra ali motivos para erguer os olhos e contemplar uma sociedade em transição, repleta de contradições e, por conseguinte, de motivos para serem ironizados.

Dessa forma, analisando comparativamente textos das obras poéticas *Les Complaintes*, de 1885, e *Alguma Poesia*, de 1930, destaca-se o estilo irônico empregado em grande parte de seus poemas e a originalidade dos poetas no trabalho com os recursos estilísticos e lexicais. De forma criativa, esses poetas foram irônicos enquanto aplicavam a suas produções um tom jocoso, zombeteiro, humorístico, permeado de memórias, intertextualidade, langor, tristeza, oralidade e dissonância.

A ironia e a noção de *gauche*

“Quando tudo o mais falhar, leia as instruções” (MUECKE, 1995, p.15). Esta orientação, atribuída às instruções de uma lata de tinta, abre o livro do inglês Douglas Collins Muecke dedicado ao estudo da ironia, mostrando como

ela pode estar presente em muitas situações do nosso cotidiano e não somente na literatura.

Muecke (1995) trabalha com o conceito de que a arte pode ser franca, ou seja, pode não ser irônica, sobretudo quando se trata de uma expressão artística não-verbal. A literatura, ao contrário, por ter a linguagem como elemento fundante, carrega múltiplas possibilidades de construção da ironia por meio de recursos estilísticos, retóricos e lexicais. Diante disso, o autor considera na arte o irônico e o não-irônico, entendendo-os como “opostos complementares”. A ironia, portanto, contempla tanto a vida quanto o espírito, a razão e a emoção, o sentido literal e a intenção, o dito e o não-dito.

Com efeito, é possível encontrar na literatura muitos exemplos de emprego da ironia, ora em tom mais crítico, ora mais cômico. Muecke (1978) discorre, por exemplo, sobre diferentes tipos de ironia: trágica, cômica, niilista, satírica, e paradoxal. Ironia trágica, para ele, configura aquela em que o indivíduo ironizado decifra a mensagem de repreensão. Contudo, trata-se de um sujeito simpático, possivelmente não merecedor do escárnio. Já a cômica é aquela que, apesar de conter uma crítica ou repreensão, consegue ser também risível. Ironia niilista, para Muecke, é aquela construída de forma a manter uma relação direta entre o autor e o leitor em vista do sujeito que é alvo da ironia. Com relação à ironia satírica, Muecke a define como aquela que aponta, desaprova ou mesmo censura seu alvo, ou seja, o sujeito ironizado. No entanto, nesse caso, trata-se de um sujeito, como diz o autor, antipático. Finalmente, em se tratando de ironia paradoxal, ela é construída sobre relações que são relativas, não apresentando uma ligação entre autor e público, uma intenção zombeteira definida, nem simpatia ou antipatia frente ao alvo da ironia. Os valores humanos são aqui relativizados, uma vez que, tanto autor quanto leitor ou público, podem identificar-se ou não com aquela situação irônica.

Também na tentativa de teorizar as dimensões sociais e formais da ironia, Linda Hutcheon (2000) lembra que o estilo existe há muito tempo na cultura ocidental e tem sido objeto de muita atenção. Hutcheon apresenta a ironia como um jogo de ditos e não ditos, relacionando o ironista e seu interpretador como principais participantes do jogo zombeteiro. Aquele constrói o texto irônico e este, que pode ou não ser o alvo do escarninho, tenta interpretar a mensagem, apesar das arestas existentes, levado à interpretação por alguma “evidência textual ou contextual”, comunicação que nem sempre é bem-sucedida. Sendo assim, o que se define por ironia é um jogo entre o dito e o não dito, a mensagem e seu contrário e a compreensão particular atribuída ao

interpretador. É, portanto, um ato intencional complexo que não consegue promover a desambiguação, somente a complexidade.

Linda Hutcheon (2000) afirma também que a ironia acontece em “comunidades discursivas” que fornecem o contexto necessário ao seu emprego e à sua atribuição. Porém, como “existem contextos experienciais discursivos diferentes”, a ironia provoca com frequência um “distanciamento intelectual” (HUTCHEON, 2000, p.37). No caso dos diferentes contextos discursivos, a autora afirma que “[...] quanto mais o contexto é compartilhado, em menor quantidade e menos óbvios são os marcadores necessários para sinalizar – ou atribuir – ironia.” (HUTCHEON, 2000, p. 38).

De acordo com os significados da ironia e com a questão sentimental que a envolve, Hutcheon classifica suas funções em nove tipos, partindo da maior carga afetiva para a menor. O primeiro tipo é a ironia agregadora, ou seja, aquela que se constrói nas comunidades discursivas, incluindo os “amigos” e excluindo os demais. Em seguida vem a atacante, cuja função é corretiva, destrutiva e agressiva, por apresentar natureza satírica. A ironia de oposição é transgressora e subversiva, insultante e ofensiva. Na sequência, a ironia provisória apresenta um caráter evasivo, hipócrita, desmistificador e não dogmático. A autoprotetora, com tom arrogante e defensivo, pode ser autodepreciadora e insinuante, em uma jogada defensiva. Por sua vez, a ironia distanciadora oferece uma nova perspectiva, já que se constrói na indiferença e no não comprometimento. A lúdica, cuja natureza é humorística, jocosa, provocadora, irresponsável, banalizante e redutora, brinca com os sentidos. A complicadora é complexa, ambígua, enganadora e imprecisa. Por fim, a reforçadora, com carga afetiva mínima, é meramente decorativa e subsidiária, enfática e precisa, usada para destacar determinada questão presente no cotidiano.

Essa ironia literária permanece, portanto, na visão de Linda Hutcheon (2000), na corda bamba: balança entre o que foi enunciado e o que realmente significam os ditos do enunciador, nem sempre condizentes com a compreensão do receptor, construindo diferentes significados. A tensão de significados que o emprego da ironia provoca pode ter como saída para a compreensão desta mensagem irônica a visualização dos sinais expressos na mensagem. Aproximando-se do caráter teatral, um gesto, um som, uma canção, um sorriso ou o tom de voz são levados em consideração. No texto, os sinais que se mostram são aqueles expressos graficamente – travessões, didascálias, marcas de oralidade – ou suscitados pela inserção de intertextos, pela escolha vocabular ou pela temática abordada.

A propósito do *gauche*, sobretudo na poesia drummondiana, Afonso Romano de Sant’Anna (1992) aponta que Carlos Drummond de Andrade abre seu primeiro livro de poemas com a confissão de que é um poeta *gauche* no mundo. Apesar de o termo não aparecer mais do que duas vezes em sua poética, em “Poema de sete faces” e em “A mesa”, trata-se de um tópico fundamental para a exegese da poesia do modernista, visto que o sentimento *gauche* desempenha papel importante na construção de sua poética, fazendo parte da personalidade estética do poeta.

O termo *gauche*, de origem francesa, significa “esquerda”. Descreve, portanto, aquele que permanece à margem, torto, canhestro, angustiado, que não encontra seu lugar no mundo, por sentir não pertencer a ele. Tomado por uma timidez incurável, ele não se encontra nem no amor, nem na religião e nem mesmo no isolamento, dado o desajustamento com a realidade exterior. Entre o sujeito *gauche* e o objeto ao seu redor há sempre uma crise, um conflito iminente. Dessa forma, a interação torna-se prejudicada dando origem, por esse motivo, a um excêntrico, ou seja, um desajustado que, como forma de defesa, busca, muitas vezes na ironia, um refúgio, um escudo, um disfarce, em vista de um contexto no qual o *gauche* não se enquadra.

De acordo com a evolução da escrita e com o desenvolvimento poético drummondiano, é possível encontrar vários aspectos do *gauche* em sua obra. Em *Alguma Poesia*, ele aparece em seu primeiro estágio, o de um ser ainda embrionário, desarticulado em face da realidade. Em *Poema de Sete Faces*, segundo Sant’Anna (1992, p. 38),

[...] o personagem que assim se apresenta, malgrado o disfarce irônico, aos poucos vai mostrando as diversas faces de seu conflito: o *gauche* psicológico e sentimental, o *displaced* geográfica e culturalmente, o *ex-cêntrico* literário e social [...] um tipo antitético, que mais tarde derivaria para um *gauche* metafísico procurando solucionar dialeticamente seus conflitos.

Seja qual for a variante sob a qual se apresenta o *gauche*, ele sempre se articula como uma *dramatis personae*. O fato de ser essa obra essencialmente lírica não impede que lhe reconheçamos um substrato dramático (SANT’ANNA, 1992). Isso, pois o *gauche* se constitui em uma *persona*, através de quem se propaga a voz do poeta. Da mesma forma, a poesia assume uma estrutura dramática, na medida em que o poeta *gauche* se disfarça, mesmo que em seus próprios homônimos:

“Vai, Carlos, ser *gauche* na vida” (*Poema de Sete Faces*); “O passarinho dela está batendo asas, seu Carlos” (*O Passarinho Dela*); “Carlos, sossegue, o amor é isto que você está vendo (...) O amor, Carlos, você telúrico, a noite passou em você (...) o amor no escuro, não, no claro. / é sempre triste, meu filho Carlos” (*Não se Mate*). (SANT’ANNA, 1992, p. 41).

O *gauche* apresentado como fatalismo, ou como fora do centro, no lado esquerdo, ora expresso em um conflito geográfico, deixando o “eu” em um canto, fechado no quarto, etc, mostra um olhar daquele que se interessa pelo mundo. Em *Alguma Poesia*, os olhos do *gauche* contemplam, mas olham e não veem nada, pois essa contemplação ainda é mais do espetáculo interior. Aos poucos, esse eu que apenas observa, vislumbra uma angústia latente que domina a vida cotidiana e, por meio de seus versos, decide não compactuar com ela e com os que ignoravam o sofrimento do próximo, tão angustiado e esquecido. Esse sentimento transparece no eu lírico que se vê *gauche* no mundo, assumindo seu papel de observador.

A poética do olhar direciona o leitor do livro de estreia de Drummond. Assim como denota seu poema de abertura “Poema de Sete Faces”, a coletânea não possui uma unidade temática; apresenta diferentes faces do eu lírico no mundo, transitando entre a infância e a realidade presente, repleta de descobertas e de constatações, às vezes desagradáveis, provocando o estranhamento. Contudo, a poética do olhar construída une as composições por meio de um eu lírico que constantemente observa, expressando ora anseios de um ser individual, ora captando toda a cotidiana simplicidade do homem moderno.

Em linhas gerais, o eu lírico *gauche* aparece solitário em meio à multidão, realmente à margem da sociedade. Aparece frequentemente por trás de um olhar cabisbaixo, aparentemente malicioso, mas que quase toca o chão, avistando, no bonde, as “pernas brancas pretas amarelas”¹, as “pernas morenas de lavadeiras”², “as pernas que passam” enfim, “mas todas são pernas”³.

O *gauche*, assim, aproxima-se da ironia que, em sua origem, era usada tanto como instrumento de defesa como quanto instrumento reparador das relações entre homem e grupo social. A ironia e o humor funcionariam, portanto, como escudo para o ser desajustado. Nesse sentido, tanto quanto podemos encontrar ironia em Drummond, é possível visualizar o *gauche* em Laforgue, pois a faceta

¹ Confira “Poema de Sete Faces” (ANDRADE, 2002, p.5).

² Confira “Sabará” (ANDRADE, 2002, p.11).

³ Confira “Moça e soldado” (ANDRADE, 2002, p.27).

gauche, normalmente aplicada à poesia de Drummond, trata do “eu” desencontrado, solitário e multifacetado, igualmente encontrado em Jules Laforgue. Poderíamos, então, chamá-lo também, por que não, *gauche* no mundo⁴: “*Seul, pur, songeur, / Me croyant hypertrophique!*”

Complainte d'un certain dimanche e Poema que aconteceu

Observemos, a seguir, como o domingo pode ajudar a criar uma atmosfera entediante e irônica, examinando o poema “*Complainte d'un certain dimanche*” (LAFORGUE, 1979, p. 59-60):

Complainte d'un certain dimanche

Elle ne concevait pas qu'aimer fût l'ennemi d'aimer
Sainte-Beuve. Volupté

L'homme n'est pas méchant, ni la femme éphémère.
Ah ! fous dont au casino battent les talons,
Tout homme pleure un jour et toute femme est mère,
Nous sommes tous filials, allons !
Mais quoi ! Les destins ont des partis pris si tristes,
Qui font que, les uns loin des autres, l'on s'exile,
Qu'on se traite à tort et à travers d'égoïstes,
Et qu' on s'use à trouver quelque unique Évangile.
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.

Dans ce village en falaises, loin, vers les cloches.
Je redescends dévisagé par les enfants
Qui s'en vont faire bénir de tièdes brioches ;
Et rentré, mon sacré-cœur se fend !
Les moineaux des vieux toits pépient à ma fenêtre.
Ils me regardent dîner, sans faim, à la carte ;
Des âmes d'amis morts les habitent peut-être ?
Je leur jette du pain : comme blessés, ils partent !
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.

⁴ Confira “*Préludes autobiographiques*” (LAFORGUE, 1979, p. 36).

*Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ?
Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin !
Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle !
Son mouchoir me flottait sur le Rhin...
Seul -le couchant retient un moment son Quadrige
En rayons où le ballet des moucherons danse,
Puis, vers les toits fumants de la soupe, il s'afflige...
Et c'est le soir, l'insaisissable confidence...
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Faudra-t-il vivre monotone ?*

*Que d'yeux, en éventail, en ogive, ou d'inceste,
Depuis que l'être espère, ont réclamé leurs droits !
O ciels, les yeux pourrissent-ils comme le reste ?
Oh ! Qu'il fait seul ! Oh ! Fait-il froid !
Oh ! Que d'après-midi d'automne à vivre encore !
Le spleen, eunuque à froid, sur nos rêves se vautre.
Or, ne pouvant redevenir des madrépores,
Ô mes humains, consolons-nous les uns les autres.
Et jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Tâchons de vivre monotone.*

Dentre as temáticas abordadas na poética laforguiana, a presença dos *dimanches* (domingos) é uma constante, não somente nesta coletânea de poemas, como também em outras obras do autor. Ela é um símbolo de ironia, visto que, para o poeta francês, o dia de descanso para os trabalhadores do mundo moderno, ou o dia sagrado e de oração para os cristãos, transforma-se no dia do tédio, da hipocrisia e das lamentações, bem condizente com o universo construído em *Les Complaintes*, cujos lamentos abarcam tanto as mazelas do mundo, quanto as estações do ano ou as tardes dominicais. É no domingo que o *ennui* ganha força junto ao pessimismo e à exaltação do nada; também é no domingo que o descanso se transforma, do mecânico cumprimento de funções sociais pré-estabelecidas, como as convenções religiosas, por exemplo, que sugerem idas às igrejas ou templos em dia de domingo, à reflexão do porquê de se repetir de forma impensada esses rituais impostos pela sociedade. Por isso, o domingo torna-se forte indício de uma ironia que se constrói em torno de um tom bastante cortante, apresentando-se profundamente crítica e, ao mesmo tempo, libertadora, visto que o alvo são as convenções das quais o homem deveria se libertar.

Por conta desse universo religioso que envolve a imagem dominical, o termo *dimanche* é, além de um indício de crítica às convenções engessadas, uma crítica direta ao cristianismo, sobretudo ao catolicismo, por ser dogmático e pautado por uma única visão do que seja a verdade ou o ideal. Com uma coleção de ideias regidas por uma diretriz única e incontestável (monoteísmo, monólogo sacerdotal, entre outras), a prática cristã é vista pelo eu lírico laforguiano como algo monótono e do qual não pode escapar, bem ao encontro do sentido de lamento (*complainte*), expresso, muitas vezes, no ritmo dos versos, na quantidade de sílabas poéticas, nas rimas insistentes e, além disso, no emprego do vocábulo *monotone*.

O domingo, por ser dia do tédio e do *spleen*, pode ser entendido como uma das marcas do sentimento *gauche*, também bastante observado na poética de Jules Laforgue. O eu lírico que, muitas vezes, não encontra seu lugar no mundo moderno agitado e corroído pelo seguimento de tradições e de postulados, declara sua insatisfação em forma de questionamento ou de reflexão, normalmente irônicos, visto que o eu desajustado utiliza a ironia como máscara de sua dissonância. Esta, além disso, é traduzida frequentemente no uso de palavras contraditórias, reforçando a ideia de desencontro ou de desarmonia.

“*Complainte d’un certain dimanche*” inicia-se com um claro questionamento de conceitos, por meio de versos que contêm ideias completamente contrárias às afirmativas que fazem parte do senso comum. A primeira delas está relacionada à ideia de todo homem ser essencialmente mau, como já afirmava, no século XVI, Thomas Hobbes, apontando para o fato de o ser humano não saber viver em sociedade, conforme seu livro *O Leviatã*. Laforgue, no entanto, questiona essa concepção dizendo que “*L’homme n’est pas méchant*” (o homem não é mau). Logo em seguida, refere-se à mulher e à sua efemeridade. Muito se teoriza sobre o caráter efêmero da mulher, seja no que diz respeito ao seu humor, seja com relação à beleza física. Laforgue, ao contrário, afirma categoricamente que a mulher não é efêmera, pois sua essência permanece: “*ni la femme éphémère*”.

Nos dois versos seguintes, o poeta menciona a insensatez dos homens que se fiam ao acaso. Nesse contexto, distorce outras duas convenções, a de que homem não chora e também a de que toda mulher nasce para ser mãe:

*Ah ! fous dont au casino battent les talons,
Tout homme pleure un jour et toute femme est mère*

Esse questionamento que gira em torno do destino das pessoas, a ser abordado ainda na primeira estrofe do poema, mostra tanto sintática quanto semanticamente a monotonia de se viver cumprindo convenções. Os versos seguintes proporão uma reflexão sobre esses destinos tristes que levam o ser humano à solidão de quem busca uma única verdade, aqui traduzida como *quelque unique Évangile* (algum único Evangelho), não por acaso relacionando a monotonia à religião católica, dogmática, representada pelo termo “evangelho” que, com iniciais maiúsculas, personifica a doutrina cristã. Laforgue enxerga esses preceitos enrijecidos como egoístas, que privam o homem de buscar novo sentido para sua vida; a natureza é bela, os caminhos são múltiplos, mas o homem insiste em uma existência monótona:

*Mais quoi ! Les destins ont des partis pris si tristes,
Qui font que, les uns loin des autres, l'on s'exile,
Qu'on se traite à tort et à travers d'égoïstes,
Et qu' on s'use à trouver quelque unique Évangile.
Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.*

Essa monotonia é traduzida no esquema rítmico desse poema de quatro estrofes. Cada uma delas é composta de dez versos rimados (quase sempre com rimas ricas) e metricamente espelhados. Nota-se que as rimas seguem o mesmo padrão, ABAB CDCD EE, além de o número de sílabas poéticas ser também reproduzido, 12 – 12 – 12 – 9 – 12 – 12 – 12 – 12 – 11 – 8. O engessamento da estrutura do poema, bem como a disposição dos versos no papel com recuos idênticos nas quatro estrofes, reforça a crítica às convenções que o constroem, tanto no que tange ao ideário popular, quanto no que concerne à produção artística, sobretudo a romântica e a simbolista, tão ironizadas pelas composições de Jules Laforgue.

Ao final de cada estrofe, há uma espécie de refrão que ecoa por todo o poema. São os dois últimos versos que, intercalando vozes de um sujeito lírico ora na primeira pessoa do singular, ora em terceira e, ainda, em primeira pessoa do plural, apresentam diferentes pontos de vista com relação ao cumprimento das normas sociais (religiosas ou artísticas). Esse trabalho com a polifonia, de acordo com Scepi (2000), delinea um mosaico verbal, um verdadeiro turbilhão que, comumente em consonância com alterações métricas, aponta para uma linguagem poética em mutação. Em “*Complainte d'un certain dimanche*”, a métrica acompanha esse turbilhão, visto que os dois últimos versos de cada

estrofe, exatamente esse refrão polifônico, diferem dos demais por conter 11 e 8 sílabas poéticas, respectivamente, após uma sequência de alexandrinos.

Os refrãos das duas primeiras estrofes marcam a ironia às convenções, à medida que o eu *monotone* aceita, por falta de opção, viver de acordo com preceitos, sem questioná-los inicialmente, entendendo ser esta a melhor forma de viver: fazendo tudo sempre da mesma forma, ou seja, ritualisticamente.

Na segunda estrofe, porém, a situação começa a se modificar desde o primeiro verso, uma vez que é possível observar um vocabulário mais voltado para os acontecimentos cotidianos, permeados de uma linguagem mais prosaica e até mesmo aparentemente bucólica, trazendo elementos da natureza (*falaises, moineaux, nature*), ações, objetos e imagens cotidianas (*dîner, faim, à la carte, cloches, enfants, brioches, toits, pain, fenêtre*) e, em meio ao idílico, uma ironia que surge em torno das almas dos amigos mortos que possam habitar os animais ou outros elementos da natureza. De acordo com o contexto do poema, pode-se inferir nisso uma ironia bastante crítica que, além de focalizar o catolicismo, indica também outras crenças religiosas que se voltam para a transitoriedade do espírito e para a reencarnação, como é o caso das crenças espiritualistas, em especial a metempsicose, pautada pela transmigração de almas entre seres vivos de mesma espécie ou não, cujas ideias costumam figurar entre os poemas de Jules Laforgue.

Nessa estrofe, o refrão que a fecha mantém o eu como sujeito, cuja voz ainda repete, neste paralelismo sintático, sua falta de alternativa, pois não depende dele a transformação do mundo:

*Ah ! Jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Moi je veux vivre monotone.*

O emprego de exclamações é, segundo Scepi (2000), um possível indício de ironia em *Les Complaintes*, porque, ascendendo à prosódia, traz para o leitor uma emotividade exagerada que carrega justamente no excesso o tom irônico, zombeteiro e até mesmo sarcástico de uma estrofe construída de forma aparentemente harmoniosa, mas que carrega nas entrelinhas a verdadeira intenção jocosa. Linda Hutcheon (2000) também teoriza a respeito da intenção, mostrando como ironista e interpretador jogam com a capacidade intelectual um do outro. Assim, a aproximação ou o distanciamento relacionam-se com a intenção irônica; à medida que se percebe que a ironia sinaliza um menosprezo zombeteiro ou um distanciamento cortante, nota-se seu caráter desesperadamente afiado ou um desejo de divertir.

Nessa segunda estrofe, o universo religioso é novamente ironizado, e com ele as convenções artísticas e literárias, com a referência à tradição cristã de se levar alimentos à igreja para serem abençoados, apresentada por meio das escolhas lexicais de *bénir* (abençoar) e de *brioche*s (brioche)s. Nesse contexto, o eu lírico apresenta-se, ainda, conformado, atirando migalhas de pão aos pássaros, porém solitário, comendo *à la carte* e sendo observado pelas aves. A solidão, bem condizente com o *certain dimanche*, indefinido, sem importância, podendo ser qualquer um, aponta para o tédio e para o *gauche*, elementos que prenunciam também a ironia.

Na terceira estrofe do poema, o eu lírico volta seus olhos e suas lembranças para uma mulher, identificada apenas como *elle*, que partira no dia anterior. O eu laforguiano, frequentemente misógino, ironiza a figura feminina, questionando-se sobre estar ou não triste com essa partida. A misoginia é também marca de ironia às convenções poéticas em *Les Complaintes*, já que a figura feminina reitera o idealismo abstrato e as paixões sublimadas tão recorrentes na literatura. Aqui, a beleza na mulher não é enaltecida, tampouco sua brancura ou pureza; a conotação é meramente física e sexual, porque a tristeza existente gira em torno da despedida e também da saia:

*Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ?
Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin !
Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle !
Son mouchoir me flottait sur le Rhin...*

A ironia às convenções literárias, principalmente com relação aos românticos e aos simbolistas, é construída ainda em torno dos versos anteriores ao refrão que desfazem as imagens de convenção referentes ao por do sol, (*Quadriges*), aqui fazendo ver a quantidade de moscas e de fumaça dos telhados. As reticências funcionam como uma espécie de suspiro às avessas, ironizando de forma satírica, de acordo com as definições de Muecke (1978), aqueles que vagavam à noite, sozinhos, fazendo confidências à lua ou a si próprios e lamentando as dores de amor: “*Et c'est le soir, l'insaisissable confidence...*”.

O refrão final dessa estrofe repleta de ironia já apresenta uma mudança, um questionamento, em torno da necessidade de seguir vivendo nessa monotonia. “*Faudra-t-il vivre monotone?*” (Será preciso viver de forma monótona?). Observa-se que esse questionamento se faz agora de forma impessoal, não sendo mais o sujeito lírico a afirmar sua aceitação. Esse verso final assinala um movimento que acontece no decorrer do poema: da estaticidade do conformismo à dúvida

e ao questionamento das convenções que, por sua vez, culminam, na quarta estrofe, à reação contra o *status quo*, na incerteza em relação àquilo que cabe ao homem fazer.

Na última estrofe do poema, a ironia destaca-se logo nos primeiro versos, repletos de exclamações e interjeições de um eu lírico que se coloca entre os homens para lembrar que todos esperam os seus direitos, que o *spleen*, o tédio e a tristeza são comuns a todos, que podem ser tomados pelo sentimento *gauche* em meio à multidão, caçados pela angústia: “*Oh! que d’après-midi d’automne à vivre encore! / Le spleen eunuque à froid, sur nos rêves se vautre*” (Oh! quantas tardes de outono para viver ainda! / O tédio eunuco a frio, em nossos sonhos chafurda). Ainda não há esperança à vista para os homens. E o poema conclui-se de forma ácida (*Or, ne pouvant redevenir des madrepores*), com o sujeito mostrando aos humanos que a escala natural não muda e que, nela, os homens devem aceitar a parte que lhes cabe, buscando consolar-se uns aos outros, apenas:

*Ô mes humains, consolons-nous les uns les autres.
Tâchons de vivre monotone.*

Um domingo de tédio é a própria alegorização do mundo que se prende às correntes da tradição literária e poética das convenções sociais e das crenças religiosas. O eu lírico do poema é, portanto, um espelho da figura do próprio poeta que não quer mais estar acorrentado como Prometeu à sua angústia eternal, quer libertar-se em busca da originalidade e da construção de um novo fazer poético.

Poema que Aconteceu

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados
domingo sem fim nem começo.

A mão que escreve este poema
não sabe o que está escrevendo
mas é possível que se soubesse
nem ligasse.

O poema drummondiano é composto por duas estrofes cujos versos se constroem de oito, nove e três sílabas poéticas, trazendo para o poema uma

roupagem que lembra os movimentos literários preocupados com questões estéticas, como o parnasianismo; esta constatação inicial poderia levar o leitor a crer tratar-se de um poema de transição, demonstrando apreço pelas características formais ligadas à tradição literária, inclusive com relação à metalinguagem, mas com traços modernistas, como a ausência de rimas.

Todavia, ao debruçar-se sobre o conteúdo da obra, percebe-se a intenção irônica ao escolher tal construção métrica pouco elástica, em desacordo com os domingos tediosos e intermináveis, “sem fim nem começo”, uma expressão do *ennui* e do sentimento *gauche* drummondiano. Assim como o faz Jules Laforgue, os domingos de Drummond apontam para uma poética inovadora que, por meio da ironia aos padrões literários endurecidos, busca uma nova maneira de versar e de entender a literatura e a arte.

O tédio proposto pela estaticidade métrica, com o pouco balanço causado pela repetição do esquema 5-8, faz-se presente nesta composição endomíngada: o mundo, anulando as oposições (desejo x problema) para eliminar qualquer tipo de movimento (parou, ficaram calados, sem fim nem começo), parou, como máquina que para seu mecanismo “de repente” (preparada pelo paralelismo sintático dos dois primeiros versos e confirmada pelos dois seguintes da estrofe).

Esse cenário dominical, silencioso e sem problemas, aproxima-se também da preferência drummondiana pelo coloquial e pelo popular ao traduzir em versos a calmaria quase sepulcral que acomete as pequenas cidades, principalmente do interior, aos domingos. Neste poema, “a mão que escreve” mistura ao tédio, portanto, uma nostalgia itabirana no silêncio dos homens simples.

Nenhum desejo neste domingo
nenhum problema nesta vida
o mundo parou de repente
os homens ficaram calados

Na segunda estrofe, essa ausência de movimento interior (desejo) e exterior (problema) não impulsiona o eu lírico, espécie de consciência propulsora que faz nascer o poema. E sem ele, sem esse “sentimento do mundo”, resta apenas, ao poeta, aquele mecanismo (a mão) que exerce um fazer poético automático, que trabalha com o ritmo, com as palavras, com a linguagem, moldando-as em forma de poema que determina a imobilidade física do eu poético em consonância com a aparente imobilidade temporal suscitada pelo tédio desse

dia que parece não terminar. Assim, o poeta tão afeito ao chiste, revela que o anunciado pelo título não aconteceu.

A indiferença do eu lírico, que é também o poeta que escreve estes versos, está expressa na aparente falta de importância que confere à temática do poema. Logo, é possível visualizar uma espécie de construção simbólica que imita ironicamente o ato produtivo de um poema seguidor dos postulados de escolas literárias, construindo, assim, uma metalinguagem às avessas junto ao tom zombeteiro que brinca com as motivações e inspirações parnasianas e simbolistas. De forma oposta, em “Poesia” (ANDRADE, 2002, p. 21), o eu lírico busca sem sucesso o verso que lhe escapa, mostrando preocupação com o conteúdo da composição, com a expressão mais profunda dos sentimentos e, ainda, com a recepção do leitor, com o qual Drummond mantém um pacto, já que aquele que lê o poema é quem faz com que os versos signifiquem:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever
No entanto ele está cá dentro
inquieta, vivo.
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia desse momento
inunda minha vida inteira.

Algumas considerações

Les Complaintes, de Jules Laforgue, como aponta Henri Scepi (2000), inauguram uma espécie de regime polifônico do discurso que, por meio das múltiplas vozes e da ausência de linearidade na alternância delas, seja no que diz respeito ao discurso, à sintaxe ou mesmo à temática abordada, sustentam a estética da descontinuidade e da ruptura. A gramática tradicional francesa é deixada de lado para que novas formas de trabalhar a palavra tenham prioridade, tanto no que concerne à construção sintática quanto às associações lexicais e às escolhas métricas; assim, também, vozes antes ignoradas possuem lugar de destaque. “*Mesdames et messieurs*” (Senhoras e senhores), “*un pauvre jeune homme*” (um pobre homem), *la dame* (a mulher) e *Notre-Dame* (Nossa Senhora), “*ma belle âme*” (minha bela alma), *un cri* (um grito), *le vent* (o vento), *le moi* (o eu), vozes que constroem um universo de possibilidades, juntamente com os sons dos sinos (*Bin bam*), o canto dos galos (“*chante le coq*”), os paradoxais ecos

surdos (“*la surdit  des humains  chos*”), a inesperada música hipertrófica (“*la musique hipertrophique*”), de uma poesia incurável “*de l’humour*” (do humor) para, talvez, “*tuer l’Amour !*” (matar o Amor!).

Os recursos selecionados pelo poeta francês convergem para a ironia, auxiliando a forma o de um universo majoritariamente crítico e contestador em meio às lamenta es. A ironia   estruturada enquanto o eu poético critica as conven es, aparece em meio ao humor, que muitas vezes beira a sátira, emerge das dissonâncias que colocam em xeque a língua considerada “correta”;   produzida quando se escolhe, ao invés da temática “elevada” (ou ao lado dela), inserir o popular, o comum, o cotidiano, “*les grands pins*” (os altos pinheiros), “*une villa abandonn e*” (uma casa abandonada), a monotonia “*d’un certain dimanche*” (de um domingo qualquer), em que o corriqueiro   apresentado como uma forma de discordância que aponta para a excentricidade e para o original.

A ironia laforguiana, portanto, apropria-se de outros recursos já existentes que, combinados entre si, conseguem acentu -la; ela   construída ainda de forma dupla quando elementos citados, que são alvo de zombaria, servem também como símbolos de pilhéria daquilo a que se referem, subvertendo de forma original o movimento simbolista e o sentido que dava aos símbolos, como   o caso da *Lune* (Lua), cultuada pelos simbolistas, aqui *vagabonde* (vagabunda).

Carlos Drummond de Andrade, com sua poesia crítica e reflexiva que adentra o século XX, traz consigo alguns recursos que o aproximam da poética laforguiana, mas que, mais do que isso, anunciam sua originalidade, mesmo em meio a manifestos claramente modernistas de quebra de paradigmas em vista de uma nova forma de pensar a arte e, neste caso, a poesia.

Alguma Poesia, livro de estreia de Drummond, revela uma lírica já amadurecida por anos de experiência com a cria o poética, como mostra John Gledson (2003) e, segundo o próprio crítico em obra anterior (1981), representa apenas uma parte de toda a obra do escritor brasileiro no período, ou seja, nas primeiras décadas do século XX. Ainda bastante ligada   estética modernista brasileira, a obra traz consigo reflexões de um poeta em constru o, cuja multiplicidade de faces em meio   fragmenta o do sujeito poético, além da insatisfa o com o mundo que o circunda, “Um novo, claro Brasil” que “surge, indeciso, da pólvora”, entre bondes e carroças, e a descrença no que está por vir, pois “Deus vela o sono e o sonho dos brasileiros / Mas eles acordam e brigam de novo”, fazem de seus versos uma confluência de signos que demonstram, com palavras de Alcides Villaça (2006, p.8), “uma dramática insuficiência”.

O poeta modernista brasileiro, em sua composição inaugural, aborda de forma irônica uma série de temas ligados à natureza humana, como o amor, tão “sentimental” como o ato de se tomar uma sopa, e as relações interpessoais, anunciados por diferentes faces de um mesmo eu *gauche* desencontrado, que demonstram, ainda como aponta Gledson (1981, p. 59), “uma visão mais profunda e negativa da existência”, assim como é possível observar em “Coração numeroso” (ANDRADE, 2002, p.21): “Meus paralíticos sonhos desgosto de viver / (vida para mim é vontade de morrer)”.

O tom da poesia drummondiana é mais jocoso do que o laforguiano, apontando para a originalidade de Drummond no trabalho com a ironia, misturando a crítica pretendida à malícia habitual que o “jeitinho do brasileiro”, indolente, proporciona. Com relação ao homem, ainda, as escolhas do itabirano convergem para o ser humano comum, simples, em suas atividades corriqueiras em uma “cidadezinha qualquer”, olhando as pernas que passam, as pedras no meio do caminho, o cachorro e o burro que vão devagar, muito diferente das metrópoles que aparecem em seus poemas, como Rio de Janeiro, que muitas vezes reproduzem paisagens e costumes de outras grandes cidades europeias em uma espécie de *mimesis* que por vezes descarta características genuinamente nacionais, do sertão, das terras de bananeiras e laranjeiras.

As palavras utilizadas por Michael Hamburger (2007) para descrever o apreço pelo cotidiano em Laforgue, que liberta os cativos da tradição literária, descreve muito bem a poesia do poeta francês, bem como a do brasileiro, que trazem engenhosidade e inventividade afins:

[...] exemplo admirável de libertar o eu poético de sua jaula. O tema de seu poema é a constrição e a frustração; mas suas imagens se valem tão livremente das trivialidades da vida urbana moderna, assim como se valem da natureza, que a melancolia penetrante se torna um atributo não do poeta, mas do mundo que o cerca. (HAMBURGER, 2007, p. 79).

Sendo assim, além da ruptura e da originalidade na escolha de temas ou no uso da linguagem, é na ironia e no sentimento *gauche* que a maior parte dos poemas se configura, traduzindo em versos constantemente zombeteiros uma reconstrução do fazer literário, ou seja, uma nova forma de fazer poesia, e de ver o mundo.

Laforgue e Drummond: a ironia e a faceta *gauche* em *Les complaints* e *Alguma poesia*

Laforgue and Drummond: irony and the gauche way in Les complaints and Alguma poesia

ABSTRACT: Jules Laforgue (1860 – 1887) was considered an author of the literary Modernism whose writings touch two important movements: Decadentism and Symbolism. Decadentism, prior to Symbolism, is characterized by a more pessimistic compositional tone, while Symbolism, according to Edmund Wilson, is composed of two distinct tendencies, the “serious-esthetic” and the “colloquial-ironic”. The latter, intended not only for the elected ones, has been associated to Jules Laforgue, who chooses orality-related and everyday subjects as well as irony. Like Jules Laforgue, the Brazilian poet Carlos Drummond de Andrade (1902-1986), affiliated to Modernism, uses in his writing the resources of this movement by mocking the existing literary models and creating a new way to make poetry. Therefore, he embraces the free verse, the absence of rhymes, the humor, and everyday subjects to show the many faces of the maladjusted self, the *gauche* in the world. Both poets adopted, in *Les Complaintes* and *Alguma Poesia*, a notable resource: the irony.

KEYWORDS: Irony. *Gauche*. Rupture. Modernism. Originality.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Obra completa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BASTIDE, R. **Poetas do Brasil**. 2.ed. Organização e notas de Augusto Massi. São Paulo: Duas Cidades, EdUSP, 1997. (Críticas Poéticas, 5).

GLEDSON, J. **Influências e impasses: Drummond e alguns contemporâneos**. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade**. Tradução de J. Gledson. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

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

HUTCHEON, L. **Teoria e Política da Ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).

_____. Analyses de l'ironie. **Poétique**, Paris, n. 36, p.478-494, nov. 1978.

POUND, E. **A Arte da Poesia**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

Aline Taís Cara Pinezi

SANT'ANNA, A. R. **Drummond**: O gauche no tempo. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SCEPI, H. **Les Complaintes de Jules Laforgue**. Paris: Gallimard, 2000.

VILLAÇA, A. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



OS CONTOS DE GUERRA DE MAUPASSANT, UMA ESPÉCIE DE TESTEMUNHO

Clarissa Navarro Conceição LIMA*
Guacira Marcondes Machado LEITE**

RESUMO: A Guerra franco-prussiana deixou traços profundos na história dos franceses, que, por sua vez, tiveram sua pátria invadida, bombardeada, humilhada e atormentada. O conflito ocorrido de 1870 a 1871, apesar de curto, acarretou muitas mortes e muita destruição. Guy de Maupassant participou da guerra quando jovem e cerca de dez anos mais tarde produz diversas narrativas relacionadas ao momento histórico de que também fez parte. Em seus contos de guerra, a memória histórica se faz presente e sustenta toda a narrativa; refletimos, pois, neste trabalho, a questão do testemunho sem a figura de um “eu-testemunha”. O autor que viu e viveu a catástrofe da guerra também oferece seu testemunho legítimo, ainda que seja encoberto por suas imagens e comparações. Buscamos provar que o testemunho a partir da ficção também pode ser autêntico, uma vez que, segundo Seligmann-Silva e Octavio Paz, toda verdade é histórica, toda literatura é testemunhal e todo testemunho tem o crédito máximo da verdade. Para tanto, contamos com o apoio de algumas teorias já conhecidas, como a análise e o aprofundamento teórico dos trabalhos de Seligmann-Silva, tais como aqueles presentes em *História, Memória e Literatura: O testemunho na era das catástrofes* entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa. Maupassant. Testemunho. Contos de Guerra.

A literatura sempre tem um teor testemunhal.

Márcio Seligmann-Silva (2013a, p.48).

A coincidência entre história e poesia, entre palavra comum e palavra poética, é tão perfeita que não deixa brecha alguma por onde escapar uma verdade que não seja histórica.

Octavio Paz (1982, p.235).

* 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

** Professora Livre-Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14800-90 - guacira@fclar.unesp.br

Introdução

A Guerra franco-prussiana deixou marca notável na história dos franceses que, tendo o território brutalmente invadido e bombardeado, tiveram por muito tempo sentimentos de asco e rancor pelos alemães. O conflito ocorreu em um curto período de tempo, no entanto, foi suficiente para acarretar inúmeras mortes e inúmeras destruições.

Guy de Maupassant, célebre autor francês do século XIX, participou da guerra quando jovem e, cerca de dez anos mais tarde, produziu diversos contos relacionados ao conflito. Em suas narrativas, o momento histórico é crucial, ele oferece suporte para a construção da verossimilhança nos contos. O pano de fundo é extremamente importante, uma vez que, sem ele, as histórias não se sustentariam sozinhas. A memória histórica preenche todos os contos, os fatos verossímeis e verídicos colaboram com o efeito de real que Maupassant transmite para o enredo e para as personagens.

A partir das intromissões do narrador e da postura de algumas personagens, percebemos que a guerra, tanto para o narrador como para o autor, é extremamente incoerente. Entremata-se cegamente, vive-se uma atmosfera inumana, como se o tempo parasse e toda barbárie fosse permitida. O homem torna-se animal do próprio homem. Maupassant, hábil escritor, oferece seu testemunho, ainda que encoberto por outras vozes, de como foi a Guerra franco-prussiana. A partir da leitura de seus contos, percebe-se a constante presença de seus questionamentos quanto à guerra: o autor reflete sobre temas como a loucura, a vingança, a morte de inocentes, a miséria, a fome e a crueldade.

No presente texto, refletimos sobre a questão do testemunho em forma de literatura, um tipo de testemunho talvez ainda pouco colocado em questão, uma vez que não temos a figura da testemunha. Não se trata de um “eu” que tudo viu e tudo viveu, mas de um “eu” encoberto pela sua imaginação, pela sua criação de imagens e comparações, ou seja, por suas histórias motivadas pela catástrofe com que teve algum contato.

Trabalharemos ainda a questão da necessidade de narrar, de contar, por meio de outras histórias, que não a de um “eu”, como se deu o conflito. Tentaremos aqui exemplificar como os contos de guerra de Maupassant também poderiam ser considerados uma espécie de testemunho, a partir de seus relatos em cartas, dos estudos sobre sua vida e de seus contos de guerra. Como as epígrafes deste trabalho afirmam, tentaremos provar que o testemunho a partir da ficção também pode ser legítimo, uma vez que, segundo esses autores, toda

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho verdade é histórica, toda literatura é testemunhal e todo testemunho tem o crédito máximo da verdade.

A Guerra Franco-Prussiana: visão histórica

Il y aura des morts, des tués, des douleurs sans nom, je le sais, je le sens moi qui disais tout à l'heure à mon fiancé : « Tous les hommes sont soldats maintenant. » Cette guerre je la hais, je ne l'ai pas voulue, j'en ai peur mais de la paix je n'en veux pas non plus. (LECAILLON, 2005, p.4)¹.

Este foi o pronunciamento de Geneviève Bréton, noiva do pintor Henri Regnault, no dia 1º de novembro de 1870, segundo os estudos de Lecaillon. A partir deste pequeno relato, podemos ver como a Guerra franco-prussiana começou subitamente e como a França foi rendida praticamente de forma instantânea pelos alemães, uma vez que estava totalmente despreparada. Um mês depois do início da guerra, os alemães já estavam defronte as portas de Paris, e no dia 19 de setembro, a cidade é totalmente tomada. Inicia-se então o cerco de Paris, situação que durou cinco meses de agonia e sofrimento:

Ce cruel épilogue est l'aboutissement d'un long blocus de cinq mois, durant lequel les assiégés sont passés alternativement de la colère à l'espoir, de la détermination à l'abattement, de la peur à la joie et du rire aux larmes. Ils ont connu les privations, les rigueurs de l'hiver, l'angoisse de l'attente, la terreur des bombardements, l'excitation de la bataille, la douleur des êtres chers qui manquent à l'appel... cinq mois de tensions, de violence et de solidarité, de communion dans la lutte et de divisions. (LECAILLON, 2005, p.5-6)².

No dia 19 de julho de 1870, a França declara guerra à Prússia, dá-se início, pois, à Guerra franco-prussiana. Nessa época, a Alemanha ainda não havia se unificado, os estados do sul não haviam se juntado à Confederação Alemã do

¹ "Haverá mortes, assassinatos, dores sem nome, eu o sei, eu o sinto, eu que dizia há pouco a meu noivo: "Todos os homens são soldados agora." Esta guerra, eu a odeio, eu não a quis, eu a temo, mas paz eu também não quero mais." (LECAILLON, 2005, p.4, tradução nossa).

² "Este cruel epílogo é o ponto culminante de um longo bloqueio de cinco meses, durante o qual os sitiados passaram alternadamente da cólera à esperança, da determinação ao abatimento, do medo à alegria e do riso às lágrimas. Eles conheceram as privações, os rigores do inverno, a angústia da espera, o terror dos bombardeios, a excitação da batalha, a dor dos entes queridos que não respondem ao apelo... cinco meses de tensões, de violência e de solidariedade, de comunhão na luta e de divisões." (LECAILLON, 2005, p.5-6, tradução nossa).

norte. O país que hoje conhecemos era dividido entre a Prússia e a Áustria. Bismarck, chanceler que dominava a Prússia, estava decidido a unificar o império de Guilherme I, o *reich* alemão. Segundo os estudos de Souto Maior (1974), Bismarck anuncia no Parlamento que as questões de sua época seriam resolvidas com sangue e ferro e não com discursos e votos.

Bismarck acreditava que uma guerra com o propósito de expandir o território seria capaz de unir os estados do sul aos do norte, fortificando e unificando assim o Estado da Alemanha. No entanto, havia uma dificuldade nos planos do chanceler, uma vez que Napoleão III e Guilherme I não desejavam guerrear. Sendo assim, Bismarck faz uma manobra e consegue alterar uma carta do rei da Prússia a Napoleão. Bismarck fez com que a carta fosse impressa e espalhada entre os dirigentes franceses. Nesse documento, as palavras de Guilherme I pareciam um insulto ao povo francês, uma humilhação diplomática. O ato de Bismarck foi um stratagem para provocar a França e fazer com que ela se revoltasse e declarasse guerra. O chanceler foi bem sucedido e conseguiu o que queria: “[...] 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 invadida, e cercada pelos alemães durante cinco meses. Segundo Lecaillon (2005), os franceses nutriam sentimentos de frustração contra os chefes de Estado e contra os prussianos:

Contre les premiers, ils ont ressenti la conviction qu'ils avaient été trahis [...] Contre les seconds, ils ont ruminé la même colère, voire de la haine que méritaient à leurs yeux ces « barbares » qui, par le bombardement de la ville, avaient violé les lois de la guerre et qui, par leurs exigences réitérées à chaque négociation, avaient cherché à humilier la France [...] (LECAILLON, 2005, p.15)³.

A cidade foi bombardeada durante dias seguidos, até que, não suportando mais tanta morte e tanta destruição, Paris se rende no dia 28 de janeiro de 1871. Para maior humilhação, segundo Lecaillon, no dia 18 de fevereiro, na galeria

³ “Contra os primeiros, eles tiveram a convicção de que haviam sido traídos [...] Contra os segundos, eles ruminaram a mesma cólera, e mesmo o ódio que mereciam aos seus olhos aqueles “bárbaros”, que, pelo bombardeio da cidade, tinham violado as leis da guerra e que, pelas exigências reiteradas a cada negociação, haviam procurado humilhar a França [...]” (LECAILLON, 2005, p.15, tradução nossa).

dos espelhos de Versailles, Guilherme I é proclamado *Imperador Alemão*. No dia 10 de maio, a guerra tem seu marco final com a assinatura do Tratado de Frankfurt, a região *Alsace-Lorraine* passa a ser território prussiano, e a França ainda fica com uma dívida de guerra.

O ódio e o sentimento de revolta dos franceses em relação aos alemães, após a suposta afronta de Guilherme da Prússia, após o território bombardeado e destruído e após, segundo Lecaillon (2005, p.241), o saldo de 3 mil mortos em combate e de 64 mil civis mortos, foram alimentados de geração em geração, a cada história contada, a cada lembrança de guerra e a cada relato do quão terrível foi o conflito.

Esse sentimento dos franceses contra os alemães já vinha de outros tempos, tendo seu início na primeira guerra entre os povos, a Guerra dos 30 anos (1618 – 1648), na qual a região da Lorena também era disputada. Nesse conflito anterior, a França sai vitoriosa e trucidada o povo alemão. Para que a França tivesse livre caminho em direção à primeira potência da Europa, era interessante que a Alemanha se mantivesse desunida, fragmentada, isto é, enfraquecida. Sucederam-se mais três guerras entre as duas nações: Guerra de Sucessão Austríaca (1740-1748), Guerra dos Sete Anos (1756-1763), Guerra franco-prussiana (1870 – 1871), e em cada uma delas, o ódio de uma pela outra foi passado de pai para filho, alimentando gerações. O conflito entre a Alemanha e a França só estagnou na Segunda Guerra Mundial, mas ainda hoje os dois países têm divergências políticas e econômicas, de acordo com Dias (2005). Segundo o estudo de Ruth Putnam (1915, p.199), os franceses nunca se renderam aos alemães e sempre tiveram um forte sentimento patriota, como cita em seu livro, os poemas de Edmond About:

*“Français ne peux,
Prussien ne veux,
Alsacien suis.”*

*“Vous avez pu germaniser la plaine
Mais notre coeur, vous ne l’aurez jamais.”⁴*

⁴ “Francês não posso, / Prussiano não quero, / Alsaciano sou.” “Vocês puderam germanizar a planície / Mas nosso coração, vocês jamais o terão.” (EDMOND ABOUT apud PUTNAM, 1915, p.199, tradução nossa).

Maupassant: Vida, Guerra e Obra

Maupassant, de acordo com os estudos de Troyat (1989), com apenas vinte anos, voluntariou-se para a guerra e foi-lhe deferida a função de escrivão (*commis aux écritures*) da 2ª divisão, em Rouen: “[...] *c’est, semble-t-il, un poste de tout repos. Mais ces prévisions optimistes sont vite bouleversées.*” (TROYAT, 1989, p.33)⁵. Imaginava-se um triunfo rápido sobre a Prússia, no entanto, as tropas alemãs invadem a França e Maupassant quase acaba preso. As tropas vencidas saem em debandada, sem rumo certo, o importante era fugir dos canhões alemães: “*Guy marche tel un somnambule, les mollets douloureux, les pieds en sang, les épaules sciées par les courroies du havresac. Où court-on? Quand va-t-on s’arrêter? Personne n’en sait rien.*” (TROYAT, 1989, p.33)⁶. Depois de presenciar a odiosa invasão alemã, ele envia uma carta a sua mãe:

Je me suis sauvé avec notre armée en déroute; j’ai failli être pris. [...] J’ai fait quinze lieues à pied. Après avoir marché et couru toute la nuit précédente pour des ordres, j’ai couché sur la pierre dans une cave glaciale ; sans mes bonnes jambes, j’étais pris. (TROYAT, 1989, p.34)⁷.

Maupassant, em seu conto “*Boule de Suif*”, narra, provavelmente, esta mesma situação vivida:

Pendant plusieurs jours de suite de lambeaux d’armée en déroute avaient traversé la ville. Ce n’était point de la troupe, mais des hordes débandées. Les hommes avaient la barbe longue et sale, des uniformes en guenilles, et ils avançaient d’une allure molle, sans drapeau, sans régiment. Tous semblaient accablés, éreintés, incapables d’une pensée ou d’une résolution, marchant seulement par habitude, et tombant de fatigue sitôt qu’ils arrêtaient. (MAUPASSANT, 2002, p.39)⁸.

⁵ “[...] parece que é um posto tranquilo. Mas aquelas previsões otimizadas logo são subvertidas.” (TROYAT, 1989, p.33, tradução nossa).

⁶ “Guy anda tal qual um sonâmbulo, as panturrilhas doloridas, os pés em sangue, os ombros castigados pelas correias da mochila. Para onde corremos? Quando iremos parar? Ninguém sabe nada.” (TROYAT, 1989, p.33, tradução nossa).

⁷ “E fugi com a nossa tropa em retirada; eu quase fui pego. [...] Andei quinze léguas. Depois de ter andado e corrido toda a noite anterior por ordens, dormi sobre a pedra de uma adega gélida; sem minhas boas pernas, eu teria sido pego.” (TROYAT, 1989, p.34, tradução nossa).

⁸ Tradução nossa: “Durante vários dias consecutivos, restos de exército em retirada haviam atravessado a cidade. Não era tropa, mas hordas em debandada. Os homens tinham a barba longa e suja, uniformes em trapos, e avançavam com passo mole, sem bandeira, sem regimento. Todos pareciam esgotados, exaustos, incapazes de um pensamento ou de uma resolução, andando somente por hábito, e caindo de cansaço tão logo paravam.” (MAUPASSANT, 2002, p.39, tradução nossa).

Maupassant, “*bon marcheur*”, aterrorizado com o conflito, segue para Paris e encontra a população revoltada, uma vez que o imperador havia sido aprisionado pelos prussianos. A capital, portanto, torna-se cerco das tropas inimigas e é isolada do resto da França, como vemos no início da narração do conto *Deux Amis*: “*Paris était bloqué, affamé et râlant. Les moineaux se faisaient bien rares sur les toits, et les égouts se dépeuplaient. On mangeait n’importe quoi.*” (MAUPASSANT, 2002, p.121)⁹. De acordo com Troyat (1989), Maupassant não fugia dessa situação deplorável: “*Guy se retrouve, la faim au ventre, harassé, abasourdi, dans la capitale qui se prépare à un siège de longue durée.*” (TROYAT, 1989, p.34)¹⁰. No conto acima citado, “*comia-se qualquer coisa*” refere-se à miséria em que Paris se encontrava, não havia comida, não havia paz, a cidade era constantemente bombardeada e humilhada. Segundo Troyat (1989, p.35)¹¹: “[...] *privés de revêtement régulier, les habitants font la queue devant les boutiques d’alimentations, maudissent les profiteurs, mangent du rat.*” A situação em que todos se encontravam era terrível, um tempo sem lei, uma população abandonada, uma cidade de joelhos. Maupassant vive esses terríveis momentos e os guarda na memória para mais tarde eternizá-los em seus contos:

Il a vu des cadavres de Prussiens et de Français gisant pêle-mêle dans la boue, de prétendus espions fusillés sur simple dénonciation d’un voisin, des vaches abattues en plein champ pour qu’elles ne tombent pas aux mains de l’ennemi... Il a sué, il a tremblé de peur et de rage pendant des jours et de nuits de la retraite. La guerre lui fait horreur et il méprise les chefs militaires inaptes et les politiciens bavards responsables du désastre. Cette aversion pour eux ne l’empêche pas de détester tout autant les Prussiens qui foulent le sol de la patrie. (TROYAT, 1989, p.35)¹².

De acordo com Troyat (1989), a Prússia exige a região da Alsácia e parte da Lorena, além de uma indenização altíssima. Sem saídas, a França aceita e

⁹ “Paris estava bloqueada, faminta e arfante. Os pardais eram raros sobre os telhados, e os esgotos se despovoavam. Comia-se qualquer coisa.” (MAUPASSANT, 2002, p.121, tradução nossa).

¹⁰ “Guy encontra-se, a fome no ventre, extenuado, estupefato, na capital que se prepara para um cerco de longa duração.” (TROYAT, 1989, p.34, tradução nossa).

¹¹ “[...] privados de provimento regular, os habitantes fazem fila defronte às lojas de alimentação, abominam os aproveitadores, comem ratazanas.” (TROYAT, 1989, p.35, tradução nossa).

¹² “Ele viu cadáveres de prussianos e de franceses estendidos confusamente no lamaçal, pretensos espíes fuzilados pel a simples denúncia de um vizinho, vacas abatidas em pleno campo para que elas não caíssem nas mãos do inimigo... Ele suou, tremeu de medo e de raiva durante dias e noites de retirada. A guerra lhe causa horror e ele despreza os chefes militares inaptos e os políticos faladores responsáveis pelo desastre. Esta aversão por eles não o impede de detestar igualmente os prussianos que espezinham o solo da pátria.” (TROYAT, 1989, p.35, tradução nossa).

é ocupada pelos inimigos: “[...] *partout règnent les casques à pointe et les accents de la langue teutonne. Il faut s’en accommoder. Survivre en attendant de vivre.*” (TROYAT, 1989, p.36)¹³.

Em seu conto *Mademoiselle Fifi*, Maupassant narra a história de um chefe militar a quem estava confiado um território na França. Fifi é de uma extrema perversidade e seu lazer preferido é brincar de “mina”, ou seja, fazer bombas e destruir o patrimônio francês. Em uma leitura mais aguçada, percebemos o quão esse gosto é irônico. Poderíamos falar em *mise en abyme*, uma vez que o que acontece no castelo parece ser uma cópia menor do que acontece na França ao mesmo tempo, uma brincadeira sádica dos alemães em prol da destruição do território francês. No início do conto, também podemos constatar uma metáfora para o que os alemães vinham fazendo com a França:

Le Major, commandant prussien, comte de Farlsberg, achevait de lire son courrier, les dos au fond d’un grand fauteuil de tapisserie et ses pieds bottés sur le marbre élégant de la cheminée, où ses éperons, depuis trois mois qu’il occupait le château d’Uville, avaient tracé deux trous profonds, fouillés un peu plus tous les jours. (MAUPASSANT, 2012, p .99)¹⁴.

Maupassant mostra como a invasão alemã foi deixando marcas na França e no coração dos franceses pouco a pouco. As esporas do oficial e os buracos no mármore podem representar a violência e a invasão prussiana.

Ainda como soldado, Maupassant volta para Rouen e depois segue para Étretat, onde sua mãe morava. Em Paris, surge uma revolta entre franceses, é a Comuna contra os *Versaillais*. De acordo com Troyat (1989), Maupassant não acha motivos para essa revolta popular: “[...] *de deux côtés, il ne voit qu’acharnement aveugle et que rage imbécile de tuer. Comme s’il ne suffisait pas de sêtre étripés pour rien avec les Alboches!*” (TROYAT, 1989, p.36)¹⁵. Maupassant já não quer mais participar do serviço militar, que logo mais seria estendido por

¹³ “[...] por toda parte reinam chapéus de ponta e sotaques da língua teutônica. É preciso se acostumar. Sobreviver esperando viver.” (TROYAT, 1989, p.36, tradução nossa).

¹⁴ “O Major, comandante prussiano, conde de Farlsberg, acabava de ler sua correspondência, as costas no fundo de uma grande poltrona de tapeçaria e seus pés calçados de botas sobre o mármore elegante da lareira, onde suas esporas, durante os três meses que ele ocupava o castelo de Uville, haviam feito dois buracos profundos, escavados um pouco mais todos os dias.” (MAUPASSANT, 2012, p .99, tradução nossa).

¹⁵ “[...] dos dois lados, ele vê somente fúria cega e raiva imbecil de matar. Como se não bastasse estriparem-se por um nada com os boches.” (TROYAT, 1989, p.36, tradução nossa).

sete anos, de acordo com uma nova lei da época; pede então a seu pai que lhe ache uma saída, e este lhe consegue um substituto para o posto.

No conto *Père Milton*, vemos com maior nitidez o veio pessimista de Maupassant. Embora a guerra tenha ficado para trás, resta ainda a vingança nos corações dos franceses. Vemos um *paysan* com gosto para matar prussianos. A lembrança do camponês é um exemplo de como a guerra deixou traços profundos, como as esporas do comandante deixou no mármore do castelo. De acordo com Troyat (1989, p.35), Maupassant tinha admiração pelos franco-atiradores e pelos camponeses heroicos que vingavam a honra da França, como podemos ver no trecho de *Boule de Suif*:

Les vases du fleuve ensevelissaient ces vengeances obscures, sauvages et légitimes, héroïsmes inconnus, attaques muettes, plus périlleuses que les batailles au grand jour et sans le retentissement de la gloire. (MAUPASSANT, 2002, p.43)¹⁶.

Troyat (1989, p.35)¹⁷ ainda afirma: “*Il se souviendra de ces cas isolés pour écrire nombre de ses nouvelles.*” Dez anos depois, os contos surgem e relatam histórias e episódios individuais, tendo como pano de fundo a grande guerra.

Os alemães são caracterizados pela brutalidade, perversidade e por um detalhe curioso, pela língua gutural. Em grande parte dos contos do autor francês, o ódio aos alemães é perceptível, os termos que remetem a eles são, por exemplo: “[...] *ces gros porcs, crapule, saligaud, charogne de Prussien.*” (MAUPASSANT, 2002, p.47)¹⁸. Em *Père Milton*, a personagem mata vários oficiais, é descoberta, e ainda assim não se curva aos alemães:

Mais le bonhomme n'écoutait point, et, les yeux plantés droit sur l'officier vainqueur, tandis que le vent agitait les poils follets de son crâne, il fit une grimace affreuse qui crispa sa maigre face toute coupée par la balafre, et, gonflant sa poitrine, il cracha de toute sa force, en pleine figure du Prussien. Le colonel, affolé, leva la main, et l'homme, pour la seconde fois, lui cracha par la figure. (MAUPASSANT, 2002, p.164)¹⁹.

¹⁶ “Os lamaçais do rio enterravam essas vinganças obscuras, selvagens e legítimas, heroísmos desconhecidos, ataques mudos, mais perigosos que as batalhas em pleno dia e sem a repercussão da glória.” (MAUPASSANT, 2002, p.43, tradução nossa).

¹⁷ “Ele se recordará desses casos isolados para escrever vários de seus contos.” (TROYAT, 1989, p.35, tradução nossa).

¹⁸ “[...] aqueles porcos enormes, crápula, salafatório, carniça de prussiano.” (MAUPASSANT, 2002, p.47, tradução nossa).

¹⁹ “Mas o homenzinho não escutava, e, com os olhos plantados diretamente no oficial vencedor,

Maupassant escreve no chamado período realista/naturalista circunscrito ao século XIX, na França. Ele retrata com verossimilhança peculiar a sociedade da época e os momentos históricos que presenciou. O jovem escritor vivenciou por um curto período as atrocidades dos embates, mas logo criou um verdadeiro sentimento de horror à guerra, aos militares, aos 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 leitura dos contos de Maupassant deve ser feita, como afirma Machado (1995, p.59), “dentro da atmosfera de seu tempo” na qual podemos perceber “sua preocupação com o efeito de real”. A autora ressalta que a história paralela é frequentemente lembrada por Maupassant; os fatos da guerra, os locais invadidos e as personagens históricas colaboram para uma reconstrução da realidade, uma vez que: “[...] espalhados ao longo da narrativa, esses dados conferem verossimilhança, verdade, realidade aos acontecimentos centrais da narrativa.” (MACHADO, 1995, p.64).

Para produzir o efeito de real, Maupassant sempre volta ao passado e oferece detalhes do momento histórico em que viveu, recorre também a lugares existentes, presentes na sua memória particular, tais como as cidades de Paris, Rouen, Tôtes, Havre, e os castelos de Uville e de Champignet. O autor constrói uma ilusão completa da verdade, as paisagens e as personagens são verossímeis dentro do modelo social de sua época. Segundo Troyat (1989, p.88), a personagem Élizabéth Rousset, de *Boule de Suif*, por exemplo, foi inspirada em Adrienne Legay, uma prostituta de Rouen. Muitas de suas personagens também foram inspiradas em figuras verídicas de sua época, e muitos dos acontecimentos de seus contos, no que ele próprio vivenciou.

Maupassant, segundo Schimit (1962), condenava a guerra e os prussianos, uma vez que, em sua visão, eles idolatravam a guerra e a consideravam como uma divindade virtuosa. Para ele, a guerra era:

[...] une tradition des époques barbares [...] alors qu'en fait elle force ceux qu'elle incorpore parmi ses fidèles à ne penser à rien, ne rien étudier, ne rien apprendre, ne rien lire, n'être utile à personne, pourrir de saleté, coucher dans la fange, vivre

enquanto o vento agitava os pelos desvairados de seu crânio, ele fez uma careta medonha que crispou sua magra face toda cortada pela cicatriz, e, enchendo o peito, cuspiu com toda sua força, em pleno rosto do prussiano. O coronel, ensandecido, levantou a mão, e o homem, pela segunda vez, cuspiu-lhe no rosto.” (MAUPASSANT, 2002, p.164, tradução nossa).

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho

comme les brutes dans un hébètement continu, piller les villes, brûler les villages, ruiner les peuples. (SCHIMIT, 1962, p.35)²⁰.

Schimit considera um trecho do conto *Sur l'eau* para caracterizar a visão de Maupassant sobre o conflito, como visto acima. No conto *Boule de suif*, podemos também considerar este trecho como reflexões do autor sobre a guerra:

Il y avait cependant quelque chose dans l'air, quelque chose de subtil et d'inconnu, une atmosphère étrangère intolérable, comme une odeur répandue, l'odeur de l'invasion. Elle emplissait les demeures et les places publiques, changeait le goût des aliments, donnait l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses. (MAUPASSANT, 2002, p.43)²¹.

Maupassant era um excelente observador, e segundo Schimit (1962, p.35)²²: “[...] ses observations jettent en lui les germes d'une haine complexe dont, sa vie durant, il surveille et favorise la croissance.”

Uma literatura “supertestamental”

Muito se tem falado sobre a Literatura de testemunho, tendo como seu narrador o próprio sobrevivente de uma dada catástrofe histórica, como Primo Levi e sua obra “É isto um homem?” (1988); ou tendo uma testemunha “imaginada”, um autor que não é sobrevivente e/ou não viu o fato acontecer, mas que imaginou o possível testemunho de um sobrevivente, como Cynthia Ozick e seu conto “O Xale” (2006). Ora temos um sobrevivente “real”, ora um sobrevivente “imaginado”. Pouco se tem falado sobre um autor-sobrevivente que, ao invés de dar seu testemunho a partir do seu próprio “eu”, oferece-o encoberto por personagens e por outras histórias verossímeis. O autor-sobrevivente não deixa de fazer transparecer seu próprio testemunho por meio

²⁰ “[...] uma tradição de épocas bárbaras [...] considerando que, na verdade, ela força aqueles que ela incorpora entre seus fiéis a não pensar em nada, a nada estudar, a nada aprender, a nada ler, a não ser útil a ninguém, apodrecer de sujeira, deitar no lodaçal, viver como animais em um assombro sem fim, pillar as cidades, queimar os vilarejos, arruinar os povos.” (SCHIMIT, 1962, p.35, tradução nossa).

²¹ “Havia, no entanto, alguma coisa no ar, alguma coisa sutil e desconhecida, uma atmosfera estranha, intolerável, como um cheiro propagado, o cheiro da invasão. Ela enchia as casas e os locais públicos, mudava o gosto dos alimentos, dava a impressão de se estar em viagem, muito longe, entre tribos bárbaras e perigosas.” (MAUPASSANT, 2002, p.43, tradução nossa).

²² “Suas observações lançam nele os germens de uma raiva complexa, da qual, durante sua vida, ele vigia e favorece o crescimento.” (SCHIMIT, 1962, p.35, tradução nossa).

da voz dos narradores ou das personagens de suas narrativas. Este terceiro tipo de testemunha seria o caso dos contos de guerra de Maupassant.

Como já dito, o autor francês participou da Guerra franco-prussiana, catástrofe que trucidou os franceses em 1870-1871, e, dez anos mais tarde, escreve mais de vinte contos nos quais a guerra é pano de fundo. Os narradores descrevem o período e como a sociedade o vivera, e a voz do autor está incrustada nos contos, Maupassant parece adentrar suas narrativas e dar seu testemunho de como fora o conflito e do que vira e sentira durante as invasões alemãs na França. De acordo com Machado (1995, p.64), “[...] vemos o narrador interferir, com frequência, ele próprio na narrativa, tecendo comentários, mostrando seu conhecimento dos fatos.”

A palavra “testemunho” viria da junção das palavras latinas *testis* e *supertestes*, como afirma Seligmann-Silva (2013c, p.373). A primeira trata do testemunho de alguém que esteve fora do processo, mas que foi testemunha dele; já a segunda seria o testemunho de alguém que sofreu o processo, que “atravessou uma provação”, que viveu determinado fato.

Tendo Maupassant participado do conflito, diríamos, portanto, que ele foi alguém que atravessou a provação da guerra, ele esteve dentro do processo; e, por meio da literatura, deu seu testemunho da guerra, foi seu sobrevivente e, pelas vias da imaginação e da representação, exprimiu em seus contos as atrocidades e a irracionalidade do conflito.

Saramago (2012), um dos tradutores de Maupassant para o português, escreve o prefácio da coletânea de contos chamada “Mademoiselle Fifi e os contos da Galinhola”, e neste texto o escritor afirma:

Quando a guerra franco-prussiana rebenta, em 1870, Maupassant tem vinte anos. Atirado para os combates, cumpre seu dever. Vê os horrores e a miséria das batalhas, luta como os seus camaradas, sofre como eles. E na sua galeria de motivos os soldados juntam-se aos camponeses e aos pescadores. (SARAMAGO, 2012, p.15).

Maupassant escreve mais de vinte contos de guerra e neles, mesmo que, de certa forma, encoberto pelas suas personagens, narradores e pela sua habilidosa ironia, o autor dá o seu testemunho do conflito. Seus contos de guerra poderiam ser considerados uma “literatura super testamental”, de acordo com as definições de Seligmann-Silva (2013a), ou seja, uma literatura na qual, por trás dos contos de ficção, há a vítima de uma catástrofe; e por meio das vozes de seu

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho

texto, também testemunha o que sofreu enquanto soldado da guerra. Em seus relatos de viagem, em *Sur l'eau*, Maupassant (2013, p.125) fala sobre a miséria dos escritores, sobre o fardo de ter visto demais:

C'est que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop et surtout parce que sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée. (MAUPASSANT, 2013, p.125)²³.

Na literatura, quando tratamos da palavra testemunho, a “verdade”, o “real” estaria em maior evidência que a “mentira” ou a “ficção”. Mesmo que haja alguma possibilidade de mentira, omissão ou invenção no testemunho, para que ele seja considerado legítimo, deve haver o crédito máximo de verdade, deve ser considerado fruto genuíno da “realidade”. Seligmann-Silva (2013c, p.374, grifo do autor) discorre sobre a relação do “real” com a “ficção” no testemunho:

A tensão que habita a literatura na sua relação dupla com o “real” - de afirmação e de negação - também se encontra no coração do testemunho. Literatura e testemunho só existem no espaço entre as palavras e as “coisas”: “o testemunho tem sempre parte com a *possibilidade* ao menos da ficção, do perjúrio e da mentira, afirma Derrida. Eliminada essa possibilidade, nenhum testemunho será possível e, de todo modo, não terá mais o sentido do testemunho”.

Como afirma o estudioso, a possibilidade de ficção já descartaria o testemunho legítimo. Se considerarmos o inverso, se tratarmos primeiramente da ficção, a “verdade” e o “real” viriam em segundo plano, uma vez que a ficção não sugere necessariamente a “verdade” e/ou o testemunho da “realidade”. No entanto, sabemos que a ficção também pode ter a possibilidade de ser a representação do “real” ou o testemunho de um fato, mesmo havendo outros fatores mais relevantes que o relato de determinado fato ou a representação do “real”.

²³ “É que eu carrego comigo esta vidência que é ao mesmo tempo a força e toda a miséria dos escritores. Eu escrevo porque compreendo e sofro por tudo o que existe, porque eu o conheço demais e, sobretudo porque sem poder experimentá-lo, eu o olho em mim mesmo, no espelho do meu pensamento.” (MAUPASSANT, 2013, p.125, tradução nossa).

Segundo Seligmann-Silva (2013c, p.375), a literatura de testemunho reivindica a relação com as ações e com o mundo extraliterário, no entanto, para o estudioso, “[...] é o leitor que cria a mensagem literária, a relação entre o texto e os fatos depende da leitura e, de resto, também existem argumentos na literatura, e a imagem que ela abarca não é de modo algum indiferente à ‘verdade’.”

Maupassant é antes ficção que testemunho, porém, como se sabe que o autor participou da Guerra e manifestou enorme aversão ao conflito, sua ficção tem a possibilidade de testemunho, ainda que não tenha um “eu” característico do testemunho. O narrador de seus contos de guerra, muitas vezes, denuncia as crueldades e a atmosfera desumana que a guerra provoca, como na passagem de *Deux amis*, em que o oficial prussiano captura os pescadores e os fuzila sem nenhum pesar: “*Je vous prends et je vous fusille [...] Vous êtes tombés entre mes mains, tant pis pour vous; c’est la guerre.*” (MAUPASSANT, 2013, p.128)²⁴. Ainda de acordo com Seligmann-Silva (2013c, p.375):

A verdade é que esse limite entre a ficção e a “realidade” não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no “real” para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura.

Poderíamos dizer, portanto, que nosso escritor precisou da literatura para dar o seu testemunho de guerra. O fato de o autor ter sido um soldado teve um grande impacto sobre ele, como podemos ver em seus relatos de viagem, em *Sur l’eau*: “*Quand je songe seulement à ce mot, la guerre, il me vient un effarement comme si l’on me parlait de sorcellerie, d’inquisition, d’une chose lointaine, finie, abominable, monstrueuse, contre nature.*” (MAUPASSANT, 2013, p.115)²⁵.

A presença da voz de Maupassant se faz notar diversas vezes através da voz do narrador de seus contos. No excerto abaixo, retirado do conto “*Boule de Suif*”, o comentário do narrador acerca da natureza humana evidencia uma visão crítica das relações humanas e da forma como os indivíduos se estabelecem no mundo. O autor, por ter horror à guerra e por assumir a posição da França e

²⁴ “Eu os prendo e os fuzilo. [...] Vocês caíram em minhas mãos, azar o de vocês; é a guerra.” (MAUPASSANT, 2013, p.128, tradução nossa).

²⁵ “Quando eu penso, somente, nessa palavra, guerra, vem a mim um sobressalto como se me falassem de feitiçaria, de inquisição, de uma coisa distante, acabada, abominável, monstruosa, contra a natureza.” (MAUPASSANT, 2013, p.115, tradução nossa).

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho dos literatos de Médan frente à invasão, deixa transparecer suas opiniões ao falar sobre a luta armada no conto em questão e as transforma em arte:

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, 2013, p.41-42)²⁶.

Para o narrador, e por extensão, para o autor, 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 marginal, um tempo-espaço no qual a justiça não existe, “a ordem estabelecida das coisas é invertida” e a inteligência humana transforma-se em arma irracional. E, para Maupassant, “[...] *le plus stupéfiant, c'est que la société tout entière ne se révolte pas à ce mot de guerre.*” (MAUPASSANT, 2013, p.116)²⁷.

Montaigne (1984, p.367), filósofo francês do século XVI, faz referência a esse tempo distinto que a guerra cria, um tempo paralelo em que as leis não são mais respeitadas: “uns afirmam que “os tratados nada mais valem quando se pega em armas”, e outros ainda que “o ruído das armas os impede de ouvir a voz das leis”. Montaigne mostra que para os homens armados, as leis nada mais valem, o tempo da guerra difere do tempo da justiça.

A narrativa em “*Boule de Suif*” inicia-se com um narrador onisciente que detalha a natureza e as circunstâncias, como se relatasse a realidade dos fatos. Vê-se, pois, o efeito de real: cria-se em nossa imaginação uma cena bem construída, em que seres ruins, sujos e asquerosos decidem invadir Rouen; os habitantes

²⁶ “Pois a mesma sensação reaparece cada vez que a ordem estabelecida das coisas é derrubada, que a segurança não existe mais, que tudo o que as leis dos homens ou da natureza protegiam se acha à mercê de uma brutalidade inconsciente e feroz. [...] o exército glorioso massacrando aqueles que se defendem, levando os outros prisioneiros, pilhando em nome da espada e agradecendo um deus ao som do canhão, são tantos flagelos aterrorizantes que desconcertam toda crença na justiça eterna, toda confiança que nos ensinam na proteção do céu e na razão do homem.” (MAUPASSANT, 2013, p.115, tradução nossa).

²⁷ “O mais assombroso, é que a sociedade inteira não se revolta com essa palavra guerra” (MAUPASSANT, 2013, p.116, tradução nossa).

mal saem de casa com medo da invasão e a tensão do momento é descrita em detalhes:

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, 2002, p.41)²⁸.

Esse período de invasão prussiana é retratado em meio a um severo inverno que parece ratificar a aspereza e a frieza da natureza humana. O frio cortante homologa com o frio do coração das personagens, como se se ajustasse à frieza humana: “[...] *le froid, plus intense de jour en jour, [...] et lorsque la campagne se découvrit, elle leur apparut si effroyablement lugubre sous cette blancheur illimitée que tout le monde aussitôt retourna, l'âme glacée et le coeur serré.*” (MAUPASSANT, 2002, p.77)²⁹. Para o narrador, a vitória da guerra seria um paradoxo, uma vez que ninguém sai vitorioso. Este período *bouleversant* faz com que as pessoas se aprisionem nos seus quartos ensombrecidos, ou, em si mesmos, como em *Boule de suif*, e não se apiedem uns dos outros.

De acordo com Seligmann-Silva (2013c, p.380), “apenas a passagem pela imaginação poderia dar conta daquilo que escapa ao conceito.” E acrescenta ainda:

Mas a imaginação não deve ser confundida com a “imagem”: o que conta é a capacidade de *criar* imagens, comparações e sobretudo de *evocar* o que não pode ser diretamente apresentado e muito menos representado. (SELIGMANN-SILVA, 2013c, p.380, grifo do autor).

²⁸ “Comandos gritados com uma voz desconhecida e gutural subiam por entre as casas que pareciam mortas e desertas, enquanto, por trás das persianas fechadas, olhos espiavam aqueles homens vitoriosos, donos da cidade, das fortunas e das vidas pelo “direito de guerra”. Os habitantes, nos seus quartos ensombrecidos, tinham o pânico que dão os cataclismos, as grandes convulsões homicidas da terra, contra os quais toda sabedoria e toda força são inúteis.” (MAUPASSANT, 2002, p.41, tradução nossa).

²⁹ “[...] o frio, mais intenso dia após dia, [...] e quando o campo se descobriu, ele lhes pareceu tão assustadoramente lúgubre sob aquela brancura ilimitada que todos logo retornaram, a alma gelada e o coração cerrado.” (MAUPASSANT, 2002, p.77, tradução nossa).

Portanto, de acordo com o estudioso, o testemunho não é uma mera “transposição imediata do real para a literatura”, uma vez que o “indizível” mal pode ser apresentado, mas seria então um trabalho com a criação de imagens, com as palavras, com o texto. Segundo o autor, testemunhar seria passar o “real”, o “sofrido” para a literatura por meio de imagens e de comparações, trata-se, pois, da “*passagem* para o literário” (SELIGMANN-SILVA, 2013c, p.383, grifo do autor). Segundo o autor: “[...] aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem: ele desfaz os lacres da linguagem que tentavam encobrir o ‘indizível’ que a sustenta.” (SELIGMANN-SILVA, 2013a, p.48).

Vale lembrar que Maupassant escreveu seus contos de guerra quase dez anos depois de o conflito acontecer. Ao escrever seus contos de guerra e deixar seu testemunho por escrito, ele se oporia à “musealização” do acontecimento, termo usado por Seligmann-Silva (2013d, p.59, grifo do autor), ou seja, dada a leitura dos contos, a memória se manteria viva, “o passado ativo *no presente*”.

Necessidade de contar: Literatura e Realidade

Sobre a guerra, o filósofo Montaigne (2015, p.86)³⁰, em seu Ensaio “Da educação das crianças”, afirma:

A voir des guerres civiles, qui ne crie que cette machine se bouleverse et que le jour du jugement nous prend au coeur, sans s'aviser que plusieurs pires choses se sont vues, et que les dix mille parts du monde ne laissent pas de garder le bon temps cependant?

Neste ensaio, o filósofo francês do século XVI, reflete por um momento sobre a Guerra e sobre como o momento de conflito abre uma espécie de mundo paralelo, um espaço-tempo em que a valentia e o medo coexistem, um momento em que o pavor toma conta do homem. Nos contos de guerra de Maupassant, o pavor está sempre presente na atmosfera das narrativas: em *Père Milon*, percebemos que o medo se transforma em valentia, o medo faz com que a personagem tenha a ousadia e a coragem de matar vários soldados prussianos, mesmo sabendo que poderia ser descoberto a qualquer momento. Em *L'aventure*

³⁰ “E quem, ante o espetáculo de nossas guerras civis, não exclama que a máquina do universo saiu de suas engrenagens e o juízo final nos agarra pelos cabelos sem parar e pensar que piores coisas aconteceram sem deixar de existir as mil partes restantes?” (MONTAIGNE, 2015, p.86, tradução nossa).

de *Walter Schnaffs*, o medo do soldado é quase palpável; em “*Boule de Suif*”, a atmosfera do conto é tensa e o medo toma conta de todos os passageiros da diligência ao serem barrados pelos oficiais prussianos. Maupassant trabalha a questão do medo em todos os seus contos de guerra, o pavor está presente nesse mundo paralelo, e tanto para os prussianos como para os franceses, a Guerra faz com que, como Montaigne afirma, o mundo saia de suas engrenagens.

Maupassant utiliza o tempo de forma singular, no conto “*Boule de Suif*”, onde aguardamos os cinco dias para o desenlace final; em *Mademoiselle Fifi*, a chuva e o tédio dos alemães parece fazer com que o tempo demore a passar; em *L'aventure de Walter Schnaffs*, aguardamos três dias de reflexões da personagem. Já em *Deux amis*, o barulho dos canhões e a sensação de que alguém está para vir parece fazer com que o tempo passe mais devagar; em *Père Milon*, a narrativa das mortes e da confissão do *paysan* delonga-se numa construção incrível de suspense, o leitor aguarda com impaciência e inquietude *le dénouement*. Em todos os contos, o autor trabalha a atmosfera da guerra, um tempo solto, a *durée* destes contos mostra como a atmosfera em tempos de guerra se transforma para o tempo do sofrimento parecer ser mais prolongado e mais “sentido”.

O escritor francês faz uma leitura interventiva da guerra, o narrador não só a descreve, mas deita-lhe um olhar poético, exprime o sentimento de descontentamento com o mundo, com a guerra, com a natureza humana, sua corrupção e devassidão. Thibaudet (1951) refere-se à geração do autor como “geração de crítica”; em 1871, o grupo de escritores como Taine, Flaubert, Dumas e Goncourt sofrem com o conflito entre a França e a Prússia: “[...] a prova que a guerra e a Comuna impõem a essa geração ainda jovem é provavelmente a mais terrível que haja sofrido em conjunto uma geração literária desde o século XVI.” (THIBAUDET, 1951, p.303). Era uma realidade que se “desfazia”, uma época sobrecarregada de seriedade, angústias e responsabilidades. Seriedade, pois na geração não havia heróis, mas homens de filosofia e ciência, que criticavam as ideias, a política, os costumes, a história e a literatura; angústias, pois os grandes escritores eram profundamente pessimistas, era uma época na qual o pessimismo de Schopenhauer encontrou “terreno propício”; responsabilidades, pois, foi a literatura “fértil em exames de consciência, escritos em verso e prosa”, como explica Thibaudet.

O escritor e seus companheiros de Médan, por exemplo, escreveram seus textos de acordo com os acontecimentos reais da história, importaram-se em pintar, sobretudo, as classes populares. No entanto, é preciso lembrar que o realismo de Maupassant não é destinado ao cientificismo ou ao simples relato

da história, estas são influências e direcionamentos de sua época, e não objetivos literários. Maupassant transforma seus apontamentos históricos e sociais em literatura. De acordo com Machado (1995, p.65), as intromissões do autor que falam sobre a guerra:

[...] têm sobretudo carga informativa, mas não poderíamos excluir uma certa emoção nas reflexões, nos comentários que, ao mesmo tempo que atestam o conhecimento do narrador (fator importante no texto realista), revelam sua posição, seu parecer, nem sempre com isenção de ânimo, pois seu espírito é visivelmente mordaz.

Segundo Seligmann-Silva (1998, p.31): “cada gênero literário possui as suas ‘regras’, propõe um determinado ‘jogo’ com o leitor”. No caso dos contos de guerra de Maupassant, eles não seriam considerados literatura de testemunho nos moldes normais, pois ele não afirma ser uma vítima da guerra, nem ao menos narra em primeira pessoa. Maupassant não se mostra, não se expõe abertamente para contar suas experiências na guerra, portanto, o “jogo” com o leitor é diferente. Trata-se de histórias passadas na guerra, o pano de fundo é histórico e verídico, no entanto as personagens são, à primeira vista, fictícias. Ainda segundo Seligmann-Silva (1998, p.31, grifo do autor): “[...] sabemos que não existe uma auto-biografia ‘pura’, sem ‘correções estéticas’, que ela é apenas uma construção *motivada* pelo que vivemos”. Ora pois, como não há uma auto-biografia “pura”, podemos afirmar que também não há uma “ficção” pura. Os contos de Maupassant também são construções motivadas pelo que ele viveu, como mostram suas cartas e relatos de viagem e os estudos sobre sua vida de Troyat (1989) e Schimit (1962).

Não se trata aqui de comprovar a veracidade das narrativas do autor, o importante para este trabalho é constatar que Maupassant utiliza em suas narrativas uma memória histórica, e a partir de sua memória individual oferece seu testemunho de guerra e seus apontamentos quanto à natureza humana. O pano de fundo é a História, sem ela, os contos de guerra não teriam terreno sólido para se constituir. Seus contos de guerra estão como que incrustados na História e vice-versa. Por meio de seus narradores podemos perceber uma espécie de testemunho da guerra e das misérias que o autor viu e viveu. Maupassant deixa transparecer seu testemunho em muitos momentos de suas narrativas, ora pela voz do narrador, ora pela voz das personagens, como pudemos ver em diversos exemplos aqui citados.

Portanto, podemos afirmar que o “jogo” de Maupassant é diferente do de Primo Levi e o testemunho dos horrores da Shoah, por exemplo; no entanto, os leitores de ambas as literaturas são livres para aceitar se as narrativas são fragmentos de memória ou ficção, ou a mistura dos dois.

De acordo com Seligmann-Silva (2013b, p.390), Benjamin foi um dos maiores estudiosos da História e de sua escritura; com ele, “[...] a teoria da História, antes ligada à *ciência* da História, passa a ser uma teoria da memória e assume os contornos de um trabalho mais próximo do artesanal, no qual o ‘historiador’ deixa as marcas digitais na sua obra.” Tanto Primo Levi, Cynthia Ozick e Maupassant narram histórias de catástrofes: “reais” ou não, eles deixam suas digitais, e não deixam de ser inspiradas no que viram, ouviram e viveram.

Segundo Seligmann-Silva (2008), ainda não há um espaço pleno para o testemunho, um local em que os silêncios e os fragmentos de memória sejam aceitos. O estudioso afirma que o lugar mais propício para o acolhimento dessas histórias e desses testemunhos provenientes de catástrofes históricas seriam a literatura e as artes; ainda que não haja como acolher a todos, segundo o autor, “[...] isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.78).

Considerações finais

De acordo com os estudos de Schimit e as leituras das cartas de Maupassant, “[...] *il a simplement voulu donner... une note juste sur la guerre, observer une entière bonne foi...dans l’appréciation des faits militaires, être non pas antipatriotique, mais simplement vrai.*” (SCHIMIT, 1962, p.77)³¹.

Podemos afirmar, portanto, que Maupassant teve um certo “compromisso” com a realidade, expôs o passado e os fragmentos de sua memória. Suas dores individuais, seus questionamentos apaixonados e suas considerações fervorosas estão entremeadas nas vozes de suas narrativas, principalmente na voz de seus narradores.

Começamos este trabalho com os dizeres de Octavio Paz (1982, p.235): “A coincidência entre história e poesia, entre palavra comum e palavra poética, é tão perfeita que não deixa brecha alguma por onde escapar uma verdade que não

³¹ “Ele simplesmente quis dar... uma nota justa sobre a guerra, observar uma total boa fé... na apreciação dos feitos militares, não ser antipatriota, mas simplesmente verdadeiro.” (SCHIMIT, 1962, p.77, tradução nossa).

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho

seja histórica”, e com os dizeres de Seligmann-Silva (2013a, p.48): “A literatura sempre tem um teor testemunhal”. Portanto, podemos encerrar dizendo que Maupassant uniu a História e a palavra poética, ofereceu seu testemunho da Guerra franco-prussiana partindo de uma memória histórica e também de fragmentos de sua própria memória particular. Maupassant dá vazão às suas ruínas de forma literária.

Maupassant's tales of war: a type of testimony

ABSTRACT: *The Franco-Prussian War has left deep traces in the history of the French people, whose homeland was invaded, bombed, humiliated and tormented. The conflict occurred from 1870 to 1871 and, although short, caused many deaths and much destruction. Guy de Maupassant took part in the war when he was young and about ten years later he produced several narratives related to this historical moment. In his short stories about war, the historical memory is present and sustains the whole narrative; this paper discusses, therefore, the question of the testimony without an “I-witness”. The author who has seen and experienced the catastrophe of war also offers his rightful testimony, even if it is masked by images and comparisons. We attempt to prove that the testimony obtained from fiction can also be authentic, since, according to Seligmann-Silva and Octavio Paz, all truth is historical, all literature is testimonial, and every testimony has the maximum credit of truth. In order to do so, this paper is based on theories such as the analysis and the theoretical study of Seligmann-Silva's History, Memory and Literature: The testimony in the era of catastrophes, among others.*

KEYWORDS: *French Literature. Maupassant. Testimony. Short stories of war.*

REFERÊNCIAS

DIAS, C. Franceses X Alemães: rivais seculares. **E Guia do estudante**, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/franceses-x-alemaes-rivais-seculares-434470.shtml>> Acesso em: jun. 2015.

LECAILLON, J. -F. **Le siège de Paris em 1870**: Récits de témoins. Paris: Bernard Giovanangeli Éditeur, 2005.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

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

Clarissa Navarro Conceição Lima e Guacira Marcondes Machado Leite

MAUPASSANT, G. **Tous les récits de voyage de Guy de Maupassant**: Au soleil - Sur l'eau - La vie errante. E-artnow, 2013. Disponível em: <<https://play.google.com/store/books>>. Acesso em: ago. 2015.

_____. **Mademoiselle Fifi e Contos da galinhola**. Tradução e Prefácio de José Saramago. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012. (Col. Clássicos).

_____. **Boule de suif et autres nouvelles de guerres**. Paris: Larousse, 2002. (Petits Classiques Larousse, 50).

MONTAIGNE, M. Essais I: De l'institution des enfants. In:_____. **Essais de Michel de Montaigne**. France: Livre France (online), 2015. Disponível em: <<http://livrefrance.com/Montaigne.pdf>>. Acesso em: 31 ago. 2015.

_____. Ensaios III: Do útil e do honesto. In: _____. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.361-367. (Os pensadores).

OZICK, C. **O xale**. Tradução de Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, O. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Logos).

POGOLOTTI, G. Al lector. In: MAUPASSANT, G. **Cuentos de Guy de Maupassant**. La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1974. p.XII - XXVI. (Series Biblioteca del Pueblo).

PUTNAM, R. **Alsace and Lorraine from Caesar to Kaiser - 58 B.C. - 1871 A.D.** New York: The Knickerbocker press, 1915.

SARAMAGO, J. Prefácio. In: MAUPASSANT, G. **Mademoiselle Fifi e Contos da Galinhola**. Tradução e Prefácio de José Saramago. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012. (Col. Clássicos). p.9-23.

SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed.UNICAMP, 2013a. p.45-58.

_____. Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed.UNICAMP, 2013b. p. 387-413.

_____. O testemunho: entre a ficção e o "real". In: _____. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed.UNICAMP, 2013c. p.371-385.

Os contos de guerra de Maupassant, uma espécie de testemunho

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento In: _____. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2013d. p.59-88.

_____. Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Revista Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v.20, n.1, p.65-82, 2008.

_____. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. **Letras: Revista do Mestrado em Letras da UFSM**, Santa Maria, n.16, p.9-37, 1998.

SOUTO MAIOR, A. **História Geral**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

SCHIMIT, A.-M. **Maupassant par lui-même.**: Écrivains de toujours. Paris: Éditions du Seuil, 1962. (Microcosme).

THIBAUDET, A. **História da Literatura Francesa**. Tradução de Vinícius Meyer. São Paulo: Ed. Martins, 1951.

TROYAT, H. **Maupassant**. Paris: Flammarion, 1989. (Grandes Biographies).



AS MOEDAS FALSAS DE ANDRÉ GIDE

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: *Les Faux-monnayeurs*, publicado em 1925, é o único romance escrito por André Gide (1869-1951). Considerado por muitos como um livro mal sucedido, a obra apresenta questionamentos muito interessantes com relação ao gênero romanesco e à literatura em geral. Neste artigo, analisaremos quatro aspectos destacados pelo autor: os valores sociais e sua representação nos textos, as obras literárias como reveladoras de verdades, a figura do escritor e a do narrador. Queremos com isso mostrar a importância de uma obra que, por conta de sua construção atípica, põe em xeque as bases da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide. *Les Faux-monnayeurs*. Romance.

Não é fácil resumir a trama de *Les Faux-monnayeurs*¹. De acordo com muitos críticos, a narrativa se concentra principalmente em questões literárias, deixando de lado a ação e o desenvolvimento dos personagens. Isso seria causado justamente pela proposta de André Gide: a de questionar as bases da escritura romanesca, tanto internas quanto exteriores ao texto. E essa tendência é verificável na literatura europeia de modo geral, posto que a guerra de 14-18 havia abalado as estruturas das sociedades da Europa e colocado em xeque os valores até então tidos por sólidos e indelévels. A literatura é, portanto, obrigada a fazer uma autoanálise; na França, logo após o final do conflito, os escritores posicionam-se em relação ao que acabaram de vivenciar, seja negando a ruína dos valores antigos, seja fazendo da literatura um **artigo de luxo**, seja colocando em questão a própria ideia de realidade e tentando entender o mundo tal como ele se apresentava.

A intriga do livro é deliberadamente difícil de resumir. Segundo o próprio autor, seu encadeamento teve por base a *Arte da Fuga* de Bach, isto é, os vários elementos do romance obedeceriam a uma combinatória cujo sistema é, na

* Pós-doutorado em Literatura Francesa. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 - rlopesaraujo@gmail.com

¹ Confira Gide (1926).

maioria dos casos, baseado em duplicação. Temos, por exemplo, dois romancistas, Édouard e Robert de Passavant, que veem a literatura de modo completamente diverso, e dois amigos adolescentes, Olivier e Bernard. A primeira parte do livro começa quando este último descobre ser fruto de um adultério, e abandona a família. Em suas aventuras, encontra o diário de Édouard, tio de Olivier e fica sabendo que Vincent, o irmão mais velho de seu amigo engravidara uma jovem chamada Laura. Abandonando a jovem, Vincent se envolve com Lilian Griffith e Passavant, homem de moral duvidosa e que propõe a Olivier dirigir uma revista literária. Bernard resolve ajudar Laura e procura Édouard, que emprega o jovem como secretário. O escritor também é incumbido por seu antigo professor de música, La Pérouse, de encontrar Boris, seu neto. Édouard, Bernard e Laura vão à Suíça e encontram Boris, cuja saúde mental parece frágil. O garoto passa a morar na pensão Vedel-Azaïs, administrada pela família de Laura, lugar onde conhece Georges, irmão mais novo de Olivier que, a mando de um certo Strouvillhou, distribui moedas falsas com alguns colegas.

Servindo-se de um gênero que considerava menor, Gide faz de seu texto um laboratório não apenas para um novo fazer romanesco, mas também introduz questões ausentes de suas obras anteriores, como questionamentos sobre a sociedade de então. E isso começa já no título da obra que provavelmente faz o leitor pensar em uma correlação entre a obra e o dinheiro. De fato, as relações entre o **vil metal** e a sociedade fazem parte das discussões do livro, de uma maneira particular. No momento da concepção do livro, elas enfrentam uma crise profunda. E, embora seja um pouco difícil precisar a época exata na qual a narrativa se passa, P. Chartier localiza-a antes da Primeira Guerra mundial, quando o franco ainda era cunhado em ouro:

Avec la fin de la guerre, en France et en Grande Bretagne (à quelques glissements près), on entre dans l'ère de la non-convertibilité de la monnaie. En effet, selon la claire définition proposée par Charles Gide [economista e tio de André], le régime de la monnaie peut s'entendre selon quatre modes, qui scandent une dégradation: la monnaie-or (ou argent), dont la valeur est intrinsèque; le papier-monnaie représentatif, dont la convertibilité est assurée; le papier-monnaie fiduciaire, dont la garantie est lacunaire; le papier-monnaie conventionnel, inconvertible, c'est-à-dire dont le cours, ne s'appuyant sur aucune encaisse-or, est forcé. La Première Guerre Mondiale précipite en France le passage à une telle monnaie-papier inconvertible. (CHARTIER, 1991, p.156).

Segundo Chartier, esse problema foi responsável por uma crise de confiança nos sistemas de representação; isso afetou sensivelmente a literatura e a própria linguagem, já que a palavra – como o dinheiro – passa a ser tida como mera representação aleatória e convencional, não correspondendo naturalmente à coisa representada. Os trabalhos de Ferdinand de Saussure foram fundamentais na afirmação da linguagem como um sistema feito de relações, no qual se atribui um valor aos elementos antes de lhes dar um sentido. Portanto, a noção da literatura como reflexo da realidade recebe um golpe duro: assim como o valor do dinheiro baseia-se em uma convenção, a ideia de real também vê-se questionada. No fato de o romance apresentar uma sociedade de antes de 1914, parece haver uma espécie de nostalgia de um mundo cujas referências possuíam, ainda, valor estável.

Todavia, a estabilidade dos valores e de suas representações não garante sua autenticidade. Os falsificadores de moedas do título aludem igualmente a um dos *fait divers* presentes na obra: um grupo de distribuidores de moedas falsas, do qual faziam parte “[...] *bohèmes, étudiants de deuxième année, journalistes sans emploi, artistes, romanciers etc.*” (GIDE, 1926, p. 1010). E o comércio de falsas moedas é um crime contra a instituição social e o poder do estado ou de um soberano, pois o privilégio de cunhar moedas sempre esteve ligado à autoridade política, além de ser um dos pilares sobre os quais se apoia a ideia de Nação: “[...] *fabriquer ou diffuser de la fausse monnaie, c’est donc bien un crime majeur contre la société toute entière, et comme tel puni de mort jusqu’au XIXe siècle.*” (GOULET, 1991, p. 93). Na obra, esse tráfico de moedas possui um sentido transgressor: o de desafiar a sociedade – pois o principal objetivo dos chefes não é financeiro, mas de perverter sobretudo as relações entre pais e filhos: “*Il est bon, reprit [Strouvillou], il est même indispensable de créer des rapports entre les citoyens [...] Nous tenons les petits, qui tiennent leurs parents, qui nous tiennent. C’est parfait.*” (GIDE, 1926, p. 261).

Mas a falsidade não é exclusiva apenas do dinheiro: há também no livro uma visão da literatura como uma moeda falsa, ponto de vista claramente expresso por Strouvillou, como tivemos a oportunidade de ver no Capítulo I. A literatura é vista, portanto, como uma moeda envolvida em uma troca desonesta entre autor e leitor. O autor agrada ao público dando a este o que ele quer receber, nas formas convencionais e sem nenhuma novidade; o leitor, por sua vez, finge encontrar na literatura a imagem da vida, quando ela representa apenas uma variação de lugares comuns. Essa concepção de falsa literatura é, também, o primeiro significado atribuído por Édouard ao título de seu novo

livro em preparação, igualmente intitulado *Les Faux-monnayeurs*: “*A vrai dire, c’est à certains de ses confrères qu’Édouard pensait d’abord, en pensant aux faux-monnayeurs; et singulièrement au vicomte de Passavant*” (GIDE, 1926, p.188), também escritor e dono da revista literária dirigida por Strouvillhou. Passavant é aquele que, segundo A. Goulet (1999), **passé avant** todos em seu caminho para atingir seus objetivos, e é também **pas savant**, apropriando-se de ideias alheias; arquétipo da falsa literatura, deixa-se guiar apenas pelas tendências da época, dirige a opinião de seus leitores por meio de explicações de sua obra e usa seus livros apenas para estar em evidência:

Pour Passavant, l’oeuvre d’art n’est pas tant un but qu’un moyen. Les conventions artistiques dont il fait montre ne s’affirment véhémentes que parce qu’elles ne sont pas profondes; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande; elles répondent à la dictée de l’époque; leur mot d’ordre est: opportunité. (GIDE, 1926, p. 79).

Desde o princípio do *Journal des Faux-monnayeurs*, Gide diz pretender pôr em seu romance “*tout ce que [lui] présente et [lui] enseigne la vie*” (GIDE, 2001, p. 13), sem, no entanto, tentar fazê-lo de um modo mimético, pois ele também expõe neste mesmo livro sua teoria dos *deux foyers* (ou seja, os acontecimentos da vida real e, de outro, o esforço do escritor em sua estilização, em sua transformação em matéria literária), enunciada também *en abyme* pelo escritor Édouard, que pretendia fazer o mesmo em sua obra. Nos *Faux-monnayeurs* de Gide essa proposição funciona perfeitamente, como prova o uso dos dois *fait divers* sem qualquer ligação na vida real.

Embora quisesse apresentar a tensão entre a realidade e sua representação, em seu livro, Édouard fracassa nessa tentativa, em grande parte por causa de seu desejo de escrever um romance totalmente “puro”. Durante a viagem à Suíça, expondo suas ideias literárias a seus amigos, Édouard aprofunda esse conceito, afirmando a ausência de história ou plano precedente do romance puro – sendo “ditado” pela vida, não haveria como prever a sequência dos acontecimentos –, sua independência com relação a outros romances e a falta de intenção de reproduzir o real com fidelidade. O assunto do romance não seria mais imaginado como uma “crônica da vida real”, e sim um problema da estética da criação literária, isto é, o conflito entre a vida e sua estilização, evidenciando o fato de a matéria romanesca não poder ser confundida com a reprodução do real. Nesse sentido, a composição *en abyme* pretendida por Édouard para seus

Faux-monnayeurs é fundamental, pois ela permite à obra refletir sobre si mesma e, ao romancista, pensar a respeito do fazer literário. O romance de Édouard seria, então, o que é o de Gide: o romance do romance e, sobretudo, o romance do romancista no momento da criação de seu livro. Assim, quando anuncia a função de seu diário ser “[...] *le miroir qu’avec moi je promène. Rien de ce qui m’advient ne prend pour moi d’existence réelle, tant que je ne l’y vois pas reflété [...]*” (GIDE, 1926, p.155), sua proposição tem um significado muito diferente da frase de Stendhal: esse espelho apenas dá ao escritor a matéria-prima para sua criação. Cabe a ele a tarefa de moldar essa matéria bruta e torná-la literatura.

Contudo, Édouard não consegue escrever seu romance (e isso, de fato, não era uma de suas preocupações, estando muito mais interessado em suas teorias). Essa impossibilidade de escrever fazia parte da personagem, como revela Gide, em seu *Journal des Faux-monnayeurs*:

Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu’il ne peut pas écrire son livre. Il comprend bien de choses; mais se poursuit lui-même sans cesse; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C’est un amateur, un raté. (GIDE, 2001, p.67).

Tal como Robert de Passavant, Édouard é um ser em constante mutação, facilmente influenciável pelas circunstâncias e definível apenas com relação as suas companhias. Ele se apresenta, desde o começo do livro, como um ser naturalmente irresponsável, pois não pode dominar nem a si; e é ele mesmo quem nos revela sua instabilidade.

Édouard não é somente irresponsável; ele também é um *faux-monnayeur*, no mínimo tão perigoso quanto Passavant. Sua incapacidade de distinguir o mundo ao seu redor do literário leva-o a causar uma série de danos graves àqueles a quem ama. É ele quem, indiretamente, causa o suicídio de Boris (afinal, o menino é mandado à pensão Azaïs por iniciativa sua) e a tentativa de suicídio frustrada de Olivier. Édouard só intervém nos acontecimentos quando estes podem servir-lhe como matéria literária, e sempre toma partido nas situações em esteta, em geral com efeitos desastrosos.

A moeda falsa de Édouard tem, ainda, outro sentido: a exposição da falsidade do romancista. Uma prova disso é a passagem na qual o personagem adverte Georges a respeito da investigação sobre o caso das moedas falsas. Confundindo vida e literatura, ele pretende continuar a obra de acordo com as reações do garoto:

[...] je puis dire que mon dernier entretien avec Pauline m'avait extraordinairement travaillé. Les réflexions qui en étaient résultées, je les avais aussitôt versées dans mon roman sous forme d'un dialogue qui convenait exactement à certains de mes personnages [...] l'aventure de Georges m'avait servi; il semblait que mon livre l'attendit, tant elle y trouvait bien sa place. (GIDE, 1926, p. 347).

Diante do suicídio de Boris, o escritor recusa-se a incluir o fato em seu romance, sob a estranha acusação de ser uma indecência “excessivamente real”: ele consente que “[...] *la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la precede.*” (GIDE, 1926, p. 376).

O equilíbrio desejado pelo escritor entre vida e ficção é, no mínimo, problemático. Por tratar-se de uma construção artística, o romance não pode querer reproduzir o real fielmente; por isso pertence a um universo no qual a realidade não pode ser usada como ponto de referência. E todo romancista que tenta fazer seu público crer em um espelhamento do real em seus livros não passa de um falsificador.

Por fim, observaremos o narrador nos *Faux-monnayeurs*, apresentado de duas formas: onisciente em algumas ocasiões e observador **inocente** (mas não passivo, pois emite suas opiniões) em outras. O primeiro tipo é responsável pela montagem do texto, pelas falhas intencionais, pelas discrepâncias entre os vários pontos de vista – criadores de instabilidade e responsáveis pela quebra do **pacto de confiança** estabelecido entre leitor e narrador. O segundo narrador identifica-se na primeira pessoa do singular (e por vezes, na primeira pessoa do plural também), talvez na tentativa de criar um novo tipo de pacto com seu leitor, desta vez baseado em sua inocência: **como você, caro leitor, vejo esta história pela primeira vez; como você, ficarei sabendo das coisas à medida que produzirem-se diante de meus olhos.**

A **dupla personalidade** deste narrador leva o leitor a suspeitar de sua confiabilidade: afinal, como acreditar em quem se apresenta como conhecedor total dos personagens e, ao mesmo tempo declara não saber, por exemplo, se Bernard jantara ou não antes de fugir de casa – isso para, mais tarde, afirmar que o garoto realmente havia jantado?

Les énoncés du narrateur n'échappent pas à cette crise de confiance, ce qui est grave puisque cela va à l'encontre des conventions implicites du genre romanesque. La fiction échappant à toute possibilité de vérification dans la réalité, le narrateur doit emporter la créance du lecteur, être responsable de

la justesse de ses assertions, être le garant de la vérité et de la cohérence de son univers. Or, justement, le narrateur des Faux-monnayeurs se met à déroger à ce pacte implicite qui lie le lecteur à l'auteur (GOULET, 1991, p.136).

Quando alega ignorância, o narrador acaba com qualquer dúvida sobre a falsidade de sua inocência, e o melhor exemplo disso encontra-se em um capítulo cujo título é “*L’auteur juge ses personnages*”. Logo no início, o narrador compara seu livro a um viajante que, tendo chegado ao topo de uma colina, senta-se a fim de recobrar fôlego para a descida, longa e sinuosa. O autor só pode comparar-se a este viajante porque sabe estar no centro de um romance dividido em três partes, no qual a terceira parte apresenta simetria com relação à primeira. Além disso, o que é esse caminho sinuoso senão o conhecimento das tragédias futuras na narrativa? Rompe-se, nos *Faux-monnayeurs*, a ilusão da *tranche de vie*: o romance é uma construção baseada em princípios próprios, sem nenhum compromisso com a realidade, mesmo servindo-se dela; e esse processo de produção passa a ser visto como tão ou mais importante que a obra em si. Em um universo literário no qual falso é moeda corrente, talvez este trabalho seja uma das poucas verdades estáveis.

Nos *Faux-monnayeurs*, o narrador e a figura do escritor incarnada por Édouard passam o tempo todo mostrando ao leitor o quanto são construções nada dignas de confiança e como o sentido dos discursos depende de seus enunciadores. Mostrando-se instáveis, afirmam o princípio de independência do leitor com relação ao texto e às instâncias narradoras; tal como o narrador das *Nourritures terrestres*, incitam o leitor a procurar sua verdade, abandonando o livro e seguindo seu caminho e suas ideias: “*Et quand tu m’auras lu, jette ce livre – et sors [...] Que mon livre t’enseigne à t’intéresser plus à toi qu’à lui-même*” (GIDE, 1927, p.15). Nessa exortação, existe implícito um profundo humanismo, a crença no indivíduo e em seu poder de alcançar uma verdade particular por meio da reflexão: o leitor tem liberdade de chegar às suas próprias conclusões de forma independente, embora levado a isso por meio da leitura. A obra literária deve, segundo o ponto de vista gideano, garantir o exercício dessa liberdade: as explicações são puramente pessoais e particulares, e aquele que tenta cercear essa liberdade explicando sua obra é considerado um falsário por tirar do leitor o exercício de seu livre-arbítrio.

Entretanto, embora Gide confiasse muito no homem, ele sabia da impossibilidade do ser humano atingir uma liberdade perfeita. Pode-se apenas aspirar a “[...] *une liberté sans empêchements extérieurs, car il y a toujours les*

empêchements intérieurs de sa nature.” (PELL, 1936, p.128). O autor de *La Symphonie pastorale* não acreditava em verdades absolutas, mas isso não o impedia de defender a busca da verdade, mesmo sabendo ser uma utopia, pois a procura não implica necessariamente na certeza de encontrar essa verdade mas demonstra a preocupação de Gide com o exercício do pensamento. A certeza é, aliás, algo condenável pois conduz o homem à estagnação; a importância do pensamento não está na verdade em si, mas no ato de pensar. Uma conclusão, mesmo falsa, descoberta por um homem através da pura reflexão torna-o mais respeitável que as verdades prontas, aceitas sem qualquer questionamento. “Que tout le monde pense! *Voilà une des idées dominantes de toute l'oeuvre de Gide*” (PELL, 1936, p.170, grifo do autor). A seu leitor, Gide concede a possibilidade de julgar por si próprio os eventos e ações expostos em suas narrativas; a ele é dada a liberdade de pensar e de concordar ou não com o que lê. Os partidários das ideias prontas terminarão a leitura dos textos gideanos certamente desapontados, mas os apreciadores da reflexão sairão não apenas satisfeitos, mas confiantes em sua inteligência.

Em um belo artigo sobre a obra de Gide, Marguerite Yourcenar enfatiza o extremo humanismo do escritor e sua crença inabalável no triunfo do homem lúcido e corajoso face a qualquer desafio, tal como seu Teseu a quem tudo é concedido graças a seu poder de reflexão. No entanto, após a Segunda Guerra, Hiroshima, os campos de concentração e o caos das sociedades humanas, a satisfação do fundador de Atenas com sua própria força e capacidade de vencer deuses e monstros parece irrisória; em seu amor pelo humano, Teseu se esquece que “[...] *le labyrinthe est en nous, que les monstres sont en nous, que les dieux sont en nous, que les mythes sont en nous, et qu'on ne peut pas ainsi opposer l'humain à tout le reste parce que l'humain comprend tout.*” (YOURCENAR, 1972, p. 41).

André Gide's the counterfeiters

ABSTRACT: *Les Faux-monnayeurs*, published in 1925, is the only novel written by André Gide. Many critics considered the book a failure, but it poses very interesting questions about the novel as a genre and literature in general. This paper analyses four aspects emphasized by the author: social values and their representation in texts, the literary work as a truth revealer, the writer, and the narrator. We want to show the importance of a book that questions, by an atypical construction, literature's basis.

KEYWORDS: *André Gide. Les Faux-monnayeurs. Novel.*

REFERÊNCIAS

CHARTIER, P. **Les Faux-Monnayeurs**. Paris, Gallimard, 1991.

CLERVAL, A. Les Faux-Monnayeurs, livre de André Gide. Encyclopædia Universalis.gne], consulté le 16 janvier 2016. Disponível em: <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/les-faux-monnayeurs/1-une-intrigue-foisonnante>>. Acesso em 16 abr. 2015.

GIDE, A. **Journal des Faux-monnayeurs**. Paris; Gallimard, 2001.

_____. **Les Nourritures terrestres**. Paris: Gallimard, 1927.

_____. **Les Faux-monnayeurs**. Paris: Gallimard, 1926.

GOULET, A. **Lire Les Faux-Monnayeurs**. Paris; Dunod, 1999.

_____. **Les Faux-monnayeurs mode d'emploi**. Paris: Sedes, 1991.

PELL, E. **André Gide: l'évolution de sa pensée religieuse**. Paris: Librairie Henri Didier, 1936.

YOURCENAR, M. André Gide revisited. In: CAHIERS ANDRE GIDE III. LE CENTENAIRE. Publié par L'Association des amis d'André Gide. Paris: Gallimard, 1972. p.21-44.



ANNE-MARIE STRETTER, DE O DESLUMBRAMENTO DE LOL V. STEIN DE MARGUERITE DURAS, MULHER FATAL OU ENCARNAÇÃO DO ANJO DEMÔNIO?

Julia Simone FERREIRA*

RESUMO: Anne-Marie Stretter de Marguerite Duras representa a figura da mulher fatal, pois ela encarna a beleza inquietante e fatal, acarretando a destruição de todo o ser. A heroína simboliza *la beauté méduséenne* dos românticos, pois ela está impregnada de dor e de morte. Sedutora de Michael Richardson, o ex-noivo de Lol V. Stein, seu poder mortal, ao invés de destruir seu amante, provoca o deslumbramento ou o traumatismo em Lola. O traumatismo traduz a perda ou o vazio deixado pelo ser passionalmente amado. Anne-Marie Stretter, ou a mulher fatal, possui finalmente duplo poder de morte: por um lado, ele ocasiona o desejo louco e incontrolável em seu amante e, por outro, causa a morte simbólica em Lol V. Stein.

PALAVRAS-CHAVE: Mulher fatal. Destruição. Traumatismo. Morte simbólica.

Sabe-se que o século XIX é aquele em que escritores, poetas e pintores dialogam e se interpelam artisticamente. Neste sentido, os diversos temas da literatura romântica se cruzam e se fazem eco, principalmente no que diz respeito ao arquétipo da mulher fatal. Assim, para os românticos decadentes ou simbolistas, por exemplo, ela encarna o mistério, a ambiguidade física e moral, o perigo fatal para o homem.

Vista como objeto de profundo desejo, no entanto, ela está impregnada de crueldades e mentiras que acarretam a destruição física do ser. Se, por um lado, os pintores buscam sua inspiração artística no romance e no teatro para descrevê-la, por outro lado, os escritores se inspiram nas heroínas retratadas pelos pintores. Mario Praz declara justamente que:

* UFAC - Universidade Federal do Acre. Centro de Educação Letras e Artes. Rio Branco - AC - Brasil.
69915900 - juliasimonef@yahoo.fr

Na primeira parte do romantismo, até a metade do século XIX, muitas mulheres fatais aparecem na literatura [...] pode-se dizer que na origem, encontra-se a Matilda de Lewis; que seria a Velléda (de Chateaubriand) e Salammbô (de Flaubert) e por outro lado, a Carmen (de Mérimée), Nana (de Zola), Cécily (de Sue) [e acrescentamos a Anne-Marie Stretter (de Duras, já no século XX)] etc. (PRAZ, 1988, p. 167, tradução nossa)¹.

Todas essas mulheres simbolizam a beleza inquietante e fatal, tanto retratadas nas telas de Gustave Moreau e Gustav Klimt, como nos poemas de Charles Baudelaire. Brevemente falando, a expressão “[...] mulher fatal é uma expressão que exerce uma sedução irresistível e incontrolável que deixa ‘louco’ de amor, [...] que mata” (BORGOMANO, 1997, p.41, tradução nossa)². Em outras palavras, a sedução é marcada como estratégia através da qual a mulher exerce seu poder de morte sobre o ser amado, pois o “homem é pego em algo que ele não consegue controlar” (MAINGUENEAU, 1999, p. 57, tradução nossa)³. A sua principal característica é a “beleza fúnebre” que encanta, atrai e destrói o sexo oposto, até a sua perda total. Na verdade, ela simboliza *la Beauté méduséenne* dos românticos que está impregnada de dor e de morte.

Dominique Maingueneau (1999, p.13, tradução nossa)⁴ afirma que

[...] a mulher fatal está em todos os lugares e em lugar nenhum, ela é urbana e nômade, e muitas vezes chamada de boêmia. Ela apresenta-se na indústria do espetáculo, em que ela é figura dominante: nos cabarés, nos cafés concertos, nas operetas. Os teatros são os lugares preferidos desta mulher que canta e dança.

É justamente no “espetáculo” do baile do Cassino de T. Beach que Anne-Marie Stretter, a mulher fatal, a “figura dominante”, surge repentinamente na cena do baile.

¹ “Dans la première partie du romantisme, jusqu’au milieu du XIX^e siècle environ, plusieurs femmes fatales apparaissent dans la littérature. [...] on pourrait dire qu’à l’origine on trouve la Matilda de Lewis ; elle engendrerait d’un côté Velléda (Chateaubriand) et Salammbô (Flaubert), de l’autre Carmen (Mérimée), Cécily (Sue) etc.” (PRAZ, 1988, p.167).

² “La femme fatale est une expression qui exerce une séduction irrésistible, qui rend « fou » d’amour, [...] celle qui tue.” (BORGOMANO, 1997, p. 41).

³ “[...] l’Homme est pris dans quelque chose qu’il ne peut maîtriser [...]” (MAINGUENEAU, 1999, p. 57).

⁴ “La femme fatale est partout et nulle part, elle est urbaine et nomade et souvent dite bohémienne : [...] Elle apparaît avec la naissance du spectacle où elle est figure dominante : dans les cabarets, les cafés-concerts, les opérètes. Les théâtres sont les lieux de prédilection de cette femme qui chante et qui danse.” (MAINGUENEAU, 1999, p.13).

Na obra *O deslumbramento de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, texto que escolhemos para analisar a mulher fatal, o cenário do baile é descrito como se os espectadores estivessem no cinema ou no teatro, em que todos observam a pista de dança “iluminada”. A cena é descrita como um espetáculo fascinante em que Michael Richardson, o noivo de Lol V. Stein, avança, como um “autômato”, em direção a Anne-Marie Stretter, a mulher fatal. Hipnotizado e atraído pela beleza, “[...] ele convida a mulher para dançar em uma emoção tão intensa que tínhamos medo da ideia de que ele seria rejeitado.” (DURAS, 1986, p.10). Ele, silencioso, “diferente e na plenitude da maturidade”, sucumbe ao poder de “deslumbramento” da mulher. Esta, por sua vez, “maravilhada” e “estagnada pela rapidez do gesto”, compartilha com ele o “deslumbramento”⁵ ou o amor à primeira vista.

Por outro lado, abandonada e esquecida pelo noivo, Lol sente o amor nascente entre os futuros amantes do baile. No fundo, ela é consciente de que o amor e o desejo dos amantes são incontrolláveis, através do movimento dos corpos e a união com o ritmo íntimo da vida. Tatiana, uma amiga que a acompanhava, “[...] compreendeu que a confusão acabava de apossar-se dela.” (DURAS, 1986, p.13). Destruída e traída, só lhe resta contemplar e imaginar uma cena erótica pela união dos corpos dos amantes, durante a dança em movimento: “Eles tinham dançado. Dançado mais uma vez. Ele, com os olhos abaixados para a região nua de seu ombro. Ela, menor, só olhava ao longe do baile. Eles não se falaram.” (DURAS, 1976, p.13).

É justamente aí que começa o **estranho** e o **inquietante** “deslumbramento” da protagonista do texto. Com efeito, a heroína, “em suspense” e “imobilizada” pela cena, contempla o desejo ardente dos amantes. Sem reação aparente, ela percebe através da dança o erotismo dos amantes e o poder devastador que emana da mulher fatal. É nesta perspectiva que o “deslumbramento” está empregado na obra de Marguerite Duras, pois o “deslumbramento” de Lol designa também o traumatismo, causado pela separação ou pelo rapto de seu noivo por Anne-Marie Stretter, que se torna *la ravisseuse* da história.

Sabe-se que o verbo *ravir* em francês possui vários significados: rapto, deslumbramento, encantamento ou fascinação. Como vimos, Duras joga com diversos paradigmas que, ao mesmo tempo, designam: o amor à primeira vista entre os futuros amantes: Anne-Marie Stretter e Michael Richardson; a fascinação ou o deslumbramento de Lol vendo a dança e o desejo ardente

⁵ Todas estas citações são extraídas de Duras (1986, p.10-12).

entre os amantes e, por fim, ao longo do texto, veremos também que o termo significa a fascinação ou deslumbramento de Jacques Hold por Lol e que esta, por sua vez, rapta Jacques Hold, amante de Tatiana Karl, a velha amiga de infância, que a acompanhava durante a noite traumática do baile. No fundo, o que a escritora deseja é ir “[...] além do significado codificado, [...] de forma a deixar penetrar nas infinitas riquezas de sentido, ou melhor, uma infinidade de sentido [...]” (BELLEMIN-NOEL, 1996, p.42, tradução nossa)⁶ que o texto nos oferece.

Como mencionamos, a característica da mulher fatal é a “beleza diabólica” que enfeitiça, atrai e destrói o ser amado. Com efeito, sedutora incontestável de Michael Richardson, ao invés de destruí-lo, seu poder maléfico e mortal provoca certa “confusão mental”⁷ em Lola V. Stein, pois como afirma Mário Praz (1988, p.261, tradução nossa)⁸ o principal poder da mulher fatal é provocar: “[...] a angústia da alma [e a] agitação de fantasmas mórbidos [...]” em Lol ou Lola. Assim, ao constatar a contemplação e o desejo dos amantes durante a dança e seu total abandono, percebemos que o deslumbramento de Lola pode ser interpretado como um traumatismo. Nesta perspectiva, Jean Pierrot (1986, p.204, tradução nossa)⁹ declara que: “A traição e o desaparecimento de seu noivo não somente tinham arruinado seu equilíbrio mental, mas destruído completamente sua personalidade, e presa no fluxo do tempo, transformando-a em uma espécie de morta-viva, ou como designa seu marido Jean Bedfort, como uma “adormecida de pé.”

Ora, se o tempo lhe parece estagnado, depois de dez anos, desde a famosa noite traumática do baile, é sem dúvida porque “Lola Valérie Stein” não teve tempo de exprimir o **ciúme amoroso**¹⁰ e de assimilar o seu sofrimento. É o que explica Marguerite Duras a Xavière Gauthier, com efeito: “O ciúmes não foi vivido. A dor não foi vivida. O elo se rompeu o que faz com que, na cadeia, tudo o que vem depois seja falso, esteja em outro nível.” (DURAS, 1988, p.17,

⁶ “*Au-delà de leur signification codée, [...] de forme à laisser ouvertes les richesses infinies du sens, ou plutôt d'une multitude de sens.*” (BELLEMIN-NOEL, 1996, p.42).

⁷ A confusão mental é um estado patológico caracterizado por uma desorganização de todos os processos psíquicos. Ela representa uma desordem neuropsicológica aguda muito frequente. Ela representa uma disfunção global do sistema nervoso central. Confira Doctissimo (2015).

⁸ “[...] *l'angoisse de l'âme [...] troublée de fantasmes morbides.*” (PRAZ, 1988, p.261).

⁹ “[...] *la trahison et la disparition de son fiancé avaient non seulement ruiné son équilibre mental, mais détruit complètement sa personnalité, et arrêté pour elle l'écoulement du temps, la transformant en une sorte de morte-vivante ou, comme dit son mari Jean Bedfort, en une 'dormeuse debout'.*” (PIERROT, 1986, p.204).

¹⁰ Confira Lagache (2008).

tradução nossa). No fundo, a heroína vive sob a máscara de uma esposa burguesa, mãe cuidadosa, uma perfeita dona do lar, maníaca e organizada na “perfeição das coisas, tanto no espaço como no tempo”: é porque, na realidade, se esconde uma verdadeira “mortaviva”. Com efeito, não é por acaso que o narrador se interroga sob seu estado ausente: “A casa, à tarde, na sua ausência não se tornava o palco vazio onde se representava o solilóquio de uma paixão absoluta cujo sentido escapava?”¹¹.

Por um lado, o que mais encanta e fascina o leitor em relação à heroína não é a história banal do abandono do seu noivo no baile, ou a história do deslumbramento, mas sim o comentário do psicanalista Jacques Lacan (1965) em que lhe prestou homenagem, ao escrever uma narrativa em que Duras coloca à luz sua teoria psicanalítica, pois Lola foi comparada “a um delírio clinicamente perfeito” (PAGÉS-PINDON, 2012, p.101, tradução nossa)¹². Por outro lado, se a personagem demonstra um abatimento aparente durante o baile, não foi por causa da traição ou do abandono, mas sim pelo sofrimento de sua perda e de sua própria destruição e tudo sem poder reagir. Na verdade, ela reconhece o imenso vazio deixado pela ausência do ser passionadamente amado que, doravante, se encontra hipnotizado e encantado pelo charme da mulher fatal.

A dança dos amantes, sob o olhar estagnado de Lola, é descrita como macabra. E Anne-Marie Stretter, apesar de elegante, “graciosa” em sua postura, deixa aparecerem traços que **inquietam** os espectadores do baile:

De ossatura admirável, [um] vestido preto, [...] bastante decotado, com duas sobre-saias de tule igualmente pretas vestia aquela magreza. [Ou ainda]: aquela graça abandonada encurvada de pássaro morto. [Notamos] o olhar que provinha de uma descoloração quase dolorosa da pupila – se alojava a superfície dos olhos, era difícil captá-lo. Era ruiva, queimada de sardas, Eva marinha que a luz devia enfeiar. (DURAS, 1976, p. 15-16, tradução nossa)¹³.

Na passagem, reconhecemos os estereótipos da mulher fatal:

[...] pois a beleza é colocada em valor por elementos que parecem contrariá-la: por objetos de horror; por mais que a beleza seja triste e dolorosa, maior

¹¹ Todas estas citações são extraídas de Duras (1986, p.24).

¹² “Lol [a été comparée] à un délire cliniquement parfait.” (PAGÉS-PINDON, 2012, p. 101).

¹³ “L’ossature admirable, [avec une] robe noire [...] très décolletée avec double fourreau de tulle également noir, avait vêtu cette maigreur; cette grâce abandonnée, ployante, d’oiseau mort. [...] le regard qui venait d’une décoloration presque pénible de la pupille – se logeait la surface des yeux, il était difficile à capter. Elle était teinte en roux, brûlée de rousseur, Ève marine que la lumière devait enlaidir.” (DURAS, 1976, p. 15-16).

será o seu sabor [...] A descoberta do horror como fonte de prazer e beleza, eventualmente, elementos influencia no próprio conceito de beleza. (PRAZ, 1988, p.44-45, tradução nossa)¹⁴.

Nesta perspectiva, descrita porque causa “horror”: descoloração da pupila, ossatura, magreza, encurvada de pássaro morto e queimada de sardas; contudo Anne-Marie Stretter libera duplo poder de destruição e de sedução porque na realidade, sua “[...] beleza maldita [...] é um atributo permanente de Satã.” (PRAZ, 1988, p.73, tradução nossa)¹⁵. Assim, sua beleza é comparada à das bruxas que tanto fascina e atrai Marguerite Duras¹⁶. Com efeito, o fogo, ambivalente, que tanto queimava as mulheres ruivas consideradas bruxas na inquisição, ameaça também queimar simbolicamente Anne-Marie; pois pelas imagens do texto, ela não está “queimada” de sardas? E seus cabelos que denunciam sua coloração! Não estão simbolicamente “queimados” de ruivos? E seu corpo, “encurvado de pássaro morto”, não interpela estranhamente a curvatura de uma bruxa? E finalmente percebemos a “descoloração da pupila” que evoca conseqüentemente a de uma bruxa ou de um anjo demônio. Neste sentido, podemos concluir que Anne-Marie Stretter possui duplo poder: por um lado, ela provoca o desejo louco e incontrolável em Michael Richardson e por outro lado, *meurtrière* de Lola, ela provoca sua morte simbólica.

Sabe-se que na Idade Média, mulheres ruivas e repletas de sardas eram consideradas bruxas e conseqüentemente julgadas e queimadas. Acreditava-se que elas possuíam duplo poder sobrenatural, que enfeitiçava e destruía. Pensava-se que elas eram a encarnação do anjo demônio, por ser o fruto da relação entre um humano e um demônio de aparência feminina. As bruxas também eram reconhecidas por despertar desejos em homens proibidos e Anne-Marie possui igualmente este duplo poder mágico de atração e de destruição. Em seguida, ela é poeticamente comparada, à “Eva marinha” que representa a água ou o mar.

Sabe-se que nas narrativas de Duras, a água simboliza a morte, pois conscientemente ou inconscientemente, sua escritura coloca à luz a epopéia *de la mère/mer* e o combate obsessivo de sua mãe que não conseguiu impedir o desmoronamento das barragens contra o oceano, e, assim, doze anos de economia se

¹⁴ “[...] *la beauté est mise en valeur par les choses mêmes qui semblerait la contrarier : par les objets d’horreur ; plus la beauté est triste et souffrante, plus elle a de saveur. [...] La découverte de l’horreur comme source de plaisir et de beauté finit par influencer sur le concept même de beauté.*” (PRAZ, 1988, p.44-45).

¹⁵ “*La beauté maudite est un attribut permanent de Satan.*” (PRAZ, 1988, p.73).

¹⁶ Ler particularmente Duras e Gauthier (1988).

foram nas águas do pacífico¹⁷. Em Duras, a figura maternal está sempre associada à figura marinha.

Anne Marie Stretter é também comparada à figura mitológica de Eva, pois esta simboliza a serpente, o fruto proibido, em que o homem sucumbe ao charme mortal. Sabe-se que a figura da mulher fatal, que representa a sedução, é tão antiga quanto a humanidade. Nesta perspectiva, destacamos, por exemplo, Lilith, o anjo demônio, a primeira esposa de Adão que corrompe e manipula o homem. Podemos ainda citar: Cleópatra, Dalila, Helena de Tróia e Circe e finalmente Anne-Marie Stretter, “a Eva marinha”. Todas elas traduzem o fruto proibido, pois representam simbolicamente um demônio de aparência feminina, uma verdadeira *succubus*, que enfeitiça, atrai e destrói o ser humano.

Brevemente falando, *incubus* e *succubus* são demônios que costumam atormentar mulheres e homens, durante os sonhos e a sexualidade. Ambos têm origem latina e significam: “deitar-se sobre” e “deitar-se em baixo de”. O primeiro representa o demônio masculino e o segundo o feminino. Acreditava-se que na Idade Média estas criaturas sugavam a força vital da vítima, que naquele tempo representava a alma, e conseqüentemente a roubavam. Com o decorrer dos séculos, estes passaram a assediar e a consumir atos sexuais com as vítimas. Acredita-se que a *succubus*, demônio de aparência feminina, cuja forma aparenta uma mulher bela e irresistível, possui basicamente dois poderes: de um lado ela capta a energia sexual do homem, de que se alimenta para fecundar outras mulheres que futuramente se tornarão demônios ou bruxas. Por outro lado, ela provoca, em suas vítimas, distúrbios psicológicos obsessivos relacionados à sexualidade, ocasionando a morte por desgaste físico ou mental.

Neste sentido, Anne-Marie Stretter é comparada ao demônio feminino *succubus*, pois seu poder sobrenatural, que causa distúrbios psicológicos ligados à sexualidade, atinge diretamente Lola, “a louca”, pois seu único desejo obsessivo, ao longo da narrativa, é o de imaginar e “ver” o coito dos amantes, cena que ficou excluída após a dança erótica dos amantes do baile.

Na realidade, em diversas obras de Duras, Anne-Marie Stretter está entrelaçada a mistérios e obsessões, pois ela aparece e reaparece nos textos, nos filmes, como também no teatro da escritora. Este fenômeno de re-escritura é denominado pelos especialistas de: *cycle Lol V. Stein*, *constellation India Song*, ou *les India Songs de Duras* que é formado pela trilogia romanesca:

¹⁷ Ler particularmente Duras e Gauthier (1988, p.100): “Minha mãe se arruinou com a barragem”.

O deslumbramento (1964), *O vice-cônsul* (1966), e *O amor* (1971); de uma trilogia cinematográfica: *A mulher do Gange* (1973), *Índia Song* (1975) e *Su nome de Veneza em Calcutá deserto* (1976) e finalmente *Índia Song* (1973) que, ao mesmo tempo, é denominado: texto, teatro e filme.

Anne-Marie Stretter, figura emblemática e complexa, “a mulher do embaixador da França em Calcutta” *la ravisseuse* de amantes, ocupa tanto na obra como no imaginário da escritora, um espaço central mítico, pois uma das características principais do “mito é a repetição”¹⁸. Duras reconhece a figura preponderante de Anne-Marie Stretter em suas obras e declara: “Meus filmes e meus livros são histórias de amor com ela” (DURAS; PORTE, 1977, p. 69, tradução nossa)¹⁹. Numa entrevista concedida a Dominique Noguez, Duras dirá ainda que Anne-Marie Stretter, personagem “dominante de [sua] infância”, é na realidade “Élisabeth Striedter, a mulher do administrador geral”²⁰ encontrada em Vinh-Long, na Indochina, antiga colônia francesa. Neste sentido, a autora esclarece:

Eu tinha oito anos, eu me lembro muito bem [...] ela era estrangeira e ruiva, ela tinha olhos claros e muitos amantes. [A fascinação que esta mulher, “a prostituta de Calcutta” ruiva e de olhos claros, exerceu na sua infância, é marcada de mistérios e de rumores. E Duras conclui]: “ela foi responsável pelo suicídio de um de seus amantes [...] Eu vi esta mulher como uma portadora de morte. (DURAS; NOGUEZ, 2001, p.61-62, tradução nossa)²¹.

Entre o real e o imaginário, Duras constrói e reconstrói um verdadeiro mito em torno da personagem Anne-Marie Stretter, bem como nos diversos elementos autobiográficos que retomam incansavelmente sua infância no Vietnam; a título de exemplos: a personagem mendiga, a saga familiar, a morte do pai, o vampirismo do sistema colonial e, principalmente, a história dramática de sua mãe, que foi vítima de injustiça social. Os espaços, os personagens, os lugares e os temas, todos estes elementos narrativos, que a marcam profundamente, são

¹⁸ Ler particularmente a obra de Charles Mauron (1963) e o estudo das metáforas obsessivas do mito pessoal.

¹⁹ “Mes films et mes livres sont des histoires d’amour avec elle.” (DURAS; PORTE, 1977, p.69).

²⁰ Todas estas citações são extraídas de Duras e Noguez (2001, p.61).

²¹ “Je ne l’ai jamais vue de près[...] j’avais huit ans, je m’en souviens bien. [...] Elle était étrangère, elle était rousse, elle avait des yeux clairs, elle avait beaucoup d’amants [...] un jeune homme s’était tué pour elle [...] j’ai vu cette femme comme une donneuse de mort.” (DURAS; NOGUEZ, 2001, p.62).

continuamente retomados, transformados, modulados numa rede continua de movimentos, em que a reescrita tenta compreender fatos vivenciados na infância e o significado da dor, da perda, do vazio, da injustiça e da violência: eles se fazem outro, no momento de reescrevê-los no branco do papel. Na verdade, sua escrita busca entender o acontecimento traumático latente na existência humana. Nesta perspectiva, a escrita parte à procura:

De algo que se recusa a ser identificado. [...] Aquilo que é doloroso, a dor – o perigo – é de colocar na obra, na página, esta dor, é perfurar a sombra negra, para que ela se propague no branco do papel, colocar para fora o que é de natureza interna. [E a autora conclui]: Somente os loucos escrevem completamente, [pois para ela] somente os loucos colocam para fora a conversação da vida vivida. (DURAS, 1977, p. 123-124, tradução nossa)²².

É justamente este “algo que se recusa a ser identificado, aquilo que é doloroso” no indivíduo que Duras tenta para “perfurar a sombra negra” de Lola V. Stein. Em outros termos, a autora tenta penetrar e descrever aquilo que é de “natureza interna”, a “sombra interna” do indivíduo, ou seja: tentar transcrever a experiência do luto ou a experiência da dor, intimamente associada à perda ou à morte e conseqüentemente o vazio interno. No fundo, Duras tenta traduzir; “[...] uma palavra-ausência, uma palavra-buraco, escavada em seu centro para um buraco, para esse buraco onde todas as outras palavras teriam sido enterradas, [em que] não seria possível pronunciá-la.” (DURAS, 1986, p. 35).

Com efeito, depois da noite traumática do baile e de ter vivido um longo período de “prostração”, “abatimento” e de “grande dor” (DURAS, 1986, p.17), tudo acontece como se o baile e os movimentos dos corpos dos amantes, nunca tivessem saído de sua “natureza interna”. Se o acasalamento dos amantes ocorreu realmente, ele não se manifesta sob nenhum suporte real. Ele acontece somente no “fantasma mórbido” de Lola, pois ela imagina uma cena de nudez e o acasalamento entre eles e, em seguida, o seu próprio “aniquilamento”:

Michael Richardson, todas as tardes, começa a despir uma outra mulher que não é Lol e quando outros seios aparecem, brancos, sob o tule negro, ele permanece ali, ofuscado, um Deus cansado por esse gesto de tirar

²² “De quelque chose qui se refuse à être cerné. [...] Ce qui est douloureux, la douleur – le danger – c’est la mise en œuvre, la mise en page, de cette douleur, c’est crever cette ombre noire afin qu’elle se répande sur le blanc du papier, mettre dehors ce qui est de nature intérieure. [...] Seuls les fous écrivent complètement. [...] seulement les fous opèrent dehors la conversation de la vie vécue.” (DURAS, 1977, p.123-124).

a roupa, sua tarefa única e Lol espera em vão que ele a retome, com seu corpo doente da outra ela grita, espera em vão, ela grita em vão. Então, um dia este corpo doente se mexe no ventre de Deus. (DURAS, 1976, p. 50, tradução nossa).²³

Nesta cena fantasmática de desnudamento, a heroína é totalmente descartada e esquecida, contudo existe uma tentativa irrisória em que “ela espera em vão, ela grita em vão”. A dor da separação e, em seguida, ser substituída por outra mulher se traduz pelo grito. O grito não é nada mais do que o prenúncio de sua própria destruição que se manifesta pelo corpo “doente” da heroína. Em Duras, existe uma mesma equivalência entre grito, gemido e bramido, pois eles se conjugam num só elemento que simboliza a dor ou a morte. E Deus, o Todo Poderoso, o que poderia fazer por ela? Infelizmente nada, pois Ele parece abandoná-la em sua enfermidade. Na verdade, o que Lola deseja é penetrar na intimidade do casal, mas como mera espectadora da cena, pois:

Aquele gesto [de desnudamento] não teria ocorrido sem ela: ela está com ele carne a carne, forma a forma, os olhos selados em seu cadáver. Ela nasceu para vê-lo. Outros nasceram para morrer. Aquele gesto, sem ela para vê-lo, morre de sede, pulveriza-se, cai, Lol está em cinzas. (DURAS, 1976, p.49, tradução nossa)²⁴.

Tudo leva a crer que as cenas fantasmáticas de voyeurismo interpelam estranhamente as de morte: “olhos selados no cadáver”, “morrer de sede”, “Lol está em cinzas”. O corpo morto dos personagens reaparece em: “forma e cadáver”. Sabe-se que nos textos de Duras, a palavra “forma” se traduz como um prelúdio de morte, como em “a forma” do corpo do personagem Rodrigo Paestra, em *Dez e meia na noite de verão* de 1960²⁵, que se prepara para morrer em sua fuga desesperadora.

Na realidade, o desejo íntimo da heroína é ver a morte dos amantes, depois do amor e do gozo; mas como suportar tamanha dor? Ela deseja, em seguida, a

²³ “Michael Richardson, chaque après-midi, commence à dévêtir une autre femme que Lol et lorsque d'autres seins apparaissent, blancs, sous le fourreau noir, il en reste là ; un Dieu lassé par cette mise à nu, sa tâche unique, et Lol attend vainement qu'il la reprenne, de son corps infirme de l'autre elle crie, elle attend en vain, elle crie en vain. Puis un jour ce corps infirme remue dans le ventre de Dieu.” (DURAS, 1976, p. 50).

²⁴ “Ce geste n'aurait pas eu lieu sans elle: elle est avec lui chair à chair, forme à forme, les yeux scellés à son cadavre. Elle est née pour le voir. D'autres sont nés pour mourir. Ce geste sans elle pour le voir, il meurt de soif, il s'effrite, il tombe, Lol est en cendres.” (DURAS, 1976, p.49).

²⁵ Ler particularmente a obra de Madeleine Borgomano (1985).

sua própria morte, pois, como sugere simbolicamente o narrador: “Lol está em cinzas”.

Para suportar o imenso vazio e o sofrimento deixado pela ausência de seu ex-noivo, Lol pratica cotidianamente caminhadas noturnas. Como uma espécie de espectro errante, ela encontra Tatiana Karl, a velha amiga do baile de T. Beach, acompanhada de seu amante Jacques Hold. Ambos saíam do cinema. Estranhamente, ele relembra o seu ex-noivo, Michael Richardson, e, assim, Lol encontra uma razão para reviver. É o que sugere o narrador:

Parecia-se com seu noivo de T. Beach? Não, em nada se parecia com ele. Tinha algo de ser daquele amante desaparecido? Sem dúvida, sim, nos olhares que tinha para as mulheres. Devia correr, este também, atrás de todas as mulheres [...]. Sim, existia nele, decidiu Lol, saía dele, aquele primeiro olhar de Michael Richardson [...] (DURAS, 1986, p. 38).

Depois do encontro, Lola consegue aparentemente sair da “prostração”, “do abatimento”, e começa uma verdadeira reconstrução de seu passado. Com efeito, ela procura reviver o momento crucial do baile que constitui a fusão amorosa entre Michael Richardson e Anne-Marie Stretter. Em outras palavras, para preencher a angústia existencial e a ausência deixadas pelos amantes do baile e amenizar sua própria dor, na tentativa de reconstruir seu passado traumático, Jacques Hold e Tatiana Karl desempenharão, nos tempos de hoje, um papel importante, ou seja, eles representarão, em seu inconsciente, a famosa dupla do baile: o seu ex-noivo e a sedutora Anne-Marie Stretter, a mulher fatal. Com efeito:

No momento em que minhas mãos tocam Lol, [elas] vão servir o eterno Richardson, o homem de T. Beach, nos misturaremos a ele, em confusão, tudo isso vai fazer apenas um, não vamos mais reconhecer quem é quem, nem antes, nem depois, nem durante, vamos perder-nos de vista, de nome, vamos morrer assim por ter esquecido, pedaço por pedaço, tempo por tempo, nome por nome, a morte. (DURAS, 1986, p.85).

Sabe-se que para Duras, o desejo, o amor ou a paixão, termos que para ela não são distintos, se definem necessariamente na repetição de acontecimentos do passado no tempo presente. Em outros termos, é o amor, a paixão ou o desejo vividos outrora que ressurgem ou que reencarnam em outras histórias, mas tudo se termina na separação ou na morte simbólica. Com efeito, “[...] para

Marguerite Duras a paixão ou o desejo ocorrem num perpétuo movimento que se encarna através de identidades variáveis.” (PAGÉS-PINDON, 2012 p.101, tradução nossa)²⁶.

Nesta perspectiva, o procedimento de substituição de um ser por outro ser de “deslumbramento”, que se encontra personificado pelas “mãos” de Jacques Hold, Duras já o explorou em outra narrativa. No texto-filme: *Hiroshima mon amour*, por exemplo, as mãos do amante japonês relembram ou encarnam as mãos do soldado alemão com que a francesa, na juventude, viveu, um amor prometido de morte, na cidade de Nevers na França.

Sabe-se que para Lola, Jacques Hold e Tatiana Karl reencarnam a dupla: Michael Richardson e Anne-Marie Stretter. Isto explica, sem dúvida, as diversas cenas de voyeurismo que a heroína planeja com o consentimento de Jacques Hold, mas sem o conhecimento de Tatiana Karl. É neste sentido que Lola encontra forças para lutar contra a memória e o esquecimento, imaginando uma cena erótica entre os amantes de hoje. Na realidade, o seu desejo ou sua “felicidade” não é de participar e nem de reviver um novo amor, mas sim de “ver tudo, ver o amor acontecer” entre eles. Neste sentido:

Ele conta a Lol V. Stein: Tatiana tira a roupa e Jacques Hold a olha, olha com interesse aquela que não é seu amor. A cada peça que cai, ele reconhece cada vez mais aquele corpo insaciável, cuja existência lhe é indiferente. Ele já explorou este corpo, conhece-o melhor que a própria Tatiana. [...] Olha até perder de vista a identidade de cada forma, de todas as formas e até mesmo do corpo inteiro. (DURAS, 1976, p. 134, tradução nossa)²⁷.

Ou ainda:

Ele esconde o rosto de Tatiana Karl sob os lençóis e assim tem seu corpo decapitado sob a mão, a seu inteiro dispor. Ele o vira, endireita, dispõe como o quer, afasta os membros ou reúne-os, olha intensamente sua beleza

²⁶ “Pour Marguerite Duras, la passion [ou] le désir existaient en perpétuelle circulation et s’incarnant indifféremment à travers des identités variables.” (PAGÉS-PINDON, 2012 p.101).

²⁷ “Il raconte à Lol V. Stein: Tatiana enlève ses vêtements et Jacques Hold la regarde, regarde avec intérêt celle qui n’est pas son amour. A chaque vêtement tombé il reconnaît toujours davantage ce corps insatiable dont l’existence lui est indifférente. Il a déjà exploré ce corps, il le connaît mieux que Tatiana elle-même. [...] Il la regarde jusqu’à perdre de vue l’identité de chaque forme, de toutes les formes et même du corps entier.” (DURAS, 1976, p. 134).

irreversível, penetra nele, imobiliza-se, espera o guante no esquecimento, o esquecimento aí está. (DURAS, 1976, p.134, tradução nossa)²⁸.

Nesta cena erótica de “decapitação”, mais uma vez a heroína imagina a morte dos amantes. Tudo acontecesse como se Jacques Hold contasse a Lol o seu “segredo” mais íntimo, ou seja, o desejo de ver a morte, depois do amor e do gozo dos amantes. Com o gesto de “esconder o rosto de Tatiana sob os lençóis”, Jacques Hold quer mostrar que ele substitui Tatiana pela própria Lola, como se ela estivesse presente no ato, para presenciar a morte. Assim, ele consegue introduzi-la na imagem do corpo “decapitado”, na “perda de identidade”, até o gozo final, ou “no guante do esquecimento”.

Tudo está dito para a heroína: Lola imagina que o desejo de morte pela violência, depois do amor realizado, foi alcançado. No fundo, o que ela espera de Jacques Hold é a violência seguida de morte; infelizmente o “sonho” da heroína torna-se inatingível, pois suas vontades mais íntimas se perdem em seu “delírio”. No fundo, o “fantasma mórbido” de Lola só pode ser realizado no horizonte do desejo: Com efeito:

Vejo que um sonho é quase atingido. Carnes se dilaceram, sangram, despertam. Ela tenta escutar um barulho interior, não consegue, não pode conter a expressão, mesmo inacabada, de seu desejo. Suas pálpebras batem sob o efeito de uma luz muito forte. (DURAS, 1986, p.98).

Só lhe resta então “reprimir o sofrimento” ou “engolir as lágrimas de seu corpo”, pois a realização de seu fantasma torna-se impossível ou irrealizável. Apesar das cenas de voyeurismo e do desejo de ver a morte dos amantes, Jacques Hold, “médico psiquiatra e amante de Tatiana Karl”, tenta compreender a “loucura” ou o delírio de Lol V. Stein. Com efeito, ele e Lola retornam juntos na sala vazia do Cassino de T. Beach, na esperança de reconstruir a lembrança do baile trágico, onde tudo desencadeou seu traumatismo. Em uma espécie de loucura fusional com Lola, Jacques Hold tenta resgatá-la ou recuperá-la de seu traumatismo, porém sua tentativa se torna um fracasso, pois ele a reconduz ao vazio, reconstruindo algo partindo do nada, assim: “Nenhum vestígio, nenhum, tudo foi enterrado, Lol inclusive.” (DURAS, 1986, p.137).

²⁸ “Il cache le visage de Tatiana Karl sous les draps et ainsi il a son corps décapité sous la main, à son aise entière. Il le tourne, le redresse, le dispose, comme il veut, écarte les membres ou les rassemble, regarde intensément sa beauté irréversible, y entre, s’immobilise, attend l’englouement dans l’oubli, l’oubli est là.” (DURAS, 1976, p. 134).

Infelizmente, atingida mortalmente pelo poder da mulher fatal ou do anjo demônio, Lola permanece silenciosa, uma verdadeira “morta-viva”, pois ela se apresenta ausente, para si mesma, como para todos. Tudo acontece como se ela perdesse a identidade, não sabendo quem é de fato ou quem é quem. Enfim, sua “loucura” traduz-se pelo silêncio interior, no qual ela reprime um sofrimento vivenciado. Amar para ela é “ver” ou se ver vendo no outro. Este olhar duplo se torna finalmente ausente e obsessivo, na esperança de reviver a magia do primeiro “deslumbramento” do baile, para tentar preencher o vazio deixado pelo ser passionavelmente amado.

Anne-Marie Stretter from The ravishing of Lol Stein by Marguerite Duras: femme fatale or the incarnation of the demon angel?

ABSTRACT: *Anne-Marie Stretter of Marguerite Duras represents the figure of the femme fatale; she embodies the disturbing and fatal beauty, causing the destruction of every being. The heroine symbolizes la beauté méduséenne of the Romantics, because she is imbued with pain and death. She has seduced Michael Richardson, the former boyfriend of Lol V. Stein, and her mortal power – instead of destroying her lover – overwhelms or traumatizes Lola. The trauma translates the loss or the void caused by the passionately loved one. Anne-Marie Stretter, or the femme fatale, has finally double deadly power: on the one hand, it causes the crazy and uncontrollable urge in her lover; on the other hand, it causes the symbolic death of Lol V. Stein.*

KEYWORDS: *Femme fatale. Destruction. Trauma. Symbolic death.*

REFERÊNCIAS

BELLEMIN-NOEL, J. **Vers l'inconscient du texte**. Paris: PUF, 1996.

BORGOMANO, M. **Le ravissement de Lol V. Stein de M. Duras**. Paris: Folio, 1997. (Collection Foliothèque, 60).

_____. **Duras, une lecture des fantômes**. Belgique: Ed. Cistre, 1985.

DOCTISSIMO. Disponível em: <http://www.doctissimo.fr/html/sante/encyclopedie/sa_809_confusion_mental.htm>. Acesso em: 20 jun. 2015

DURAS, M. **O deslumbramento, le ravissement de Lol V. Stein**. Tradução de Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Le camion**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

_____. **Le ravissement de Lol V. Stein**. Paris: Gallimard, 1976. (Folio, 810).

Anne-Marie Stretter, de *O deslumbramento de Lol V. Stein* de Marguerite Duras, mulher fatal ou encarnação do anjo demônio?

DURAS, M.; GAUTHIER, X. **Boas falas, conversas sem compromisso**. Tradução de Sieni Maria Campos. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1988.

DURAS, M.; NOGUEZ, D. **La couleur des mots**. Paris: Benoit Jacob, 2001.

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

LACAN, J. Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein. **Cahiers Renault- Barrauld**, Paris, n.52, p.7-15, 1965.

LAGACHE, D. **La jalousie amoureuse**. Paris: PUF, 2008.

MAINGUENEAU, D. **Fémin fatale**. Paris: Éditions HCL, 1999.

MAURON, C. **Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique**. Paris: Ed. José Corti, 1963.

PAGÈS-PINDON, J. **Marguerite Duras, l'écriture illimitée**. Paris: Ed. Ellipses, 2012.

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

PRAZ, M. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème} siècle, le romantisme noir**. Paris: Ed. Gallimard, 1988.



A VOZ DO OUTRO NO DISCURSO PÓS-REVOLUÇÃO FRANCESA EM *L'ART DE LA CUISINE FRANÇAISE AU XIX^E SIÈCLE*

Rita Maria Ribeiro BESSA*

RESUMO: *L'art de la cuisine française au XIX^e siècle* é uma coleção de cinco volumes sobre a gastronomia francesa pós-revolução escrita por Antonin Carême, grande chefe de cozinha de reis e nobres, como também, o chefe dos cozinheiros europeus do final do século XVIII e primeira metade do século XIX. A ele são atribuídas invenções e inovações que influenciam a gastronomia moderna. As análises do primeiro volume da sua obra levantam a questão sobre outros discursos que a permeiam possibilitando o deslocamento deste sujeito entre os lugares de cozinheiro de reis, imperadores e nobres e de cozinheiro da classe trabalhadora. Busca-se mostrar estes outros dizeres que respaldam a tese do deslocamento do sujeito alicerçado nos pressupostos teóricos da escola francesa de análise do discurso no que se refere aos conceitos de discurso e condições de produção. Acredita-se estar contribuindo para as reflexões sobre termos bastante complexos como discurso e condições de produção, com ênfase no interdiscurso.

PALAVRAS-CHAVE: Gastronomia Francesa. Antonin Carême. Discurso. Condições de produção. Interdiscurso.

Introdução

Trata-se de trazer à reflexão algumas considerações sobre o discurso e as condições de produção de *L'art de la cuisine française au XIX^e siècle* de Antonin Carême (1833), focando as análises sobre a memória discursiva (interdiscurso) que atravessa o dizer do sujeito, grande chefe de cozinha francês, que viveu em um contexto sócio-histórico em ebulição onde, de um lado, os ideais revolucionários franceses predominavam e, de outro, este sujeito assistiu à constituição do Império Napoleônico.

* UFBA - Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. Salvador - BA - Brasil. 40170-115 - rita_bessa@uol.com.br

Marie Antoine Carême, mais conhecido como Antonin Carême (1783-1833) é considerado o fundador da cozinha moderna francesa. Os seus trabalhos como confeitiro, teórico, criador de molhos, desenhista e autor de obras importantes sobre a culinária francesa o colocam em uma posição privilegiada em relação a muitos outros cozinheiros franceses que o antecederam.

A. Carême tornou-se conhecido e respeitado entre reis e nobres, como também por outros chefes, pela arte de criar menus inigualáveis pelo sabor e pela apresentação. A ele se deve a criação dos famosos *vols-au-vent* e a base de molhos dos quais derivam muitos outros para enriquecer os pratos de cozinheiros de todos os tempos. O famoso chapéu de cozinha dos chefes, a *toque*, foi invenção sua.

Outro fato relevante é que na sua trajetória A. Carême não separava a arquitetura da confeitaria. Segundo ele, as belas artes eram a pintura, a escultura, a poesia, a música e a arquitetura da qual o ramo principal seria a confeitaria. Ele inovou através das *extraordinaires* – extravagantes - peças ornamentais para bufês feitas de açúcar em diferentes pontos de cozimento. Esta concepção decorativa foi mais uma das heranças deixadas por ele, além do serviço *à la russe*, ou seja, a sucessão de pratos na ordem que se conhece hoje: entrada, peixe, carne e sobremesa.

O grande chefe de cozinha francesa, ou, como era chamado, o cozinheiro dos reis e ainda o rei dos cozinheiros publicou diversas obras sobre a culinária francesa apresentando os menus servidos a reis e nobres desde o ano de 1801 quando tinha 17 anos. Citam-se “*Le maître d’hôtel français, Le pâtissier royal parisien; Traité élémentaire et pratique; Le cuisinier parisien; Le patissier pittoresque e L’art de la cuisine française au XIX^e siècle [...]*” (KELLY, 2005, p.12) que é formado por 5 volumes dos quais o volume I constitui o corpus a ser analisado.

Tomando como referência os acontecimentos do final do século XVIII e da primeira metade do século XIX, verifica-se que A. Carême efetivamente vivenciou a fase de efervescência político-social e econômica na França e as lutas por mudanças nos valores e nos gostos da sociedade da época. A gastronomia então refletia também o desejo de transformações.

As primeiras leituras do volume I de *L’art de la cuisine française au XIX^e siècle* motivaram alguns questionamentos. Primeiramente, buscou-se entender como este sujeito permeado por uma ideologia tão marcante como a da revolução francesa se tornou conhecido como o cozinheiro de reis. Se Carême é também chamado por estudiosos de rei dos cozinheiros, que naquele momento saiam dos palácios e abriam seus restaurantes, democratizando, assim, a gastronomia,

que lugar efetivamente esse sujeito ocupou? As análises podem apontar para deslocamentos nesses lugares? Quais as condições de produção de seu discurso que elucidam o lugar ocupado por esse sujeito? É possível identificar no seu discurso remissões a outros discursos que provem a tese de deslocamento desse sujeito.

Buscando responder a estes questionamentos serão apontados alguns conceitos fundamentais para delimitar o campo teórico que se pretende utilizar. Serão apresentadas as definições de discurso e de condições de produção na perspectiva de estudos da escola francesa de análise do discurso. Na tríade que fundamenta as condições de produção, a saber, contexto sócio-histórico, sujeito e memória, a ênfase maior será dada a alguns fatos sócio-históricos, como também a definições sobre o interdiscurso ou memória discursiva. As definições apresentadas dialogarão com exemplos extraídos de *L'art de la cuisine française au XIXe siècle*.

Discurso e condições de produção em *L'art de la cuisine française au XIXe siècle*

O conceito de discurso apontado por Orlandi (2002) constitui o ponto de partida das reflexões. Segundo ela, o discurso é um objeto sócio-histórico que comporta a relação da língua com a ideologia. É através da língua que o discurso se materializa e é através da ideologia que o sujeito se constitui. A partir desta posição, o discurso é uma materialidade que na sua natureza está sempre remetendo a algo que lhe é anterior. O discurso é um efeito de sentidos.

Fernandes (2007) define o discurso dizendo que este não é a língua, nem o texto nem a fala, porém necessita de elementos linguísticos para ter uma existência material. Ao se propor analisar um discurso, busca-se interpretar os sujeitos falando e assim considerar a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais.

A estas definições, baseadas no pensamento de Pêcheux (2002), cabe também acrescentar o que diz esse teórico sobre o fato de as filiações sócio-históricas e os trajetos sociais não inviabilizarem no discurso as agitações, desestruturas e reestruturas que possam ocorrer sobre si próprios, através do trabalho de interpretação, entendido como atos de tomadas de posição de um sujeito. Acrescenta, assim, que no espaço discursivo sujeito e sentido são constituídos em uma dinâmica onde existe a tensão entre o

mesmo e o diferente, entre a paráfrase e a polissemia, entre o já-dito e o a se dizer. Para a análise do discurso de linha francesa, não há um começo absoluto nem um ponto final para o discurso, este está sempre em relação com outros dizeres.

Nas definições acima, algumas palavras chamam a atenção para o caminho de análise que se está propondo. Inicialmente, a ideia de que o discurso sempre remete a algo que já foi dito, sendo marcado pela tensão entre a paráfrase e a polissemia. Outro ponto é de não haver um começo absoluto nem um final para o discurso. Estas colocações mostram uma dinâmica na qual o sujeito se constitui discursivamente podendo deixar entrever um espaço de ação, de interpretação e de trânsito por dizeres diversos que podem ou não aparecer de forma marcada no seu discurso. Neste espaço, o sujeito permite entrar em comunhão ou em contradição com o dizer ou os dizeres do outro, mantendo-se livre no sentido de estabelecer os seus deslocamentos.

Os exemplos abaixo mostram na dinâmica discursiva o trânsito do sujeito em dois momentos históricos significativos. Nos dois primeiros, na pós-revolução francesa com o predomínio dos ideais revolucionários e, no seguinte, na constituição do Império:

[...] les hommes du dix-huitième siècle qui ont écrit sur l'art alimentaire n'ont point daigné analyser quelques notions sur les soins à donner au modeste pot-au-feu; cependant c'est la nourriture principale de la classe laborieuse de la nation. (CÂREME, 1833, p.1)¹.

La lecture de mon livre rendra d'importants services à toutes les fortunes et à toutes les personnes qui aiment par goût à s'occuper de la préparation de leur cuisine, première nécessité de la vie privé et sociale. Mon livre n'est donc point écrit que pour les grandes maisons. Je veux, au contraire, qu'il devienne d'une utilité générale. (CARÊME, 1833, p. 57-58)².

Nos exemplos acima, o lugar do sujeito Carême é claramente de identificação com os ideais revolucionários de liberdade, de igualdade e de

¹ "Os homens do século XVIII que escreveram sobre a arte alimentar não analisaram algumas noções sobre os cuidados na preparação do modesto pot-au-feu. Contudo, é a alimentação principal da classe trabalhadora da nação." (CÂREME, 1833, p.1, tradução nossa).

² "A leitura de meu livro prestará importantes serviços a todas as fortunas e a todas as pessoas que gostam de se ocupar da preparação da comida, primeira necessidade da vida privada e social. Meu livro não é escrito apenas para palácios. O que eu quero é que seja de utilidade para todos." (CARÊME, 1833, p. 57-58, tradução nossa).

fraternidade: ele fala do *pot-au-feu*, a saber, um guisado de carne servido como sopa ou prato principal, considerado a refeição da classe trabalhadora da nação, reconstituidora de energias, prato que deve ser preparado de forma cuidadosa e deve ser valorizado. No segundo exemplo, deixa claro que seu livro não foi feito somente para as “*grandes maisons*”, seja designando os palácios ou as casas burguesas, mas também tem utilidade geral. Por outro lado, cita-se o exemplo de um discurso voltado aos ideais imperialistas. Nele, Carême afirma ter trabalhado em todas as casas do império:

Sous le règne de Napoléon, la cuisine française fut florissante : les maisons impériales, celles de maréchaux de France, des ministres et des ambassadeurs étrangers, avaient toutes de la grandeur et de la dignité ; mais avec des nuances plus ou moins sensibles, selon le caractère gastronomique des grands personnages de cette époque mémorable. [...] Mes travaux d'extra m'ont mis à même de travailler dans toutes les grandes maisons de l'empire. (CARÊME, 1833, p.13)³.

No que se refere às definições de condições de produção que também respaldam as análises, Pêcheux (2002) inscreve esta noção no esquema informacional da comunicação de Jakobson, onde protagonistas do discurso e o seu referente permitem compreender as condições históricas de produção de um discurso. Pêcheux contribui com esta premissa de base ao dizer que os protagonistas não são uma presença física, humana e individual, mas que representam lugares de uma estrutura em uma formação social. As relações entre estes lugares no discurso são representadas por formações imaginárias que definem o lugar que o sujeito que fala e aquele a quem fala atribui um ao outro determinando as estratégias de discurso e o que é dito.

No exemplo abaixo, retomando a ideia de relações imaginárias, Carême organiza e remete o discurso endereçado a um amigo, M. Dunan, a três épocas: o antigo regime, o império e as “*grandes maisons*” que se referiam àquelas das novas classes sociais, levando a crer que há um conhecimento compartilhado, vivido, ouvido, enfim um pré-construído que fundamenta as estratégias de dizer:

³ “Sob o império de Napoleão a cozinha francesa floresceu; os palácios, aqueles dos marechais da França, dos ministros e dos embaixadores estrangeiros tinham grandeza e dignidade, com nuances mais ou menos sensíveis, segundo o caráter gastronômico dos grandes personagens desta época memorável. [...] Meus trabalhos extras me fizeram trabalhar em todos os palácios do império.” (CARÊME, 1833, p. 13, tradução nossa).

Le grand M. Dunan est venu me faire sa visite et nous avons causé plus de trois heures sur l'état des maisons de l'ancien régime. Je veux dire avant 93. Sur celles du temps de l'empire, et sur nos grandes maisons du jour. En vérité, ces trois grandes époques sont tellement extraordinaires, que je me sais bon gré en avoir analysé, dans le discours préliminaire de mon Maître d'hôtel, les causes et les effets, ainsi que l'influence qu'elles ont exercée sur la cuisine moderne. Ces trois périodes de l'art culinaire sont assez intéressantes pour que je rapelle ici quelques nouveaux détails qui serviront à mieux faire ressortir les conséquences de mes véridiques observations sur l'état de la cuisine française vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. (CARÊME, 1833, p. 45-46)⁴.

Carême (1833, p.46) diz: “*Je me sais bon gré en avoir analysé les causes et les effets, ainsi que l'influence qu'elles ont exercée sur la cuisine moderne [...]*” ao se referir às épocas acima mencionadas e à influência desses discursos sobre a concepção e execução da cozinha moderna. Além de que, deixa entrever o conhecimento de M. Dunan quando diz que ele veio visitá-lo e que conversaram mais de três horas sobre o antigo regime: “*Le grand M. Dunan est venu me faire sa visite et nous avons causé plus de trois heures sur l'état des maisons de l'ancien régime.*” (CARÊME, 1833, p.46).

Ainda no fragmento, diz Carême:

Ces trois périodes sont assez intéressantes pour que je rapelle ici quelques nouveaux détails qui serviront à mieux faire ressortir les conséquences de mes véridiques observations sur l'état de la cuisine française vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième [...] (CARÊME, 1833, p.46).

Neste caso, ainda aludindo ao pré-construído, ele emprega o “*je rapelle*”, ou seja, “eu lembrar” de algo que influenciou no seu discurso, ou seja, “*les conséquences*” sobre a cozinha francesa do fim do século XVIII e começo do XIX.

⁴ “O grande senhor Dunan veio me visitar e conversamos mais de três horas sobre o estado dos palácios no antigo regime. Eu quero dizer antes de 93. Sobre aqueles do tempo do império e sobre os das novas classes. Na verdade estas três épocas são tão extraordinárias que sinto-me feliz de ter analisado, no discurso preliminar do Maître d'hôtel, as causas e os efeitos e a influência que exerceram sobre a cozinha moderna. Estes três períodos da arte culinária são bastante interessantes e fazem lembrar alguns detalhes que farão sobressair as consequências das minhas verdadeiras observações sobre o estado da cozinha francesa no final do século dezoito e início do dezenove.” (CARÊME, 1833, p. 45-46, tradução nossa).

Considerando ainda as condições de produção, já aderindo à tese de Pêcheux sobre as relações imaginárias como fundadora de estratégias discursivas, acrescenta-se Orlandi (2002) ao dizer que elas compreendem os sujeitos, a situação e também a memória (interdiscurso). Se considerada em sentido estrito, as condições de produção se restringem ao contexto imediato – as circunstâncias da enunciação. Em sentido amplo, as condições de produção vão incluir o contexto sócio-histórico e ideológico.

Quanto à memória discursiva, Orlandi (2002) diz que pode ser resumida apenas em tudo aquilo que fala antes, em outro lugar, tornando possível todo o dizer. Segundo ela, a memória discursiva disponibiliza certos dizeres que interferem na forma como o sujeito significa:

O fato de que há um já-dito que sustenta a possibilidade mesma de todo o dizer, é fundamental para se compreender o funcionamento do discurso, a sua relação com os sujeitos e com a ideologia. O dizer não é propriedade particular. As palavras não são só nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas “nossas” palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele (ORLANDI, 2002, p.32).

As condições de produção que permearam a construção dos discursos de Carême vão de um contexto amplo (sócio-histórico) ao contexto estrito (enunciativo). Antonin Carême se constituiu como um sujeito histórico nascido em 1783, ou seja, 6 anos antes dos episódios revolucionários de 1789 na França. Cresceu em um universo ideológico de repúdio à monarquia e à nobreza. I. Kelly (2005) o define como o órfão da Revolução Francesa abandonado aos nove anos (1792) que veio a tornar-se o chef de cozinha dos reis e o rei dos chefes de cozinha. Este foi o ponto de partida, era filho de família numerosa e pobre de Paris cujo pai o abandonou dizendo: Hoje em dia é só usar a inteligência para fazer fortuna e ser alguém, e inteligência você tem. Vá meu pequeno, com o que Deus lhe deu. (KELLY, 2005).

Na época, Paris era marcada pela violência nas ruas, o terror era a ordem do dia. Massacres de crianças e adultos, prisões, cabeças humanas e outras partes do corpo eram expostos nas ruas, o povo passava fome. As pessoas assistiam a mortes na guilhotina. O ambiente revolucionário clamava por mudanças, o Antigo Regime caía por terra.

Neste inferno contextual, o pequeno cidadão Carême cresceu com a sorte ao seu lado, pois foi retirado das ruas por um cozinheiro que o levou para sua casa para ser o seu ajudante na cozinha em troca de alojamento e de comida. Considera-se que no espaço de tempo entre a prisão de Luís XVI e de Maria Antonieta e a morte dela na guilhotina (1793), o jovem Carême começou o seu aprendizado de cozinha. Ian Kelly diz algo interessante a respeito deste contexto:

Carême possuía, ao que parece, o passado revolucionário e romântico perfeito: a criança que instituiria a ordem e o classicismo triunfante nas cozinhas da França emergiu da sarjeta e do tumulto do terror parisiense. Napoleão aprovaria, naturalmente. (KELLY, 2005, p. 34).

Esta citação que é na realidade o recorte de um discurso bem carregado ideologicamente - Napoleão aprovaria, naturalmente -, elucida em parte um dos lugares assumidos pelo sujeito se contrapondo ao vivido (a Revolução). Carême trouxe a ordem triunfante para a gastronomia, apesar de uma memória psíquica e discursiva tão marcadas pela desordem. Além disto, Carême trazia um peso forte no seu nome Marie Antoine Carême, apelidado Antonin, em homenagem à rainha Maria Antonieta fortemente e romanticamente admirada pelos seus pais, apesar do sentimento antimonarquista vigente.

Outro fato histórico levantado por Kelly (2005, p.35) é que o tumulto político de então se refletia na gastronomia, o debate era acirrado entre o antigo e o novo na culinária, a questão posta era se a boa comida era um luxo pernicioso do passado monárquico ou a maior das artes democráticas da França? E ainda, se a comida devia ser servida quase toda como bufê – *à la française* - ou no estilo moderno e democrático - *à la russe* - em que os pratos são servidos em sequência? Os temperos fortes do passado deveriam ou não se tornar mais puros e codificados? E quanto à sopa, alimento fundamental na refeição daquele momento, qual lugar ocuparia?

Nesta turbulência sócio-histórica-política e gastronômica, o sujeito Carême, em uma das suas faces, a saber, a de cozinheiro dos reis, dizia ao se referir ao dever do chefe de cozinha: “*Mais le premier talent que nous devons, c’est de bien faire, et de faire au goût du seigneur que nous servons, afin de lui conserver ses habitudes et sa santé.*” (CARÊME, 1833, p.62)⁵.

⁵ “Mas o maior talento é fazer bem feito, fazer ao gosto do Senhor a quem servimos, buscando manter os seus hábitos e a sua saúde.” (CARÊME, 1833, p.62, tradução nossa).

Observa-se ainda que o desabrochar da sua carreira foi naturalmente definindo as suas habilidades culinárias, e como portador de uma sorte indiscutível encontrou a sua fama na arte da confeitaria que, mesmo na turbulência contextual, conseguiu se manter como uma arte de luxo. Por volta de 1798 a 1802, período de subida ao poder de Napoleão, a confeitaria onde Carême trabalhava era uma das mais bem localizadas de Paris pós-Revolução, frequentada por políticos e pessoas ilustres. Neste local, Carême aprendeu a arte de confeitiro que seria a base da sua fama posterior, criou as “*pièces montées*” ou “*extraordinaires*” que eram as esculturas feitas com açúcar em pontos diferentes de cozimento e que foram durante a sua trajetória um marco nos banquetes que preparou. Era a arte decorativa do passado da gastronomia, herança italiana, sendo trazida para a França. Estas peças que podiam ser comidas retratavam a arquitetura antiga estudada por Carême durante as suas horas de folga, constituíam o glamour, a nobreza, o belo na gastronomia. Como ele costumava dizer, a arquitetura era a primeira das grandes artes e a gastronomia era o seu ramo principal. Foi na confeitaria que conheceu o político e diplomata Charles Maurice Talleyrand que se tornou admirador de seu trabalho e abriu as portas da fama, visto que o contratou para lhe prestar serviços durante anos nos inúmeros banquetes que oferecia e onde os seus convidados passavam a conhecer as delícias que produzia e a disputá-lo.

Todos estes fatos trazem para esta investigação acerca do lugar ocupado por este sujeito uma das respostas para alguns questionamentos feitos inicialmente, ou seja, o porquê de um filho da revolução ser tão marcado como cozinheiro de uma ordem política tão repudiada como a monarquia. As circunstâncias (o contexto estrito) o fizeram conquistar o lugar no meio de nobres, Carême ao ser abandonado ouviu do seu pai que deveria usar a inteligência para fazer fortuna, fato que neste meio era imprescindível. Este sujeito ao qual todo este texto vem se referindo é o sujeito a quem é dada pelas próprias circunstâncias a possibilidade de escolha e de deslocamento de lugar no discurso.

No exemplo abaixo, atesta-se um discurso bem servil ao poder: nele, o sujeito mostra o respeito e a necessidade em agradecer a Baronesa de Rothschild, esposa de banqueiro para quem trabalhou durante anos. Trata-se do final de uma carta a ela endereçada e transcrita no livro: “*Veillez recevoir Madame, l'assurance du profond respect avec lequel j'ai l'honneur d'être de Madame la Baronne le très humble et le très obéissant serviteur.*” (CÂREME, 1833, p.6)⁶.

⁶ “Receba Senhora o meu profundo respeito e honra em ser da Baronesa o mais modesto e o mais obediente servo.” (CÂREME, 1833, p.6, tradução nossa).

Se por um lado, o contexto estrito, o aqui e agora, acima exposto, moldou o seu dizer, por outro lado, os discursos pós-revolucionários também o impregnaram. A sarjeta vivida e assistida na infância, o fez se deslocar do lugar de chefe de cozinha de reis, imperadores e nobres para o de também democrata da gastronomia. Veja o que diz ao se dirigir ao cidadão trabalhador da bela França que pode comer pratos suculentos como uma recompensa do seu próprio trabalho:

Je voudrais que, dans notre belle France, tout citoyen pût manger des mets succulents ; et cela est facile quand on est servi à souhait par la Providence, comme nous le sommes ; car tout ce qui constitue la bonne chère se trouve là sous notre main. (CARÊME, 1833, p. 59)⁷.

Em seguida, diz Carême que o seu livro presta serviço a todo tipo de fortuna, a todos que consideram fundamental comer bem.

La lecture de mon livre rendra d'importants services à toutes les fortunes et à toutes les personnes qui aiment par goût à s'occuper de la préparation de leur cuisine, première nécessité de la vie privé et sociale. (CARÊME, 1833, p. 58)⁸.

Ao longo das análises, os deslocamentos do sujeito sempre oscilam entre o democrata culinário, no qual prevalecem os acontecimentos que impregnam a sua memória discursiva concernentes a tudo que foi visto, ouvido e vivido na França Revolucionária, e também às suas crenças de infância oriunda de uma família monarquista que vão permear o seu dizer de cozinheiro dos reis. Como afirma Orlandi (1988, p.81):

Há uma contradição no interior do sujeito: não sendo nem totalmente livre nem totalmente submetido. O espaço de constituição do sujeito é tenso, pois ao mesmo tempo em que é interpelado pela ideologia, ele ocupa na formação discursiva que o determina, com sua história particular, um lugar que é essencialmente seu.

⁷ "Eu gostaria que na nossa bela França todo cidadão pudesse comer pratos suculentos; isso acontece por obra da Providência e por tudo de bom que está em nossas mãos." (CARÊME, 1833, p. 59, tradução nossa).

⁸ "A leitura de meu livro prestará importantes serviços a todas as fortunas e a todas as pessoas que gostam de se ocupar da preparação da comida, primeira necessidade da vida privada e social." (CARÊME, 1833, p.58, tradução nossa).

Neste mesmo viés, busca-se ainda pontuar outros discursos que atravessam o discurso de Carême e justificam seus deslocamentos. Segundo Brandão (2004), a relação com o Outro independe de qualquer forma de alteridade marcada. O interdiscurso, ou seja, “o Outro” se inscreve no coração do intradiscurso. Acrescentam-se as palavras de Maingueneau (1984, p.31):

No espaço discursivo, o Outro não é nem um fragmento localizável, nem uma citação, nem uma entidade exterior, não é necessário que ele seja atestável por alguma ruptura visível da compacidade do discurso. Ele se encontra na raiz de um Mesmo sempre já descentrado em relação a ele próprio, que não é nenhum momento focalizável sob a figura de uma plenitude autônoma. Ele é o que sistematicamente falta no discurso e lhe permite fechar-se em um todo. Ele é esta parte do sentido que foi preciso que o discurso sacrificasse para constituir a sua identidade.

Os exemplos a seguir reiteram os outros dizeres, o “Outro” que é constitutivo do “Mesmo” do discurso. No primeiro, em destaque, Carême mostra que apesar dos acontecimentos revolucionários, dos ideais de fraternidade e de igualdade, a alimentação da classe trabalhadora era deficiente, retratava ainda a realidade de uma França monarquista onde comer bem era para os que detinham o poder, sobretudo o consumo de carne, além de deixar entrever um discurso que refletia o desastre econômico em que a França se encontrava, tendo as suas necessidades alimentares que serem supridas por outros países, o que tornava mais caro alguns produtos, não sendo acessível à classe trabalhadora:

Cependant ces gastronomes devraient savoir que le régime alimentaire des Français en 1789 ne permettait au peuple, terme moyen, de manger que deux parties de substance animales contre quinze de végétales ; que depuis cette époque l'état de la classe laborieuse est resté à peu près le même pour la nourriture, notre agriculture n'ayant pas supplée, puisque la France est dans la nécessité de tirer des boeufs de la Suisse, de l'Allemagne [...] (CARÊME, 1833, p.2)⁹.

⁹ “Contudo estes gastrônomos deveriam saber que o regime alimentar dos franceses em 1789 não permitia ao povo, em média, comer senão duas partes de substância animal contra quinze de vegetais. Desde esta época o estado da classe trabalhadora permaneceu quase o mesmo no que se refere à alimentação, pois nossa agricultura não era suficiente, visto que a França precisava trazer bois da Suíça, da Alemanha [...]” (CARÊME, 1833, p.2).

No segundo exemplo, destaca-se a heterogeneidade discursiva que é em parte mostrada quando Carême traz o discurso do químico Arcet sobre as propriedades de uma gelatina encontrada nos ossos da carne que pode suprir as necessidades nutritivas da classe trabalhadora francesa em época de escassez. O discurso deixa ainda entrever a realidade pós- revolução das classes menos favorecidas e a postura otimista do sujeito cozinheiro democrata que acredita que a França poderá em certo momento alimentar bem o seu povo:

Or, les jours de pot-au-feu sont donc les plus nutritifs de la semaine dans le ménage de l'artisan. Bien loin de blâmer et de réduire cette partie animalisée des aliments de la classe laborieuse, le célèbre chimiste d'Arcet dit, dans l'une de ses brochures si intéressantes sur ses savants procédés pour extraire par la vapeur la gélatine que contiennent les os de la viande de boucherie lorsqu'elle est cuite, qu'on a rien de mieux à faire, dans l'intérêt de cette classe (classe ouvrière), que d'animaliser leurs aliments avec cette même gélatine, dût-on abandonner ce procédé à l'époque où notre agriculture fournira à toute notre population une suffisante quantité de viande, de lait, d'oeufs, etc. (CARÊME, 1833, p.3, grifo nosso)¹⁰.

Diante do que foi apresentado, acredita-se que os conceitos de discurso e de condições de produção com ênfase no interdiscurso, “o Outro”, mostrados e embasados com exemplos de *L'art de la cuisine française au XIX^e siècle*, tenham permitido enriquecer reflexões dentro de um campo bastante complexo da análise do discurso francesa, mostrando que ao se conceber um discurso não se pode ter em mente uma ideia de estabilidade e de fechamento. O discurso é dinâmico e pode se considerar que há uma primazia do interdiscurso sobre ele. Neste espaço, o sujeito transita, dialogando com os dizeres e criando o espaço do seu dizer que por mais que seja um efeito de pré-construídos se constitui, em um aqui e agora, como o dizer de certo sujeito.

¹⁰ “Os dias do guisado são os mais nutritivos na semana do artesão. Longe de desaprovar e de reduzir esta parte animal da alimentação dos trabalhadores, o célebre químico Arcet diz, em um dos seus escritos sobre os sábios procedimentos para a extração, através do vapor, da gelatina contida nos ossos das carnes dos animais quando cozidas, que não há nada melhor a fazer por esta classe **senão animalizar os alimentos com esta gelatina, e só abandonar este procedimento quando a nossa agricultura fornecer a toda a população quantidade suficiente de carne, leite e ovos.**” (CARÊME, 1833, p.3, tradução nossa, grifo nosso).

Considerações finais

Buscou-se, aqui, apresentar o sujeito que foi cozinheiro dos reis e nobres e também o sujeito cozinheiro preocupado com as transformações da época. Os fatos históricos apontados, os lugares ocupados pelo sujeito e seu discurso, analisados à luz de definições básicas da escola francesa de análise do discurso, ratificam a noção de sujeito e discurso como um efeito resultante de um pré-construído (o Outro) que condiciona o espaço desse sujeito e do seu dizer.

Contudo, se o título atribuído a A. Carême de chefe de cozinha de reis, imperadores, nobres e burgueses reitera o lugar de assujeitamento, ao chamá-lo rei dos chefes de cozinha, ao mostrar no seu discurso as suas preocupações com a alimentação da classe trabalhadora, ao constatar as inovações que ele trouxe para a gastronomia moderna e a releitura que fez de pratos dos palácios que podiam doravante ser feitos por donas de casa, atesta-se que este sujeito age no seu discurso, ele faz opções e funda suas estratégias discursivas de acordo com a imagem que tem de si e do outro dentro do contexto, seja este imediato ou não.

O sujeito e os discursos analisados são efeitos, não se pretende de forma alguma negar, mas nos limites das formações discursivas este sujeito exerce “uma certa liberdade”, deslocando-se em lugares discursivos possíveis, ocupados a partir da relação deste sujeito com o Outro.

The voice of the other in the French post-revolutionary discourse: L'art de la cuisine française au XIXe siècle

ABSTRACT: *L'art de la cuisine française au XIX^e siècle* is a five-volume collection about post-revolution French gastronomy written by Antonin Carême, considered the chef of kings, nobles, emperors and working class in the late eighteenth century and first half of the nineteenth century. His inventions and innovations are credited with influencing the modern cuisine. Analyses of the first volume raise the question of other discourses that permeate it and show the movement of this cook among kings, emperors, noblemen and the working class. The purpose of this paper is to show that these statements provide evidence for the displacement of the subject based on the concepts of discourse and production conditions of the French school of discourse analysis. This paper can contribute to the reflections about complex terms as discourse and production conditions, emphasizing interdiscourse.

KEYWORDS: *French Gastronomy. Antonin Carême. Speech. Production conditions. Interdiscourse.*

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 2.ed. revisada. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.

CARÊME, A. **L'art de la cuisine française au XIX siècle**: Traité élémentaire et pratique. Paris: chez MM.,1833. t.1.

FERNANDES, C. A. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. 2.ed. São Carlos: ClaraLuz, 2007.

KELLY, I. **Câreme Cozinheiro dos reis**. Tradução de Maria Slade Oliveira. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Genèses du discours**. Bruxelles: Mardaga, 1984.

ORLANDI, E. **Análise de discurso; princípios e procedimentos**. 4. ed. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, E. et al. **Sujeito e texto**. São Paulo: EDUC,1988.

PÊCHEUX, M. **O discurso; estrutura ou acontecimento**. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 3.ed. Campinas: Pontes, 2002.



HECTOR BERLIOZ, FOLHETINISTA DO *JOURNAL DES DÉBATS*: UMA CONCEPÇÃO DE ARTE NO RODAPÉ DO JORNAL

Priscila Renata GIMENEZ*

RESUMO: Reconhecido como importante compositor do alto romantismo francês, o músico e crítico Hector Berlioz é, atualmente, lembrado por suas sinfonias e concertos, mas pouco conhecido como escritor. Além de ter publicado dois livros de contos e suas memórias, Berlioz dedicou-se à crítica musical publicada no rodapé da imprensa diária e em revistas especializadas, de 1834 a 1863. No presente artigo, apresentamos uma breve trajetória dos primeiros anos do compositor como folhetinista e as principais características de sua crítica musical no *Journal des débats*. Sob a temática musical, tais folhetins nascem da expressão do lirismo, da imaginação, da melancolia e da paixão, como manifestação do espírito e da poética românticos e inovadores. Nossa hipótese é que a elaboração da escrita de seus folhetins traduz sua concepção artística de forma intensa e fabulosa, que Berlioz também investe em suas composições, sempre se valendo da liberdade de escrita, típica da prosa folhetinesca do rodapé do jornal.

PALAVRAS-CHAVE: Hector Berlioz. Arte. Folhetim. *Journal des débats*.

Do artista

Reconhecido, após sua morte, como importante compositor do panorama musical francês, o músico e crítico Heitor Berlioz viveu plenamente os sentimentos românticos de sua época com um espírito inventivo, o qual imprimiu em suas obras musicais e literárias como uma identidade.

Talentooso compositor de sinfonias e concertos, atualmente Berlioz é conhecido por suas óperas e sinfonias e pouco lembrado como escritor. Entretanto o

* Professora Substituta. UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Pr - Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto - SP - Brasil. 15054000 - priscila.rgimenez@gmail.com

músico dedicou-se à crítica musical na imprensa diária e especializada de 1834 a 1863, além de ter publicado dois livros de contos – cujos temas são musicais –, edições de antologias de sua crítica, estudos, uma obra sobre estética musical e, enfim, uma publicação póstuma de suas *Mémoires*¹.

Seja como compositor ou como escritor, seus biógrafos e seu próprio testemunho confirmam que Hector Berlioz foi dotado de uma alma plena de imaginação e de sensibilidade, o que sua música, sem dúvida, expressa muito bem. De fato, ele foi um artista por vocação. Mas, durante quase toda sua vida, trabalhou como crítico musical por razões econômicas – ou melhor, para sua sobrevivência –, pois sua função de compositor nunca lhe ofereceu recursos financeiros suficientes.

Independentemente das motivações que o tornaram um escritor folhetinista, sua obra crítica inscreve-se como um capítulo notável na história da crítica musical relacionada aos jornais franceses do século XIX, visto os atributos que a particularizam, como a verve, o lirismo, a intensidade e a sensibilidade, a exemplo de suas composições, além da especificidade e profundo conhecimento da temática abordada em suas apreciações.

Das partituras para o folhetim

Hector Berlioz debutou como crítico musical em 1823, no jornal *Le Corsaire/ Revue européenne*. Após a estreia, escreveu para o hebdomadário *Le Correspondant*, em 1829, e para o *Rénovateur*, em 1833. Ele ainda colaborou com alguns artigos na *Gazette Musicale*, nos primórdios deste importante periódico especializado, em 1834. Mas foi com uma novela musical intitulada *Rubini à Calais*, publicada na *Gazette*, que Berlioz, como escritor e crítico, chamou a atenção de M. Bertin, diretor do diário parisiense *Journal des débats politiques et littéraires*, no qual o compositor também publicou sua novela em 10 de outubro de 1834. Pouco depois, o diretor convidou o impetuoso músico a colaborar no rodapé do *Journal des débats*. A partir de então, Berlioz participará da redação do folhetim dos espetáculos musicais deste jornal até sua aposenta-

¹ A obra de Hector Berlioz publicada em livro (primeiras edições) é a seguinte: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger, 1843; *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber*. Mélanges et nouvelles. Paris: J. Labitte, 1844; *Soirées d'orchestre*. Paris: Michel Lévy frères, 1852; *Grotesques de la musique*. Paris: Librairie Nouvelle, 1859; *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*. Paris: Calmann Lévy, 1862; *Mémoires. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur*. Paris: Michel Lévy frères, 1870.

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal doria, em 1863. O músico foi, efetivamente, contratado pelo grande jornal parisiense em janeiro de 1835, em substituição a Castil-Blaze, folhetinista e crítico musical, que se aposentava no momento em que Berlioz já era conhecido como compositor. Neste importante jornal, o compositor foi inicialmente encarregado da crítica dos concertos e das novidades do panorama musical de Paris. Mais tarde, ele passou a fazer a revista das novas óperas, além da crônica de todos os concertos sinfônicos, recitais e oratórios das principais capitais europeias.

Desse modo, paralelamente ao seu papel de compositor, Hector Berlioz exerceu a função de crítico-folhetinista durante cerca de trinta anos, dividindo seu tempo entre o folhetim e sua vocação musical – produção de suas composições, preparação dos concertos e viagens para difundi-las. Aparentemente, essa sobrecarga de papéis teria gerado em Berlioz um “[...] tormento ao coração [...] o mal de ser artista e crítico ao mesmo tempo.” (BERLIOZ, 1878, p. 322). Por isso, ele sentia incessantemente o peso da obrigação de seu trabalho como folhetinista, uma atividade que lhe assegurava renda, que, porém, envenenou sua vida ao longo dos anos, como ele próprio revela em suas *Mémoires* (BERLIOZ, 1878).

Contudo, além de um suporte de autopromoção, a imprensa torna-se um instrumento de defesa para um compositor de forte personalidade como Berlioz, que suscitou antipatias, e mesmo inimizades, na posição de um artista à frente do seu tempo. “Pois a imprensa, em certos casos, é mais preciosa que a lança de Aquiles; às vezes, ela não somente cura as feridas que fez, mas também serve de escudo àquele que dela se serve [...]” (BERLIOZ, 1878, p.322)², ele explica.

Da arte e da técnica expressas no folhetim

O exercício da observação, da contemplação da música e de sua manifestação dramaturgica, ou seja, da música em cena, é uma razão pessoal que mantinha Berlioz ligado à crítica. A imprensa para ele apresenta-se como uma arma para “defender a beleza” e “atacar [...] o contrário da beleza” (BERLIOZ, 1878, p.115-116).

A única recompensa que me oferece a imprensa por tantos tormentos é o alcance dado aos meus impulsos do coração rumo ao grande, verdadeiro e

² “Car la presse, sous un certain rapport, est plus précieuse que la lance d’Achille ; non seulement elle guérit parfois les blessures qu’elle a faites, mais encore elle sert de bouclier à celui qui s’en sert.” (BERLIOZ, 1878, p.322). Essa, assim como as demais traduções, é nossa.

belo, onde quer que se encontrem. Parece-me agradável elogiar um inimigo de mérito, aliás, é dever de homem honesto, que temos a satisfação de cumprir; já cada palavra mentirosa, escrita em favor de um amigo sem talento, causa-me lamentáveis dores. (BERLIOZ, 1878, p. 322)³.

Entretanto, não podemos nos enganar com a aparente solidariedade do crítico, pois, em seus folhetins, é bastante nítido o rigor de suas apreciações, as quais transbordam menos elogios que censuras, e, frequentemente, denunciam a platitude da paisagem musical e lírica francesa de seu tempo. Analisando as censuras e o panorama desses espetáculos, no momento da transição da música de estilo clássico para o romântico e da volúpia da ópera italiana para a profundidade da grande ópera francesa⁴, parece que, para Berlioz, o teatro lírico e os concertos da capital estavam numa situação de estagnação. Segundo ele, a falta de progresso musical do cenário parisiense conduzia os espetáculos a uma inaniidade, empobrecendo o aspecto estético das obras, tendo em vista uma arte ideal, pois tal cenário se apresentava bem ao contrário dos exemplos de originalidade de grandes ícones, como Gluck, Beethoven e Weber, e da legitimidade que suas composições representavam esteticamente no campo da música. Se, por um lado, Berlioz assinala quase sempre esse momento fastidioso dos espetáculos e constata negligências na qualidade da execução da herança musical desses compositores, mestres da arte musical para Berlioz, por outro lado, ele não cessa de mostrar em suas apreciações o que seria a verdadeira arte musical e dramática, de acordo com suas concepções de arte e música centradas nos princípios românticos.

Mlle Marx, a jovem cantora alemã, da qual falamos ultimamente, cantará a sublime cena do *Freischütz*, que vi ser reduzida a frangalhos duas vezes esses dias, de modo deplorável. Quando não se sabe expressar o devaneio, nem a

³ "La seule compensation même que m'offre la presse pour tant de tourments, c'est la portée qu'elle donne à mes élans de cœur vers le grand, le vrai et le beau, où qu'ils se trouvent. Il me paraît doux de louer un ennemi de mérite ; c'est d'ailleurs un devoir d'honnête homme qu'on est fier de remplir ; tandis que chaque mot mensonger, écrit en faveur d'un ami sans talent, me cause des douleurs navrantes." (BERLIOZ, 1878, p. 322).

⁴ A ópera italiana séria e bufa, *grosso modo*, é caracterizada pelo arte *bel canto*, que se impõe à poeticidade dos libretos e à complexidade de melodias, instrumentação e temáticas das intrigas. A grande ópera francesa, ao contrário, herdeira da reforma introduzida por Gluck, preza por libretos baseados em importantes acontecimentos mitológicos ou históricos, e, por isso, prevê grandiosos cenários e efeitos de cena, orquestra de grande envergadura e instrumentação contundente; além disso, muitas grandes óperas francesas caracterizam-se pela "colaboração de todas as artes" (CARPEAUX, 2009, p.262): teatro, música, cenografia e dança (*ballet*).

alegria delirante, nem a candura virginal, nem os tormentos da espera, nem a embriaguez de um grande amor poético, e quando se permite, ainda, agregar às melodias dignas do céu ridículos ornamentos, detestáveis em todos os estilos e em todas as escolas, cantam cavatinas de pacotilha e deixam de lado Weber, Beethoven, Gluck e Mozart. Mas interrompamos aí, pois sinto meu coração inflar e meu rosto avermelhar, pensando que o gênio pode ser a cada instante ultrajado desse modo, sob os olhos de um público tolo que vaia impiedosamente uma infeliz cantora por um som desafinado, por um acidente de laringe, mas que aplaudirá explosivamente se, cantando mais ou menos certo, ela apaga uma inspiração ardente, torna inteligível uma feliz projeção, se faz, enfim, de uma obra-prima, digna de ser adorada de joelhos, uma platITUDE tão estúpida quanto vulgar. (BERLIOZ, 1839b, p.3)⁵.

Entretanto, quando Berlioz assiste a uma boa execução de obras de seus mestres, torna-se imprescindível assinalar a superioridade de uma obra de arte, seja por meio da linguagem técnica do folhetinista, ou pela catarse, a qual é traduzida em sua escrita por palavras, pontuação e suspensões.

Quem fala- me? Que responde ? Para onde fugir ? Onde me esconder! Queimo! Tenho frio! Falta-me o coração! Eu o sinto em meu seio len ta mente palpitar Que pavor!! Ah a força resta-me mal para compadecer-me.... e para estremecer!! Que música! Oh! Gluck é um semi-deus! (BERLIOZ, 1839c, p.3)⁶.

As partituras e libretos de pouca originalidade artística, aquelas elaboradas com o mínimo de excelência no plano estético musical e dramático e as de

⁵ "Mlle Marx, la jeune cantatrice allemande dont nous avons parlé dernièrement, y chantera la sublime scène du Freischütz, que j'ai vu mettre en lambeaux deux fois ces jours-ci d'une si déplorable manière. Quand on ne sait exprimer ni la rêverie, ni la joie délirante, ni la candeur virginale, ni les tourments de l'attente, ni l'ivresse du grand amour poétique, et quand, de plus, on se permet d'ajouter à des mélodies dignes du ciel de ridicules ornements, détestables dans tous les styles et dans toutes les écoles, on chante des cavatines de pacotille et on laisse là Weber, Beethoven, Gluck et Mozart. Mais brisons-là, car je sens mon cœur se gonfler et mon front rougir en songeant que le génie peut être à chaque instant outragé de la sorte, sous les yeux d'un public idiot qui sifflera impitoyablement une malheureuse cantatrice pour un son faux, pour un accident du larynx, et qui l'applaudira à tout rompre si, en chantant à peu près juste, elle éteint une inspiration brûlante, si elle rend inintelligible une heureuse saillie, si elle fait enfin d'un chef-d'œuvre digne d'être adoré à genoux une platITUDE aussi sottE que vulgaire." (BERLIOZ, 1839b, p.3).

⁶ "Qui me parle? Que répondre ? Où fuir ? Où me cacher ! Je brûle ! J'ai froid ! Le cœur me manque ! Je le sens dans mon sein len te ment pal piter Quelle épouvante !! Ah ! la force me reste à peine pour me plaindre et pour trembler ! Quelle musique ! Oh ! Gluck est un demi-dieu!" (BERLIOZ, 1839c, p.3).

nível superficial em relação aos dos aspectos estéticos, não serão jamais alvos de elogios, como certas óperas italianas, as quais, para Berlioz, por causa da constante demanda, transformam a elaboração artística da harmonia e da poesia em banalidades “mecânicas”. Sobre a ópera *Lucie de Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti, o folhetinista assinala os pontos fortes da partitura, mas, logo em seguida, lista inúmeras debilidades deste tipo de ópera.

Digamos somente que ela tem belíssimas partes, que a expressão dramática é, em geral, bem mais respeitada do que no grande número de óperas sérias dos italianos modernos, e que seus defeitos são aqueles que os franceses e os alemães censuram na maior parte das produções dos sucessores de Rossini. São eles: pouca distinção melódica; pontos de paradas regulares no fim de cada frase, que interrompem o movimento musical de uma maneira constantemente idêntica, para deixar ao cantor toda a liberdade de impulsionar, pela voz, uma cadência final, que é, também, sempre a mesma; grandes barulhos da orquestra por nada; uma repercussão excessivamente prolongada; acordes sucessivos de dominante e de tônica ou só de tônica nas conclusões; *appoggiaturas* melódicas de violino redobradas no grave e a duas oitavas de distância pela voz do baixo; desenhos saltitantes de pequenas flautas em uma cena triste ou imponente; em resumo, defeitos que devem frequentemente acompanhar a precipitação do trabalho e o emprego de procedimentos, por assim dizer, mecânicos que os encorajam. (BERLIOZ, 1839a, p.2)⁷.

Isso porque, como um compositor romântico de inspiração literária, herdeiro de Gluck e Shakespeare, Berlioz preocupa-se com o aspecto, a beleza, o efeito dramático e, naturalmente, com os sentimentos e a catarse que as partituras líricas e sinfônicas devem suscitar nos espectadores. Sobre *La Fille du*

⁷ “Disons seulement qu'elle contient de fort beaux morceaux, que l'expression dramatique y est généralement beaucoup plus respectée que dans le grand nombre des opéras sérieux des Italiens modernes, et que ses défauts sont ceux que les Français et les Allemands reprochent à la plupart des productions des successeurs de Rossini. Ce sont : peu de distinction mélodique ; des points d'arrêts réguliers à la fin de chaque phrase, qui interrompent le mouvement musical d'une façon constamment identique, pour laisser au chanteur toute liberté de pousser à plein gosier une cadence finale qui est aussi toujours la même ; de grands bruits d'orchestre à propos de rien ; une répercussion excessivement prolongée ; des accords successifs de dominante et de tonique ou de celui de tonique tout seul dans les péroraisons ; des *appoggiatures* mélodiques de violon redoublées au grave et à deux octaves de distance par une voix de basse ; des dessins sautillants de petites flûtes dans une scène triste ou imposante ; en un mot les défauts qui doivent trop souvent accompagner la précipitation du travail, et l'emploi des procédés pour ainsi dire mécaniques qui l'encouragent.” (BERLIOZ, 1839a, p.2).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal *régiment* (1840), outra ópera de Donizetti, o crítico faz repreensões escarnecendo das particularidades do libreto e da partitura em questão.

Jura-se excessivamente nessa peça! Mas é o estilo do tempo. Hoje, nossos soldados têm, às vezes, boas maneiras; eles sabem um pouco de ortografia e só blasfemam nas grandes ocasiões. É verdade que no Império privilegiava-se outra educação, e que, sobretudo, se alcançou um grau de força pouco comum na arte de ... ser morto. O que não quer dizer que tenhamos esquecido absolutamente esse belo talento; somos apenas mais avançados agora e unimos à arte de morrer um pouco de modos. – Chega de *estética* militar. – Estética!! Adoraria ver fuzilar o esnobe que inventou essa palavra! (BERLIOZ, 1840b, p.1)⁸.

Para Berlioz, a ideia de arte identifica uma forma ideal no exemplo literário de Goethe e, sobretudo, de Shakespeare, cujas obras contemplam as bases estéticas de gênero e os profundos conteúdos privilegiados pelo pensamento romântico. Mestre da dramaturgia, Shakespeare centra sua obra sobre a expressão individual e inventiva da sensibilidade e sobre as situações complexas que traduzem os conflitos da existência do indivíduo. Essa admiração pelo dramaturgo inglês manifesta-se na escrita do compositor francês tanto quanto em sua música. Além de ter escrito uma sinfonia a *Romeu e Julieta* (1839), os dramas e versos do célebre inglês estão presentes nos folhetins de Berlioz em alusões ou citações⁹, como no folhetim sobre *Antigone*, tragédia de Sófocles.

Era uma bela noite em que deixei a uma pena mais sábia que a minha o cuidado de apreciar a dimensão literária. Permitir-me-ei somente dizer que fiquei, como todos os artistas que se encontravam na sala, profundamente emocionado com as grandes ideias desse Shakespeare antigo. Achamos isso belo, nobre, tocante, choramos tanto quanto é permitido chorar sem se

⁸ "On jure terriblement dans cette pièce ! Mais c'est le style du temps. Aujourd'hui nos soldats ont parfois de très bonnes manières ; ils savent à peu près l'orthographe, et ne blasphèment que dans les grandes occasions. Il est vrai que sous l'Empire on s'occupait d'un autre genre d'éducation, et qu'on était parvenu surtout à un degré de force peu commun dans l'art de ... se faire tuer. Ce qui ne veut pas dire que nous ayons le moins du monde oublié ce beau talent ; seulement on est plus avancé à présent, et nous avons joint à l'art de mourir un peu de savoir-vivre. - Assez d'esthétique militaire. - Esthétique !! Je voudrais bien voir fusiller le cuisinier qui a inventé ce mot-là !" (BERLIOZ, 1840b, p.1).

⁹ Assinalamos que em suas *Mémoires*, um trecho da cena 5 de *Macbeth* figura como epígrafe : "LIFE'S BUT A WALKING SHADOW, ETC. / La vie n'est qu'une ombre qui passe ; un pauvre/ comédien qui, pendant son heure, se pavane et s'agite/ sur le théâtre. Et qu'après on n'entend plus ; c'est un/ conte récité par un idiot, plein de fracas et de furie, et/ qui n'a aucun sens." (SHAKESPEARE, *Macbeth*, apud BERLIOZ, 1878, p.1).

tornar ridículo; aplaudimos com todas as forças e de todo nosso coração [...] (BERLIOZ, 1844a, p.2)¹⁰.

As percepções dramáticas e estéticas comentadas no excerto acima constituem outro ponto importante das concepções de arte, dos princípios de criação e de avaliação do músico folhetinista, intrínsecos à sua essência de artista. Consequentemente, pode-se dizer que a gravidade e o *páthos* da ação dramática, assim como o efeito da estética musical e teatral, são considerados a pedra de toque de sua crítica, na medida em que esses aspectos também são impressos nas partituras. Dessa forma, Berlioz mantém um olhar aparentemente mais exigente que outros críticos no que diz respeito à originalidade e estética da produção artística de seu tempo, porque tem um olhar experiente de artista, de compositor, logo, mais especializado se comparado a outros críticos. Enfim, o que lhe teria dado uma imagem de crítico “espírituoso, maldoso, desprezível”¹¹ em sua época, parece ser identificado exatamente a sua inventividade e vanguarda artísticas, relacionadas aos aspectos dramáticos e estéticos da música, propriamente dita, e da produção dos espetáculos musicais.

Quanto à estrutura da crítica, em geral, Berlioz segue o método tradicional: no caso das óperas, o artigo é desenvolvido a partir de uma resenha do libreto, seguida da análise da música, da encenação e da atuação dos cantores, e mais raramente, a avaliação é feita em ordem cronológica dos atos. Nos casos dos concertos sinfônicos, a crítica é construída por uma introdução sobre o compositor e pela análise centrada na partitura e nos músicos. Em relação à estrutura do artigo a apreciação das óperas precede às dos concertos, normalmente.

Em todos os casos, a especialidade da crítica dos espetáculos líricos e sinfônicos, feita com os atributos da faceta de compositor de Berlioz, é um aspecto significativo. Como demonstrado, trata-se de um olhar mais técnico e profissional sobre as partituras, suas interpretações e seus efeitos dramáticos, pois há aspectos sobre a música e a execução, como a intensidade e a habilidade, que tocam sua percepção alerta de artista, músico e compositor, enquanto a importância desses aspectos parece menos evidente para outros folhetinistas. No entanto, os folhetins de Berlioz não são construídos por uma linguagem

¹⁰ “C’était une belle soirée dont je laisse à une plume plus savante que la mienne le soin d’apprécier la portée littéraire. Je me permettrai de dire seulement que j’ai été, comme tous les artistes qui se trouvaient dans la salle, profondément ému par les grandes idées de ce Shakespeare antique. Nous avons trouvé cela beau, noble, touchant, nous avons pleuré autant qu’il est permis de pleurer sans se rendre ridicule ; nous avons applaudi de toutes nos forces et de tout notre cœur [...]” (BERLIOZ, 1844a, p.2).

¹¹ “emporté, méchant, méprisant!” (BERLIOZ, 1870, p.150).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal estritamente técnica, baseada na terminologia e na teoria musical, como é a tendência das críticas feitas para a imprensa especializada. Sem dúvida, a forma e a distinção de sua escrita revelam um crítico consciente do público ao qual se dirige, bem como evidencia um artista que protesta contra a pobreza e a falta de originalidade das partituras e da falta de efeitos dramáticos das óperas e concertos¹².

Assim sendo, a sombra do compositor aparece como um eco nos folhetins, por exemplo, para comentar a lista dos instrumentos da orquestra militar de M. Sax e os efeitos do grupo de instrumentos dos quais um compositor ou arranjador dispõe.

45 instrumentos. Em uma partitura assim ornada há equilíbrio de forças musicais e conexão entre as diversas partes da massa instrumental. Evidentemente as lacunas que assinala há pouco na escala harmônica de nossas orquestras militares atuais, encontram-se aqui preenchidas [...] Os tímpanos, sem serem todos iguais, casam-se perfeitamente e a vizinhança dos diversos membros da família dos sopros, cuja sonoridade é, de fato, homogênea, permite ao compositor o emprego de frases, percorrendo uma escala de extensão extraordinária [...] (BERLIOZ, 1845a, p.2)¹³.

Outro exemplo dessa apreciação mais especializada é encontrado no folhetim consagrado à estreia do *Duc d'Olonne* (1842), ópera em três atos de Scribe e Saintine, e música de Auber. Sobre a partitura, o compositor destaca a particularidade de um “[...] desenho cantante de violinos, de um efeito acariciador, misterioso e leve, tanto quanto original [...]” (BERLIOZ, 1842, p.2) e a impressão da altura tonal, “nas três vozes oitavadas”, a um dado momento apropriado da ópera. No fim da análise, Berlioz considera até mesmo as intenções do compositor da ópera, acionando um tipo de procedimento e método de composição, ao qual ele também está habilitado: “O compositor quis concentrar todas as forças sobre o segundo ato, cujas situações, além do

¹² É importante lembrar que público da Paris de meados do século XIX era entusiasmado pelo teatro lírico, em voga desde o século XVIII, sobretudo pela ópera bufa e pela ópera-cômica francesa. Nesse cenário musical a música séria, de sinfonias e concertos, detinha a atenção de poucos e nenhum sucesso na mídia, ou seja, nos jornais e revistas, especializados ou não.

¹³ “45 instruments. Dans une partition ainsi ordonnée il y a équilibre des forces musicales et connexion entre les diverses parties de la masse instrumentale. Évidemment les lacunes que je signalais tout à l'heure dans l'échelle harmonique de nos orchestres militaires actuels, se trouvent ici comblées [...] Les timbres, sans être tous semblables, se marient ensemble parfaitement, et le voisinage des divers membres de la famille des bugles, dont la sonorité est tout à fait homogène, permet au compositeur l'emploi de phrases parcourant une échelle d'une longueur extraordinaire [...]” (BERLIOZ, 1845a, p.2).

mais, são musicais.” (BERLIOZ, 1842, p.2)¹⁴. Em seguida, o folhetinista expõe ainda avaliações bem precisas sobre a partitura e a utilização dos instrumentos na ópera a partir de um ponto de vista qualificado para escrever ou corrigir uma composição, a fim de repreender a escolha dos ornamentos; isso graças a uma onisciência musical que os músicos mais experimentados aparentemente partilham.

Encontramos nessa partitura o estilo melódico e, em geral, a maneira de instrumentar do Sr. Auber. Contudo, devo dizer que a ideia que ele teve de fazer murmurar, *mezzo forte*, os trombones e trompete, de pequenos acompanhamentos leves, cujo rápido martelamento seria conveniente às flautas ou aos violinos, não é, na opinião dos músicos, uma inovação muito feliz, nem, sobretudo, legítima. (BERLIOZ, 1842, p.2)¹⁵.

Paralelamente à especificidade musical do artista engenhoso que foi, Berlioz resiste também a toda superficialidade e facilidade gratuitas de algumas obras e gêneros da cena lírica e musical da época, as quais eram mais voltadas à popularidade entre o público que à fidelidade estética da arte. Partidário incondicional desta última posição, ele desaprova a negligência dos diretores de teatro quanto ao mérito das obras escolhidas para a temporada, assim como à qualidade e zelo pelas representações. Estes princípios o fazem sempre escarnecer, em particular, de um teatro: “Ainda o Opéra-comique!”¹⁶, “máquina de música e de comédias!”¹⁷, isto é, uma sala de espetáculos muita ativa que representava, sobretudo, óperas-cômicas. Apesar de muito ativo este teatro vivia a privação de bons espetáculos, segundo a opinião de Berlioz (1841b, p.1): “Uma ópera-cômica tal como essa deve ser uma coisa muito chata de fazer; não se diverte muito ao escutar, e digo que nada é mais fastidioso de se contar [...]”¹⁸, ressalta o crítico. Assim, o folhetinista confessa o prazer de passar bem longe desse gênero em seus folhetins, quando é autorizado pela direção do jornal:

¹⁴ “Le compositeur a voulu concentrer toutes ses forces sur le second acte, dont les situations, en outre, sont les plus musicales.” (BERLIOZ, 1842, p.2).

¹⁵ “On retrouve dans cette partition le style mélodique et en général la manière d’instrumenter de M. Auber. Je dois dire pourtant que l’idée qu’il a eue de faire murmurer, *mezzo forte*, aux trombones et trompettes, de petits accompagnements légers dont le rapide martèlement conviendrait aux flûtes ou aux violons, n’est pas, de l’avis des musiciens, une innovation bien heureuse, ni surtout bien motivée.” (BERLIOZ, 1842, p.2).

¹⁶ “Encore l’Opéra-Comique !” (BERLIOZ, 1841a, p.1).

¹⁷ “Quelle machine à musique et comédies !” (BERLIOZ, 1843b, p.1).

¹⁸ “Un opéra-comique tel que celui-ci doit être une chose fort ennuyeuse à faire ; on ne s’amuse pas beaucoup à l’entendre, et je réponds que rien n’est plus fastidieux à raconter.” (BERLIOZ, 1841b, p.1).

Perdi o hábito de contar essas coisinhas que na França chamamos de óperas-cômicas em um ato. Há cerca de um ano que essa felicidade não me aconteceu e eu acabei tomando meu partido muito filosoficamente. Temo, por isso, não saber mais bem como deixar-me por elas seduzir e prejudicar o libreto do Sr. Méléville e a partitura do Sr. Bazin. (BERLIOZ, 1846b, p.2)¹⁹.

Prosador prolixo, mas muito hábil, Hector Berlioz não esconde seus verdadeiros princípios artísticos, mais modernos e autênticos que a arte musical e teatral de seu tempo, em detrimento do gosto artístico popular. Preconizado pelas óperas italianas e pelas óperas-cômicas, esses espetáculos de grande sucesso de público, em geral, apresentam composição e encenação menos exigentes e originais, para os parâmetros artísticos de Berlioz. Certamente, vê-se emergir em seus folhetins muito da arte que ele produziu e deixou registrada em suas partituras, a qual ele traduziu em sua crítica jornalística pela abordagem de ideias sobre a criação artística, impressões e sensações individuais, provocadas pela arte. Tais princípios destacam-se em seu estilo particularmente frenético, tanto que, algumas vezes, o folhetinista apresenta momentos distintos nos quais mostra, com mais ênfase, suas convicções e censuras por meio de um discurso impetuoso.

Daí a extrema dificuldade de encontrar para essas obras-primas de pura arte auditores e dignos intérpretes. O embrutecimento do grande público, sua compreensão das coisas da imaginação e do coração, seu amor pelas brilhantes platitudes, a baixaza de todos os instintos melódicos e rítmicos, devem, naturalmente, ter reagido sobre os artistas e os levado à via que seguem agora. Parece, ao bom senso mais comum, que o gosto do público deveria ser formado pelos artistas, mas, infelizmente é, ao contrário, o dos artistas que é deformado e corrompido pelo público. (BERLIOZ, 1845b, p.1)²⁰.

¹⁹ "J'ai perdu l'habitude de raconter ces petites choses que nous appelons en France opéras-comiques en un acte. Il y a près d'un an que ce bonheur ne m'est arrivé, et j'avais fini par en prendre mon parti assez philosophiquement. Je crains donc de ne plus trop savoir comment m'y prendre, et de faire tort au livret de M. Méléville et à la partition de M. Bazin." (BERLIOZ, 1846b, p.2).

²⁰ "De là l'extrême difficulté de trouver pour ces chefs-d'œuvre de l'art pur des auditeurs et de dignes interprètes. L'abrutissement du gros public, son intelligence des choses de l'imagination et du cœur, son amour pour les platitudes brillantes, la bassesse de tous ses instincts mélodiques et rythmiques, ont dû naturellement réagir sur les artistes et les amener sur la voie qu'ils suivent maintenant. Il semble au bon sens le plus vulgaire que le goût du public devrait être formé par les artistes, mais c'est malheureusement, au contraire celui des artistes qui est déformé et corrompu par le public." (BERLIOZ, 1845b, p.1).

Este fragmento pertence a um folhetim dedicado à apreciação da reprise de *La Vestale* (1807), de Spontini, verdadeira obra prima, elogiada pelo músico. É a partir da análise do valor ofuscado de obras como essas que o folhetinista amplia sua reflexão, ultrapassando a discussão sobre a obra em questão, para sondar a baixa expectativa e o diletantismo do público como a origem dos espetáculos medíocres da época.

Nesta escrita exorbitante de Berlioz, a linguagem metafórica é sempre acionada pelo imaginativo folhetinista, devido à liberdade que o rodapé do jornal oferece aos redatores. Por exemplo, uma característica ou mesmo significações derivadas de um nome são suficientes para dar origem a uma metáfora e, conseqüentemente, ao humor. É o caso do excerto a seguir, cujo assunto é o benefício de Conélie Falcon, jovem e prodigiosa prima-dona do teatro Opéra, que não conseguiu se restabelecer profissionalmente depois de abatida por uma grave moléstia²¹.

O céu do nosso mundo musical está tempestuoso; grandes nuvens cobreadas sobem e descem em sua febre elétrica; os pássaros da crítica projetam lúgubres gritos por intervalos; na bruma, escuta-se atirar o canhão de alarme; um grande navio lá está em apuros; o mar está tenebroso, contudo, não há vento. Mas já se ouve um barulho, como se torrentes de água se precipitassem tumultuadamente do alto das montanhas; todo o mundo exclama: “Eis o furacão”. Uma chuva furiosa arrebatava, como um véu, o espesso nevoeiro que nos escondia o navio em perigo; [...] Nunca um naufrágio foi tão terrível quanto esse do qual tal magnífico teatro está a essa hora ameaçado [...] durante quatro longas horas, pela jovem e bela virtuose que, há tanto tempo ausente, apareceu diante de seus numerosos admiradores apenas para morrer diante de seus olhos; pois a perda da voz, para uma cantora, não é a morte? (BERLIOZ, 1840a, p.1)²².

²¹ Em 1840 Mlle Falcon foi obrigada a encerrar sua carreira, uma vez que perdeu completamente a sua voz. O abatimento de sua saúde alguns anos antes atingiu irreversivelmente sua voz.

²² “Le ciel de notre monde musical est orageux ; de gros nuages cuivrés montent et descendent dans leur fièvre électrique ; les oiseaux de la critique jettent par intervalles des lugubres cris ; on entend dans la brume tirer le canon d'alarme ; un grand navire est là en perdition ; la mer est affreuse, et pourtant il ne fait pas de vent. Mais déjà un bruit se fait entendre, comme si des torrents d'eau se précipitaient en tumulte du haut des montagnes ; tout le monde s'écrie : 'Voilà l'ouragan.' Un grain furieux enlève comme un voile l'épais brouillard qui nous cachait le navire en détresse [...] Jamais naufrage ne fut plus terrible que celui dont ce magnifique théâtre est à cette heure menacé [...] pendant quatre longues heures, par la jeune et belle virtuose qui, si longtemps absente, n'a reparu devant ses nombreux admirateurs que pour mourir sous leurs yeux ; car la perte de sa voix, pour une cantatrice, n'est-ce pas la mort ?” (BERLIOZ, 1840a, p.1).

Do diálogo das artes: literatura, espetáculos e escrita

Finalmente, é preciso ressaltar a presença bastante frequente de grandes autores no texto do músico e crítico. Sendo um procedimento usual dos folhetinistas, Berlioz é um bom exemplo daqueles que se servem de uma plêiade de autores, mas jamais gratuitamente. Citações, alusões, expressões latinas, paráfrases e paródia são as formas mais comuns empregadas de acordo com o propósito do folhetinista. Horácio, Molière, Shakespeare e La Fontaine são suas referências literárias incontestáveis, das quais empresta excertos em sua forma original ou em novas versões moduladas, que Berlioz elabora, surpreendendo o leitor, como nesta remodulação do verso de Racine²³:

Enfim, às duas horas da manhã, a dança, que descansava depois do segundo ato de *Robert*, recomeçou [...] e a “dançomania”, ganhando um por um, vimos turbilhonar, galopar, saltar até Bouffé e Arnal, aquele Arnal, que não aparecera à noite e estava escalado somente para o galope final, encontrou um modo de fazer rir a plateia extenuada, aparecendo de pijama e touca de dormir: Na pouca roupa, / *De um pobre ator* que acabaram de arrancar do sono. (BERLIOZ, 1845c, p.1)²⁴.

Dos autores clássicos, Berlioz cita, de Virgílio, algumas expressões de *Eneida*, por exemplo, “heróis, assim, *armados em paz*” e “profundo lago [...] na superfície do qual aparecem os *rari nantes*” (BERLIOZ, 1845c, p.1, grifo nosso)²⁵, e de Horácio, menciona a *Arte Poética*: “Não confundamos, repito, essas pessoas com outras, *laudatores temporis acti*, para quem toda coisa antiga é, necessariamente, admirável e superior ao que se faz nos dias atuais; esta imperfeição é, talvez, mais funesta à arte que a prevenção contrária.” (BERLIOZ, 1841c, p.1)²⁶. Em outras ocasiões, o folhetinista vale-se dessas expressões

²³ Confira Racine (2010), *Britannicus*, ato II, cena 2: “*Belle, sans ornement dans le simples appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.*”

²⁴ Ver Hector Berlioz (1845c, p.1): “*Enfin, à deux heures du matin, la danse, qui se reposait depuis le second acte de Robert, a recommencé [...] et la dansomanie, gagnant de proche en proche, nous avons vu tourbillonner, galoper, bondir jusqu'à Bouffé et Arnal, lequel Arnal, qui n'avait point paru de la soirée et s'était engagé pour le galop final seulement, a trouvé le moyen de faire rire l'assemblée exténuée, en se montrant en camisole et en bonnet de nuit : Dans le simple appareil / D'un pauvre acteur qu'on vient d'arracher au sommeil.*”

²⁵ “*des héros ainsi armés en paix*” e “*lac profond [...] à la surface duquel apparaissent rari nantes*” (BERLIOZ, 1845c, p.1, grifo nosso). As expressões em destaque pertencem, respectivamente, ao livro III, versos 260-261, e ao Livro I, verso 118.

²⁶ “*Ne confondons pas, je le répète, ces gens-là avec d'autres, laudatores temporis acti, pour qui toute chose*

transformando-as para compor paródias, porém, de modo que a expressão original continue ainda reconhecível, o que reforça o efeito de humor: “[...] o público, antes teu escravo, hoje teu mestre, teu imperador! Vamos, inclina-te, ele te aplaude. *Tè moriturum salutat!*” (BERLIOZ, 1840a, p.2)²⁷.

Dentre os autores, La Fontaine é, aparentemente o mais aludido por citações de versos de suas célebres fábulas, seja em referências a personagens ou pelo empréstimo de expressões conhecidas de suas histórias. De fato, parece que Berlioz identifica-se com o texto, com o conteúdo e, sobretudo, com a linguagem figurada de La Fontaine. As alusões e citações deste autor aparecem, geralmente, para iniciar um artigo ou para reforçar um argumento de uma reflexão. Berlioz serve-se de imagens e de sentidos subjacentes, ligados à citação, que se ampliam pelo modo como são desenvolvidos em sua escrita. É assim que a fábula *O Galo e a Pérola*²⁸ é utilizada, pela primeira vez, no folhetim de 14 de maio de 1845, para ilustrar a atitude do público comparada à do galo:

Não é preciso argumentar em favor do que se adapta e faz triunfar, de tempos em tempos, algumas belas obras. Isso só prova que, por um engano, foi engolida uma pérola, embora tivesse sido melhor **um grão de milho, todavia**, e que seu palato é ainda menos delicado que o do galo da fábula, o qual não se enganou. Com efeito, sem isso, se fosse pela beleza que o público aplaudiu certas obras, pela razão contrária, em outras ocasiões, teria manifestado uma indignação colérica [...] (BERLIOZ, 1845a, p.1)²⁹.

A mesma fábula é retomada pela segunda vez, em outro contexto, a propósito do concurso de canto do Conservatório:

ancienne est nécessairement admirable et supérieure à ce qu'on fait de nos jours ; ce travers est plus funeste à l'art peut-être que la prévention contraire.” (BERLIOZ, 1841c, p.1, grifo nosso). Citação dos versos 173 da *Arte Poética*.

²⁷ “[...] *le public, autrefois ton esclave, aujourd'hui ton maître, ton empereur ! Allons, incline-toi, il t'applaudit. Tè moriturum salutat!*” (BERLIOZ, 1840a, p.2, grifo nosso). Alusão à expressão latina utilizada pelos gladiadores diante de Cesar: “*Ave Caesar, morituri te salutant!*”

²⁸ Livro I, fábula 20 (LA FONTAINE, 2005).

²⁹ “*Il ne faut pas argumenter en sa faveur de ce qu'il adopte et fait triompher de temps en temps quelques bels ouvrages. Cela prouve seulement, bien que le moindre grain de mil eût fait mieux son affaire, qu'il a par mégarde avalé une perle, et que son palais est encore moins délicat que celui du coq de la fable, qui ne s'y trompait pas. Sans cela, en effet, si c'était parce qu'ils sont beaux que le public a applaudi certains ouvrages, il aurait, par la raison contraire, en d'autres occasions, manifesté une indignation courroucée [...]*” (BERLIOZ, 1845a, p.1). Os versos da fábula em francês são: “*Je la crois fine, dit-il ; / Mais le moindre grain de mil / Serait bien mieux mon affaire.* Na tradução do verso da fábula, utilizamos a versão de Gonçalves Crespo, da edição *Fábulas* (LA FONTAINE, 2005).

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal

Tanto faz! Essas senhoritas tinham comoventes vestidos brancos e os membros do júri, esplêndidos telescópios para melhor escutar. Com esses instrumentos veriam uma pérola na lua, pois que esses senhores tiveram de descobri-la no Conservatório. E, diferente do galo da fábula, eles preferem muito mais as pérolas que os belos grãos de milho. (BERLIOZ, 1846a, p.2)³⁰.

Ato final

Em conclusão, a partir desse panorama sobre Hector Berlioz folhetinista e com análises sobre os aspectos mais importantes de suas críticas do rodapé do jornal, apontamos que ele é, provavelmente, o folhetinista mais especializado em música do jornal francês da Monarquia de Julho (1830-1848), e folhetinista de destaque das décadas seguintes.

Tendo como base um olhar mais técnico e uma grande inteligência musical e cênica, a crítica de Berlioz é construída por vários procedimentos literários, como a metáfora, digressões, citações e ironia, por meio das quais ele descreve e contesta os elementos do espetáculo, manifestando sua insatisfação, mas também reflexões a respeito do panorama musical e lírico da França naquele momento.

Procurando fazer uma projeção mais exata dos folhetins de Berlioz é preciso, antes de tudo, considerar o artista que ele foi, o qual viveu profundamente a expressão do lirismo, da imaginação, da melancolia, da paixão e da sensibilidade, tal como concebia a arte, recriou em sua obra musical e imprimiu em seus escritos. Graças à liberdade proporcionada pela rubrica, seus folhetins são construídos em um estilo espirituoso, frenético, fantástico e sob uma pena extremamente hábil e desenvolta, capaz de representar em sua própria escrita os efeitos e as percepções sentimental, dramática e estética de uma arte mais profunda e reflexiva, com a mesma verve criadora, intensa e fabulosa que ele investiu em suas composições, sempre pela liberdade discursiva típica, reservada ao espaço do folhetim.

³⁰ *"C'est égal ! Ces demoiselles avaient de touchantes robes blanches, et les membres du jury de splendides télescopes pour mieux écouter. Avec ces instruments-là on verrait une perle dans la lune, à plus forte raison ces messieurs ont-ils dû en découvrir au Conservatoire. Et, différant en cela du coq de la fable, ils préfèrent, de beaucoup, les perles au plus beau grain de mil."* (BERLIOZ, 1846a, p.2).

Hector Berlioz's column in the Journal des débats: a conception of art in the newspaper footer

ABSTRACT: *Recognized as an important composer of the French High Romanticism, the musician and columnist Hector Berlioz is nowadays remembered by his symphonies and concerts, but he is little known as a writer. Besides having published two short stories and his memoirs, Berlioz devoted himself to music criticism published in the daily press footer and in specialized reviews from 1834 to 1863. This paper presents a brief trajectory of Berlioz's first years as a columnist and the main aspects of his music criticism in Journal des débats. Under the musical theme, these texts arise from the lyrical expression, imagination, melancholy and the writer's passion, as a Romantic and innovative manifestation of the spirit and the poetic. Our hypothesis is that Berlioz's criticism translates his artistic conception in an intense and fabulous way by using the writing freedom typical of the newspaper footer prose.*

KEYWORDS: *Hector Berlioz. Art. Newspaper footer. Journal des débats.*

REFERÊNCIAS

BERLIOZ, H. **Mémoire**. Paris: Calmann-Lévy, 1878.

_____. **Mémoires**. Comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865, avec un beau portrait de l'auteur. Paris: Michel Lévy frères, 1870.

_____. **A travers chants**. Études musicales, adorations, boutades et critiques. Paris: Calmann Lévy, 1862.

_____. **Grotesques de la musique**. Paris: Librairie Nouvelle, 1859.

_____. **Soirées d'orchestre**. Paris: Michel Lévy frères, 1852.

_____. Académie royale de musique: Débuts. **Journal des débats**, Paris, 15 ago. 1846a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Débuts. **Journal des débats**, Paris, 24 maio 1846b. p. 1-2.

_____. La vestale de spontini : concert du conservatoire. **Journal des débats**, Paris, 14 maio 1845a. p.1-2.

_____. De la réorganisation des musiques militaires. **Journal des débats**, Paris, 1 abr.1845b. p. 1-3.

_____. Représentation au bénéfice de M^{me} Gras-Dorus. **Journal des débats**, Paris, 17 maio 1845c. p. 1-2.

Hector Berlioz, folhetinista do *Journal des débats*: uma concepção de arte no rodapé do jornal

_____. Théâtre de l'Odéon : Première représentation d'Antigone, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vaquerie, musique de Mendelssohn. **Journal des débats**, Paris, 26 maio 1844a. p.2-3.

_____. **Voyage musical en Allemagne et en Italie. Étude sur Beethoven, Gluck et Weber**: Mélanges et nouvelles. Paris: J. Labitte, 1844b.

_____. **Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes**. Paris: Schonenberger, 1843a.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de Mina, opéra-comique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Ambroise Thomas. **Journal des débats**, Paris, 17 out. 1843b. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de le Duc d'Olonne, opéra en trois actes, de MM. Scribe et Saintine, musique de M. Auber. **Journal des débats**, Paris, 9 fev. 1842. p.2.

_____. Première représentation de M^{lle} de Mérange, opéra-comique en un acte, de MM. Leuven et Brunswick, musique de M. Henri Potier. **Journal des débats**, Paris, 18 dez. 1841a. p. 1.

_____. Première représentation de *la Main de Fer*, opéra-comique en trois actes de MM. Scribe et Leuven, musique de M. A. Adam. **Journal des débats**, Paris, 2-3 nov. 1841b. p.1.

_____. Première représentation de la reprise de Camille, opéra en trois actes, de Dalayrac. **Journal des débats**, Paris, 11 ago. 1841c. p. 1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Représentation au bénéfice de Mlle Falcon. **Journal des débats**, Paris, 17 mar. 1840a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de la Fille du Régiment, opéra-comique en deux actes, de MM. de Saint-Georges et Bayard, musique de M. Donizetti. Théâtre de l'opéra: Architecture théâtrale. — Concerts. — MM. Kastner, Huerta et Dieppo. **Journal des débats**, Paris, 16 fev. 1840b. p.1-2.

_____. Théâtre de la Renaissance : Première représentation de Lucie de Lammermoor, musique de M. Donizetti, paroles de MM. Alphonse Royer et Gustave Waës. **Journal des débats**, Paris, 9 ago. 1839a. p.1-2.

_____. Théâtre de l'Opéra: Première représentation du Lac des Fées, opéra en cinq actes ; paroles de MM. Scribe et Mélesville, musique de M. Auber, ballets de M. Coraly, décors de MM. Philastre et Cambon. **Journal des débats**, Paris, 3 abr. 1839b. p.1-3.

Priscila Renata Gimenez

_____. Théâtre de l'Opéra-comique: Première représentation de *la Mantille*, opéra-comique en un acte, de MM. Planard et Defontaine, musique de M. Bordèze. — Régine, opéra-comique en deux actes, de MM. Scribe et Adam. — Concerts. — Musique religieuse. **Journal des débats**, Paris, 22 jan. 1839c. p.1-3.

CARPEAUX, O. M. **O livro de ouro da história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

LA FONTAINE. **Fábulas**. Antologia. São Paulo: M. Claret, 2005.

RACINE, J. **Britannicus**. Présentation par Jacques Morel. Paris: Flammarion, 2010.

VIRGILE. **L'Énéide**. Traduction André Bellessort. Édition du groupe Ebooks libres et gratuits. Disponible em: < http://www.epeios.org/Fichier/virgile_eneide.pdf >. Acesso em fev. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BERLIOZ, H. **Critique Musicale**. Paris: Buchet/ Chastel, 1998-2008. 6 v.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- André Gide, p.261
Antonin Carême, p.287
Arte, p.301
Condições de produção, p.287
Contos de Guerra, p.237
Crítica literária, p.193
Destruição, p.271
Discurso, p.287
Folhetim, p.301
Gastronomia Francesa, p.287
Gauche, p.217
Hector Berlioz, p.301
Humor, p.203
Interdiscurso, p.287
Intertextualidade, p.193
Ironia, p.217
Journal des débats, p.301
Le Chat Noir, p.203
Les Faux-monnayeurs, p.261
Literatura Francesa, p.237
Maupassant, p.237
Metapoesia, p.203
Modernidade, p.217
Morte simbólica, p.271
Mulher fatal, p.271
Originalidade, p.217
Poesia francesa, p.203
Roland Barthes, p.193
Romance, p.261
Ruptura, p.217
Testemunho, p.237
Traumatismo, p.271

SUBJECT INDEX

- André Gide*, p.261
Antonin Carême, p.287
Art, p.301
Destruction, p.271
Femme fatale, p.271
French Gastronomy, p.287
French Literature, p.237
French poetry, p.203
Gauche, p.217
Hector Berlioz, p.301
Humor, p.203
Interdiscourse, p.287
Intertextuality, p.193
Irony, p.217
Journal des débats, p.301
Le Chat Noir, p.203
Les Faux-monnayeurs, p.261
Literary criticism, p.193
Maupassant, p.237
Metapoetry, p.203
Modernism, p.217
Newspaper footer, p.301
Novel, p.261
Originality, p.217
Production conditions, p.287
Roland Barthes, p.193
Rupture, p.217
Short stories of war, p.237
Speech, p.287
Symbolic death, p.271
Testimony, p.237
Trauma, p.271

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

ARAUJO, R. L., p.261

BESSA, R. M. R., p.287

FERREIRA, J. S., p.271

GIMENEZ, P. R., p.301

LEITE, G. M. M., p.237

LIMA, C. N. C., p.237

PINEZI, A. T. C., p.217

SIMPSON, P., p.193

VICENTE, A. L., p.203

