

LETTRES FRANÇAISES

Lettres Françaises	Araraquara	n° 17(1)	p.1-188	2016
--------------------	------------	----------	---------	------

LETTRES **F**RANÇAISES

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. 17(1), 2016 – 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)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

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 7

L'Ève future de Villiers de L'Isle-Adam: du fantoche au fantôme

The Future Eve by Villiers de l'Isle-Adam: from the puppet to the phantom

Laurent Mattiussi..... 17

A Representação do Teatro nos Romances Franceses do Século XIX:
realismo e efeitos dramáticos

*The representation of theater in the nineteenth-century French novel:
realism and dramatic Effects*

Bruna G. Silva Rondinelli 53

Estética, romantismo(s) e modernidade poética

Aesthetics, romanticism(s), and poetic modernity

Flávia Nascimento Falleiros 71

Equivalências – Melancolia e Êxtase em “*Enivrez-vous*” de Charles
Baudelaire e “Vinho” de Cecília Meireles

*Equivalents – Melancholy and Ecstasy in “Enivrez-vous” by Charles
Baudelaire and “Vinho” by Cecília Meireles*

Márcia Eliza Pires 89

As diferentes voltas do pródigo: da parábola ao romance

Different returns of the prodigal son: from parable to novel

Maria A. A. de Macedo Le Guirriec..... 105

Solitude et humanisme: Breuil, Anouilh et Sartre dans le *Diário
Crítico* de Sérgio Milliet

*Loneliness and humanism: Breuil, Anouilh and Sartre in Sérgio Milliet's
Diário Crítico*

Laura Taddei Brandini..... 121

<i>Une mort très douce</i> : relatos de vidas	
<i>Une mort très douce</i> : life stories	
Ana Paula Dias Ianuskiewtz	145
Literatura e identidade cultural afrodescendentes nas Antilhas	
<i>Afro-descendant literature and cultural identity in the Antilles</i>	
Fabiana dos Santos Sousa	153
Historiografia das duas traduções brasileiras do livro <i>Le Petit Nicolas</i>	
<i>The historiography of the two Brazilian translations of the book Le Petit Nicolas</i>	
Venise Vieira Mendes.....	163
Índice de Assuntos.....	183
<i>Subject Index</i>	185
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>	187

APRESENTAÇÃO

No presente volume, Laurent Mattiussi, professor da Universidade Jean Moulin, Lyon 3, distingue-nos com um texto que se estende a várias questões que são indiscutivelmente fundamentais para os estudos literários. Em “*L’Ève Future de Villiers de L’Isle-Adam: du fantoche au fantôme*”, ele faz uma abordagem da obra em forma de meditação sobre a operação estética. O empreendimento do cientista e, também, artista, Edison ao criar a androide Hadaly, busca realizar a harmonia perfeita entre o fundo, isto é, a alma de Mrs Anderson, e a forma, a aparência perfeita da atriz A. Clary, amante de Lord Ewald. Evidencia-se, então, um paradoxo: se o real decepçiona é porque lhe falta realidade, consistência, e é em uma forma ainda mais irreal que o homem vai procurar a realização do que deseja. O teatro, lugar privilegiado da ficção, não se resume a copiar o real e assume a vocação imaginária, inventando a mais exaltante realidade. Mattiussi observa que em mais de uma obra, Villiers ilustra a ideia de que o homem comum não poderia existir autenticamente por si mesmo, que a vida social se limita habitualmente a um simples parecer sem contrapartida do ser. O mundo é, pois, um teatro e é impossível fugir do teatro. Se tudo é jogo, ilusão, ficção, não há mais realidade, parece afirmar Villiers. Quando seus artistas, seus aristocratas, que são frequentemente os mesmos, reivindicam como realidade a essência superior de seu ser íntimo, é em nome das exigências últimas do imaginário e do sonho, nos quais eles veem o real. Quando Hadaly é concluída, sua aparência externa é a de A. Clary e, interiormente, será uma alma chamada Sowana, mas durante muito tempo, Edison parece ignorá-lo. O paradoxo de *L’Ève future* está no fato de que A. Clary representa no teatro da maneira como ela vive, sem alma, sem genialidade. A androide, enquanto simples autômato será preservada desse efeito negativo. Não há nela essa insignificância que impede a expressão pura de uma riqueza interior, seja da pessoa real, seja da personagem fictícia inventada por um dramaturgo. A androide encarna o papel da amante no estado puro. A pessoa viva precisou ser transformada duplamente em obra de arte: como atriz e como Androide, isto é, como fantasma apto a ir além da irrealidade do fantoche, isto é, sua realidade deficiente. Assim, em Villiers, diz Mattiussi, a questão da ilusão é central. Sua posição decorre de

um platonismo modernizado, quase invertido: é o imaginário que se torna a verdadeira e suprema realidade. Villiers defende um subjetivismo segundo o qual cada um vê e concebe as coisas a seu modo, como se percebe em *L'Ève future*. E o articulista reflete que é pela razão de não vermos o fundo das coisas, mas somente o fenômeno e não a coisa em si, segundo a terminologia de Kant, porque devemos nos contentar com uma apreensão superficial do mundo, que é possível substituir A. Clary pela Androide. Graças a Edison, a realidade exterior cessa de resistir ao sonho e torna-se sua pura expressão. A posição de Villiers decorre, pelo menos em parte, das teses do idealismo alemão de Kant e seus sucessores, para os quais não percebemos o mundo tal qual ele é em si, mas tal qual ele nos é dado pelas estruturas de nossa percepção e de nossa inteligência. Segundo Villiers, ainda, há vários graus da ilusão, e é preciso livrar-se da má ilusão e ficar com as ilusões superiores. A noção baudelairiana do “ideal” tornou-se para ele um equivalente da “ilusão”, no sentido positivo do termo, e ambos remetem ao mundo do sonho, que se opõe à realidade decepcionante. Assim, toda realidade deste mundo deriva da ilusão - o que, lembra Mattiussi, é um equivalente do velho tema barroco de que a vida é um sonho e da tese platônica da alegoria da caverna. O falso pode passar por verdadeiro porque este é incerto. A arte e a ficção não são nem mais nem menos enganadores que a realidade, elas o são de outra maneira, pois a ilusão que nasceu da genialidade de Edison é superior à realidade deficiente que ela está destinada a substituir. Aos olhos de Mallarmé e de Villiers, há uma fratura entre a realidade e o sonho, de modo que o mundo exterior permanece estranho àquilo que o artista tenta captar em si mesmo. Só a arte permite reduzir essa fratura. Em relação à linguagem, à ordem social e ao espaço e tempo, a literatura exige ruptura com a existência comum. Ao iniciar seu empreendimento, Edison corta toda ligação com o exterior para circunscrever o espaço da invenção, da atividade estética, onde não penetra a realidade comum. Essa é a primeira etapa da operação estética. Edison, na pessoa de A. Clary, procura desembaraçar a mulher em geral do nada que a habita como espectro para fazê-la chegar a uma modalidade gloriosa do ser, por meio dessa obra prima que será Hadaly. Segundo Edison, ela é o “esqueleto de uma sombra, esperando que a Sombra seja!” Ela será o duplo de A. Clary: ela é aparentemente a máquina, um ser inanimado, desprovido de vida, mas deverá levar Lord Ewald à verdadeira vida. No início, apenas mecânica, objeto morto, no fim ela terá adquirido uma dimensão suplementar. Edison não explica como, levando o leitor a se perguntar se ele o sabe. É uma das questões fundamentais do romance, que atinge o próprio estatuto da Androide, que nunca aparece

como um robô. Mas Edison não esclarece a ambiguidade que paira sobre sua verdadeira natureza. Enquanto um “fantasma”, Hadaly não é um ser vivo no sentido comum do termo, mas, nela, o termo é conotado positivamente. Isto é, Edison, ao observar que ela é um fantasma, no sentido negativo, agora, quer sugerir, sem dúvida, que ela não é diferente das outras mulheres. Finalmente, ela é um fantasma na medida em que, no início, acredita-se que é uma entidade superficial, aparentemente sem vida. Mas, paradoxalmente, porque é apenas um fantasma, que não contém a falsa realidade dos seres comuns, que ela é capaz de conduzir Lord Ewald à vida.

No segundo artigo, Bruna G. Silva Rondinelli, em “A representação do teatro nos romances franceses do século XIX: realismo e efeitos dramáticos”, recua ao século XVIII para observar que tanto os romances quanto o teatro da época abordavam o cotidiano do homem de seu tempo à luz de uma poética dramática, fundada no patético e no cotidiano. Os escritores franceses buscavam representar a sociedade contemporânea na literatura e, por isso, os teatros, espaços de grande sociabilidade, onde essa sociedade se reunia para debater em salas de espetáculo oficiais ou populares, aí apareciam como pano de fundo em Paris. É o que se pode encontrar em *O Vermelho e o Negro*, *Ilusões perdidas*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama das Camélias*, *Madame Bovary*. Além desses elementos de cunho realista, alcançados com a descrição das salas de espetáculo e do repertório dramático e lírico do período, há também nesses romances o melodrama, momentos patéticos, a presença da providência divina. Por outro lado, muitos romancistas franceses dessa época também compuseram dramas ou fizeram adaptações de seus próprios romances para os palcos, como foi o caso de Alexandre Dumas (pai). Essa é a discussão que a articulista desenvolve sobre a relação estreita entre o romance e o teatro, mais especificamente na primeira metade do século XIX.

Em seu escrito sobre “Estética, romantismo(s) e modernidade poética”, Flávia Nascimento Falleiros busca os antecedentes da noção de modernidade poética nas diversas manifestações do romantismo, bem como na constituição da Estética como disciplina autônoma. Lembrando que Baudelaire e *Les Fleurs du mal* são a encarnação mais perfeita da famosa definição de modernidade proposta pelo poeta, e que teve importantes e múltiplas implicações para a poesia posterior, Falleiros coloca que o romantismo e a construção da Estética como disciplina de investigação autônoma no seio da filosofia tiveram grande importância para a gestação do conceito de modernidade. A definição de romantismo depende das formas múltiplas que o termo assumiu em diferentes países e dos sentidos diversos que ele assimilou na Alemanha, Inglaterra e França. O poeta romântico

busca um tipo de conhecimento que seja sentimento, gozo de si, sentimento do universo, e pela observação e pelas imagem faz retrato metafórico e simbólico do mundo em volta. Ele atribui à linguagem suas mais antigas prerrogativas, a de sua magia, como dirá Baudelaire. A poesia romântica adquire uma qualidade de fala metafísica, que a encoraja a destonar a filosofia. No século XVIII, os filósofos iluministas viam na literatura a sua serva de predileção, pois para realizar seu objetivo de instruir empregavam a ficção, mas esse estado de coisas muda com o romantismo, fazendo, em seguida, que se pensasse a poesia como uma filosofia em ato linguístico, quando, de uma poética da representação, clássica, passou-se a uma poética da expressão. Os românticos alemães foram determinantes nessas transformações que se operaram em seguida em todos os romantismos. Lamartine, o primeiro romântico francês, substituiu as figuras do teólogo e do filósofo pela do poeta. Temos aí uma modernidade: a partir desse momento é o poeta que fala na poesia, autorizando-a a desenvolver suas próprias capacidades para dizer o mundo e o sujeito e, também, o sujeito no mundo. A poesia e a literatura ganham capacidade de pensar equivalente à filosofia. Na França, Alphonse de Lamartine estampa as contradições de seu tempo e os desencontros entre política e arte: sua poesia é inovadora por contribuir para a submissão da filosofia à poesia. Ele inovou na percepção do real, no tom intimista que faz da experiência vivenciada pelo seu eu lírico algo compartilhado. Sua poesia não realiza aparato retórico, seu conteúdo é cotidiano e seu tom é familiar e todas essas possibilidades foram possíveis no romantismo graças à Estética, nova disciplina filosófica, constituída por Alexander G. Baumgarten ao publicar suas reflexões sobre a poesia em 1735. A partir dele, a obra de arte passou a ser apreendida, depois, com base em propriedades que concernem à relação entre o objeto estético e seu receptor, contrariamente à ideia clássica do Belo como propriedade objetiva do ente. Essas teses foram de suma importância para os romantismos europeus ao dar espaço à sensação, à percepção, à recepção da obra de arte e, sobretudo, à prevalência do olhar do sujeito criador.

Na sequência dos artigos, encontramos “Equivalências - Melancolia e Êxtase em “Enivrez-vous” de Charles Baudelaire e “Vinho” de Cecília Meireles”, onde Márcia Eliza Pires indica pontos de proximidade entre os dois poetas. Ela lembra que Cecília Meireles iniciou sua atividade poética em 1919, sob influência simbolista e parnasiana e colaborando com a revista Festa, no Rio de Janeiro. Ela diverge, no entanto, dos outros poetas da revista, especialmente quanto à investigação da natureza humana. A articulista remete à valorização do tom sugestivo, impreciso e musical, à linguagem simbólica e também musical de sua

obra para indicar, de forma evocativa, as impressões e o estado de espírito de um eu lírico inconstante e inquieto. A supremacia da expressão do *eu*, por meio da cumplicidade entre o humano e o natural, aproxima a produção de Cecília Meireles da estética romântica. Seu sujeito poético adota comportamento em proveito dos assuntos voltados à problematização do “estar no mundo”, como se pode perceber no poema “Sugestão”, de “Mar absoluto e outros poemas” (1945). Tanto em Baudelaire quanto em Cecília Meireles a imaginação conduz o olhar do eu lírico a apreender os objetos a partir dos significados ocultos que evocam. Se Baudelaire exalta a desarmonia, Cecília Meireles também revela a inspiração dos aspectos adversos aos cenários excelsos. Como o poeta francês, ela rompe com o que é familiar e instaura, só que de maneira mais sutil, a transgressão por meio de imagens densas e desconcertantes. Os recursos artificiais alteram o estado do eu lírico em favor das formas diversas da atividade do espírito. Para observar como a ebbriedade se prefigura no eu lírico de cada poeta, a articulista faz uma leitura comparativa entre ‘Vinho’, de Cecília Meireles e ‘*Enivrez-vous*’ do poeta francês.

O artigo seguinte, de Maria A. A. de Macedo trata de “As diferentes voltas do pródigo: da parábola ao romance”, primeiro por André Gide, no início do século XX, em A volta do filho pródigo, que vai ao texto inicial do Evangelho de Lucas e, na segunda metade do mesmo século, por Raduan Nassar, no Brasil, cujo texto será explorado sob a perspectiva tanto do pródigo antigo quanto do gideano. Em Gide há um acirramento do caráter profano da história sagrada que já se apresenta em S. Lucas: a parábola será interrompida e haverá uma reinterpretação, não só do ponto de vista da instituição religiosa, mas de uma multiplicidade de vozes. E Gide retoma o sentido original das palavras de Cristo, como S. Lucas, que pretende que o seu texto seja a recuperação da verdadeira palavra sagrada; Gide sublinha seu caráter profano e separa-as dos seus intérpretes, os homens da Igreja. Ele transforma os vinte e dois versículos de “O Filho pródigo”, expandindo-os em cinco noites, nas quais acontecem os diálogos com as personagens de S. Lucas, a mãe e o irmão caçula. Com eles, amplifica a natureza afetiva e singular da família, dando vazão a um conteúdo mais subversivo às regras dessa micro sociedade. Em sua reconstrução, Gide apresenta a própria alegoria da Igreja como a condenação da prodigalidade que é inversa à sua noção de humanismo, que será reconstruído na personagem do pai (Jesus). Gide reabilita, dessa forma, o Evangelismo da Renascença a partir do homem do início do século XX, mesclando aí outros aspectos de sua modernidade. Quanto ao binômio imanente/transcendente do Evangelho de S. Lucas, Gide o retoma a fim de apagar seu critério valorativo do transcendente, substituindo-o pelo critério da natureza humana. Quando os

textos de André Gide e de Raduan Nassar se aproximam, a articulista comenta duas estéticas fundadas em relações intertextuais distintas, conflagrando duas visões de mundo: a de Gide, que se reporta à estética do modernismo, e a de Nassar, que ora é concebida como recusa à palavra, ora como continuidade crítica, ora como intensificação embriagadora e ora, ainda, como a explosão epilética desmontando as palavras em espumas, sob a estética do pós-modernismo.

Em “*Solitude et humanisme: Breuil, Anouilh et Sartre dans le Diálogo Crítico de Sérgio Milliet*,” Laura Taddei Brandini estuda o humanismo em ensaios do escritor brasileiro Sérgio Milliet, reunidos no *Diário Crítico*, nos quais define o lugar do homem no mundo em crise a partir da leitura de três autores franceses. Durante os anos 1940, grande número de escolas de pensamento apodera-se da palavra humanismo, por uma tendência que recupera a visão do mundo antropocêntrica original do termo que surgiu no Renascimento. Nos textos que compõem o *Diário Crítico*, Sérgio Milliet expõe suas reflexões sobre a questão da solidão em um mundo moderno desumanizado. Seus ensaios mostram o isolamento do homem do século XX, cujo lugar na sociedade é questionado pelo progresso tecnocientífico. Por outro lado, suas críticas fundam-se na busca da função comunicativa das obras de arte e literárias, lugares de encontro do público com os autores. É como ele vê Sartre, preocupado com a solidão humana, e, em suas obras, lê a apologia da transformação da solidão individual em atitude coletiva, e a procura do outro, um elemento necessário do diálogo, tornando-se a busca do homem, do sujeito social. E a fim de fazer frente à crise do mundo moderno, Milliet propõe adotar uma atitude de resistência estoica pegando como exemplo as personagens Brutus e Antígona, assim como as personagens existencialistas das obras de Sartre. Para isso, em seus ensaios, as definições do homem estabelecem-se em duas oposições retomadas em Roger Breuil e em Jean Anouilh, este último via Sófocles: Bruto contra Cesar e Antígona contra Creonte. O ensaio de 18 de maio de 1946 é dedicado sobretudo a Brutus, de Breuil, e em sua leitura Milliet insiste sobre o caráter atual e profundamente humano do conflito entre as leis civis e os princípios morais, comparando-o à tragédia de Antígona. Essas evocações acrescentam uma nova característica à definição de humanismo de Milliet: o estoicismo. Nesse texto de 1946, Milliet faz a primeira alusão a Sartre no *Diário Crítico*, seguido do adjetivo “existencialista”. Essa alusão ao filósofo, presente em um texto marcado pelo estoicismo, não é fortuita, pois, nos anos que seguem, Milliet interpreta o existencialismo em uma perspectiva estoica. Nessa época, pelo seu engajamento como soldado pela liberação da França, por suas obras literárias, como *Les Mouches* (1943) e seus artigos publicados no

jornal *Le Combat*, tornou-se uma celebridade e o existencialismo, uma moda que suscita discussões. Escrevendo novamente sobre Sartre, Milliet conclui ser a sua uma filosofia pessimista, não a associando mais ao estoicismo, mas a uma leitura sociológica, que explicitaria melhor sua coerência.

Um pouco no mesmo sentido há o artigo de Ana Paula Ianuskiewtz, intitulado “*Une mort très douce*: relatos de vida”, que lembra os trinta anos da morte de Simone de Beauvoir, suas obras ficcionais, seus ensaios, que denunciam a situação marginalizada da mulher e do idoso, sua filosofia existencialista que incita o sujeito à ação, e suas memórias, que fazem de suas experiências de vida um elemento de análise e crítica social. Também, ensaios como *Le Deuxième Sexe*, de 1949, e *La Vieillesse*, de 1970, são obras fundamentais para os estudos feministas e para uma ampla análise de todos os aspectos sociais, políticos, históricos e psicológicos que permeiam o indivíduo na velhice. Em seus textos ficcionais, o leitor reconhece semelhanças entre os fatos ocorridos em sua vida e na ficção, e isso foi algo que aconteceu a partir dos anos cinquenta. Seu acervo de obras autobiográficas é um dos maiores escritos por uma mulher. Ela vê a escrita de si mesma como um meio de se colocar em questão, como em uma atividade de autoanálise, e uma maneira audaciosa que encontrou para expor, além do universo ficcional, o caráter pessoal, público e político de seus textos, bem como os entraves das mulheres de sua época. A articulista apresenta neste artigo a análise de *Une mort très douce*, livro publicado em 1964, no qual dá aos leitores um relato comovente da experiência da perda de sua mãe.

Este volume contém um artigo sobre “Literatura e identidade cultural afrodescendente nas Antilhas”. Fabiana dos Santos Sousa cita autor que lembra que as Antilhas francesas são lugares carregados de história desde sua fundação, na época de Richelieu, até 1946, quando se tornou um departamento francês, integrando-se à nação francesa. A diversidade cultural das Antilhas, de ordem geográfica, histórica e econômica, deu origem a uma cultura crioulezada. Autores como Aimé Césaire, Nicolas Guillén, Langston Hughes, Jacques Roumain, entre outros, ajudaram, por meio da literatura, com um elemento fundamental na construção da identidade antilhana. Césaire reclama os princípios africanos, exaltado pelas Vanguardas europeias, rompe com o racionalismo e usa o surrealismo para dinamitar o mundo colonial e dar início à literatura antilhana, que, sendo emergente, tem a função de afirmar a identidade do negro antilhano, de fazer reconhecer seus direitos e princípios culturais. O escritor antilhano busca seu ponto de origem, suas raízes, quer encontrar sua ancestralidade, visto que o processo sociocultural do negro foi de privatizações, desenraizamento,

desterritorialização e desvalorização daquilo que o constitui como ser humano. Por meio de narrativas literárias, como *Moi, Tituba, sorcière noire de Salem*, o negro problematiza sua condição humana nos espaços diaspóricos, reivindica a igualdade social e afirma sua cultura ancestral.

Concluindo o volume, vem publicado um artigo sobre a questão da Historiografia na tradução literária brasileira, apresentado por Venise Vieira Mendes: “Historiografia das duas traduções brasileiras do livro *Le Petit Nicolas*”. A articulista destaca que o processo de constituição da Historiografia da tradução ainda está se consolidando. Enumera vários estudiosos desse novo campo que justificam a importância de se conhecê-la. Entre eles, Anthony Pym lembra que existem quatro princípios da Historiografia: a) ela pode explicar a razão de as traduções terem sido feitas em um tempo e lugar específicos (causa social); b) o objeto central da Historiografia não é nem o texto da tradução nem seu contexto, nem suas características linguísticas, mas o tradutor, pois é por meio dele e de seu ambiente social - clientes, editores, leitores - que poderemos compreender porque determinados tradutores se deram e se apresentam como tal (fator humano); c) se o foco é o tradutor, a Historiografia da tradução deverá ser organizada em torno do contexto social onde o tradutor vive e trabalha (interculturalismo); d) o ponto de partida para se entender o passado é o “aqui e agora” (prioridade do presente). Berman sugere que é relevante conhecer a identidade do tradutor e ir em busca de seu projeto de tradução, de sua posição tradutiva, de seu horizonte de tradução; se ele também é autor, em quais línguas traduzia, que tipo de obra traduzia com mais frequência, etc. D’Hulst, assim como John Milton e Márcia Martins propuseram algumas variáveis para a confecção de uma Historiografia mais eficaz como, por exemplo, quem era o tradutor, o que foi ou não foi traduzido, onde as traduções foram escritas, impressas, publicadas; por que elas foram feitas; que normas seguiu o tradutor quando foi feita a tradução; para quem e qual recepção teve, entre outras. Tanto para Jean Deslile quanto para Pym, o tradutor carrega em si representações simbólicas de sua sociedade, e assim, conhecer esse sujeito permite uma interpretação e uma compreensão mais corretas das obras traduzidas. A articulista observa também que constatar que as pesquisas historiográficas brasileiras no campo da tradução são raras, por um lado pode ser lamentável, mas esse espaço ainda vazio pode ser compreendido como possível de ser preenchido com nova maneira de se conceber e fazer Historiografia. Ela vai buscar em Foucault sua concepção de História, pois segundo sua “genealogia da história”, a ideia de que ela é principalmente um habitante do passado é questionada. Foucault propõe novas leituras para o que já se entendia como certo,

finito, inquestionável, inabalável, fazendo emergir o novo menos corroído. Venise Vieira Mendes apresenta, então, a Historiografia das traduções brasileiras do livro *Le Petit Nicolas*.

Guacira Marcondes Machado

L'ÈVE FUTURE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: DU FANTOCHE AU FANTÔME

Laurent MATTIUSSI*

RÉSUMÉ: *L'Ève future* est une méditation sur l'opération esthétique. La fiction est ici l'instrument d'une réflexion sur l'intrusion dans la réalité insuffisante de la dimension imaginaire que l'artiste arrache à son domaine séparé pour l'introduire dans le champ de l'existence perceptible, afin de transfigurer le réel et de le rendre conforme à l'exigence du désir humain. En transportant la femme vivante, Alicia Clary, dans son double mécanique et fantasmatique, l'andréide Hadaly, impeccablement revêtue des traits physiques de l'original, Edison, grâce au concours de Lord Ewald et de Sowana, pur esprit d'une défunte à qui revient le dernier mot, transforme le fantoche en fantôme. Figure de l'artiste, Edison réalise l'irréel (le fantôme) en déréalisant et en surréalisant le réel (le fantoche), il annule le mauvais théâtre de la vie ordinaire pour lui substituer le jeu sublime du geste et de la parole élevés, en lui restituant l'intériorité exaltante qui lui manque. Il fait advenir dans un monde d'apparences inconsistantes et d'illusions une modalité supérieure d'Illusion. Il fait surgir à l'être ce qui, des aspirations humaines irréalisées, au-delà de la plate réalité, la complète et l'accomplit, de sorte que, cessant de susciter le besoin de fuir, elle devienne l'objet d'un acquiescement sans réserve.

MOTS-CLEFS: Art. Imagination. Illusion. Femme. Intériorité. Apparence.

L'entreprise d'Edison, qui n'est pas seulement un savant, mais aussi une figure de l'artiste tel que Villiers l'entend, trouve son origine dans le drame de Lord Ewald, dont la maîtresse, Alicia Clary, est affligée selon lui d'une incompréhensible distorsion entre l'intériorité et l'extériorité, entre le psychique et le physique. Aux dires de Lord Ewald, la jeune femme est "[...] d'une beauté non seulement incontestable mais tout à fait extraordinaire." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 75). Toutefois, "ses paroles et ses actes" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77) laissent à son amant une pénible impression

* Université Jean Moulin — Lyon 3. Faculté des Lettres et Civilisations. Lyon – France. 69362 - laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

d'incurable insignifiance. L'apparence physique de la jeune femme soulève l'enthousiasme, mais l'infirmité de son esprit est accablante. "[E]ntre le corps et l'âme de Miss Alicia Clary, ce n'était pas une disproportion qui déconcertait mon entendement: c'était un *disparate*. [...] Son être intime s'accusait comme en contradiction avec sa forme." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77-78). Une telle dissonance est pour Lord Ewald une source de souffrance insondable. Elle le conduit à lancer l'exclamation désespérée qui justifie la tentative d'Edison: "Ah! qui m'ôtera cette âme de ce corps!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 98). L'Andréide Hadaly, revêtue des traits d'A. Clary et habitée par l'âme de Mrs Anderson, sous le nom de Sowana, réalisera l'harmonie parfaite, rêvée par Lord Ewald, entre le dedans et le dehors, entre le fond et la forme. Ainsi, le plat commerce des échanges ordinaires sera-t-il surélevé dans une dramaturgie supérieure, car A. Clary et Hadaly sont toutes les deux, à des titres divers, des comédiennes et le jeu sublime de la seconde est appelé à sauver le théâtre creux de la première. On se heurte ainsi à un paradoxe: si le réel est décevant, insatisfaisant, c'est qu'il manque de réalité, de consistance et de plénitude; pourtant, c'est justement dans une forme encore plus aiguë d'irréalité que l'homme va chercher l'accomplissement qu'il désire: dans la fiction, pour emprunter à Mallarmé l'une de ses notions les plus fondamentales. Le théâtre est un des lieux privilégiés de la fiction, dans la mesure du moins où il ne se contente pas de copier le réel et où il assume sa vocation imaginaire: au théâtre, c'est ce qui est inventé, c'est l'illusion qui devient la plus exaltante réalité. C'est pourquoi sur la grande scène du théâtre authentique tel que Villiers le rend possible par le biais d'Edison, le personnage a toujours quelque chose d'un peu fantastique: c'est un fantôme qui transcende par sa puissance d'illusion les fantoches de la vie courante.

Le paraître sans être

Lord Ewald déplore en sa maîtresse la contradiction du fond et de la forme, mais il faut dépasser cette opposition rigide, car le fond retentit inévitablement sur la forme. A. Clary ne peut s'empêcher d'afficher extérieurement la déficience intérieure qui la constitue. Son apparaître est marqué par le manque de son être. Il est certain que la beauté de la jeune femme ne fait pas signe, comme elle le devrait, vers un accomplissement intérieur, mais elle est de toute façon relativisée par la trivialité de ses gestes, de ses paroles, de ses attitudes, qui indiquent la pauvreté du fond dans l'insuffisance de la forme. L'insignifiance intime transparaît au dehors, de sorte qu'entre l'intérieur et l'extérieur, l'incompatibilité n'est pas

totale. Elle l'est d'autant moins qu'A. Clary, lorsqu'elle rencontre Lord Ewald "[...] se destinait au théâtre. [...] Des personnes compétentes lui ayant assuré que sa voix était fort belle, ainsi que sa figure, et qu'elle *représentait* fort bien, elle était fondée à croire qu'elle aurait du 'succès'. Or, lorsqu'on gagne de l'argent, on arrange beaucoup de choses." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 81)¹. Cette indication est essentielle car elle classe la jeune femme dans la catégorie des personnes factices, sans consistance. Son être se résout dans l'apparence, dans la représentation sociale qui ne cache rien d'autre que le vide ou, ce qui est la même chose pour Villiers, l'attachement aux valeurs bourgeoises. Il convient en effet de prendre en compte la présence chez Villiers d'une conception négative du théâtre, bien rendue ici par l'emploi du verbe "représenter", souligné dans le texte. A. Clary "*représentait* fort bien": elle faisait bonne figure en société, elle avait un maintien conforme aux attentes des gens corrects et bien élevés. "Représenter", en ce sens, c'est se plier aux convenances, aux stéréotypes que la société exige, jouer une comédie sociale sans âme, qui masque l'absence de toute profondeur, de toute authenticité personnelle.

Dans les pensées que Lord Ewald prête à sa maîtresse alors que, au début de leur liaison, il la croit désespérée d'avoir été trahie par un autre et qu'il l'imagine jouant la comédie de la médiocrité pour le mettre à l'épreuve, pour sonder la sincérité et la solidité de son attachement, la vie sociale apparaît comme un masque posé sur le vide. Quelles que soient les circonstances, on y "récite quelque rôle". Dans l'esprit de Lord Ewald, l'insignifiance de la jeune femme ne peut s'expliquer que par une conduite d'emprunt, ne correspondant à aucune réalité intérieure:

Comédienne, voici ta première création. Noue ton masque: tu joues pour toi.
— Si tu es une puissante artiste, ici le triomphe ne sera point la gloire, mais l'amour. Incarne-toi dans ce rôle odieux où la plupart des femmes du siècle acceptent de travestir leurs natures, sous prétexte que LA MODE les y oblige (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 87).

Lord Ewald a le plus grand mal à comprendre que l'attitude de sa maîtresse n'est pas un jeu mais l'expression fidèle de son être diminué: "Que d'évidences, alors, il a fallu pour me prouver que la comédienne — *ne jouait pas de comédie!*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 89). Cette formulation paradoxale dit bien que tout l'être se réduit à un paraître terne et creux. A. Clary est si vaine

¹ Les citations sont soulignées par l'auteur.

qu'elle n'a pas même à se forcer pour entrer dans le jeu social, qui contraint les êtres à "travestir leurs natures", à se faire histrions, à se couler dans des moules qui étouffent les potentialités, s'il en est, de la personnalité authentique. Edison rejoint d'ailleurs les vues du jeune aristocrate anglais lorsqu'il met en évidence le caractère mécanique des relations sociales, en réponse à Lord Ewald, qui redoute le manque d'inventivité et de spontanéité prévisible dans les propos de l'Andréide, enregistrés d'avance. Dans les rapports convenus avec autrui, on ne fait de toute façon jamais rien d'autre que tenir son rôle:

Improviser!... s'écria Edison: vous croyez donc que l'on improvise quoi que ce soit? qu'on ne *récite* pas toujours? [...] Chaque métier humain a son ensemble de phrases, — où chaque homme tourne et se vire jusqu'à la mort; et son vocabulaire, qui lui semble si étendu, se réduit à une centaine, au plus, de phrases types, constamment récitées. [...] Que voulez-vous qu'on improvise, hélas! qui n'ait été débité, déjà, par des milliards de bouches? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 226-227).

Tout être humain est un comédien qui récite son texte, texte vain, texte vide, texte aussi insignifiant que le verbiage d'A. Clary.

L'un des *Contes cruels*, intitulé "Le désir d'être un Homme", peut à cet égard être lu comme une illustration de cette idée que l'homme ordinaire ne saurait exister authentiquement par lui-même, que la vie sociale se limite habituellement à un pur paraître sans aucune contrepartie d'être. Venant d'évoquer "les théâtres du boulevard du Crime" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 207), à Paris, le narrateur décrit un personnage qui, par l'allure et le costume, semble sortir tout droit de l'une des pièces de théâtre qui se jouent dans le quartier et nous dévoile son identité au moment où l'inconnu, apercevant son reflet dans une glace, se salue lui-même non sans cérémonie: c'est un acteur de tragédie. Au moment de prendre sa retraite, il a demandé un poste de gardien de phare. "Un phare! cela vous a toujours l'un d'un décor." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 210), s'exclame-t-il. Retrouvant une lettre reçue le matin même, il l'ouvre et y apprend sa nomination, exprimant à haute voix son soulagement d'avoir été exaucé. "— Mon phare! mon brevet! s'écria-t-il. 'Sauvé, mon Dieu!' ajouta-t-il comme par une vieille habitude machinale et d'une voix de fausset si brusque, si différente de la sienne qu'il en regarda autour de lui, croyant à la présence d'un tiers." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 211). Ce dédoublement indique que l'acteur est en train de jouer son propre rôle et que toute son existence se réduit à ce rôle devenu

avec le temps machinal, comme mécanique. Le comédien s'aperçoit soudain qu'il se trouve dans l'incapacité " d'être un Homme " et prononce ce monologue:

Voici près d'un demi-siècle que je *représente*, que je *joue* les passions des autres sans jamais les éprouver, — car, au fond, je n'ai jamais rien éprouvé, moi. — Je ne suis donc le semblable de ces "autres" que pour rire? — Je ne suis donc qu'une *ombre*? Les passions! les sentiments! les actes réels! RÉELS! voilà, — voilà ce qui constitue l'HOMME proprement dit! Donc, puisque l'âge me force de rentrer dans l'Humanité, je dois me procurer des passions, ou quelque sentiment *réel*..., puisque c'est la condition *sine qua non* sans laquelle on ne saurait prétendre au titre d'Homme (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 211-212).

À l'instar d'A. Clary, le personnage "*représente*" et le verbe est souligné ici, comme il l'est à propos de la jeune femme. L'intérêt de ce passage est qu'il met en évidence une antithèse entre la modalité fictive, jouée, de l'existence et la modalité réelle, inaccessible à qui n'a jamais connu de la vie qu'un reflet dégradé et se sent lui-même en conséquence "une *ombre*". Ce dernier terme, on va le voir, dans une perspective typiquement platonicienne, désigne aussi le défaut d'être chez la maîtresse de Lord Ewald.

L'acteur tient la retraite pour une occasion de quitter sa condition de singe des passions humaines. Il entend "rentrer dans l'Humanité" pour s'introduire dans le règne de la sincérité, de l'authenticité. Le thème de la nouvelle est que le malheureux est dans l'impossibilité d'être, de se conduire autrement que sur le mode de l'imitation, du simulacre, alors même qu'il désire éprouver "quelque sentiment *réel*". On le voit au moment où il fait son choix parmi les sentiments disponibles:

J'y suis! dit-il: LE REMORDS!... — voilà ce qui sied à mon tempérament dramatique. Il se regarda dans la glace en prenant un visage convulsé, contracté, comme par une horreur surhumaine: — C'est cela! conclut-il: Néron! Macbeth! Oreste! Hamlet! Érostrate! — Les spectres!... Oh! oui! Je veux voir de *vrais* spectres, à mon tour! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 212).

À peine le comédien a-t-il songé à ce qui pourrait lui faire éprouver une émotion vraie, qu'il se met à la jouer en s'identifiant à des personnages historiques ou dramatiques, sans se rendre compte que sa cause est ainsi perdue d'avance,

puisqu'il se révèle incapable d'échapper à l'emprise de la représentation. Autre conséquence, il décide de se donner à lui-même des remords en commettant un crime odieux, comme si le sentiment commandé pouvait remplacer le sentiment spontané, naturel.

Après avoir provoqué un gigantesque incendie, le personnage se comporte en esthète comme Néron au milieu de Rome en flammes:

[...] il écartait le store et contemplait son œuvre.

— Oh! se disait-il tout bas, comme je me sens en horreur à Dieu et aux hommes! — Oui, voilà, voilà bien le trait d'un réprouvé!...

Le visage du bon vieux comédien rayonnait (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 214).

L'ironie de Villiers éclate dans ce paradoxe: le comédien se montre d'une inhumanité monstrueuse alors même qu'il prétend réintégrer l'humanité. Il déborde de joie quand il se voudrait envahi par les affres du remords. Le remords est un sentiment qui devrait par nature s'accompagner de souffrance. Or le comédien éprouve une profonde satisfaction d'avoir atteint son but en commettant un crime odieux. Cette contradiction se manifeste plus loin dans les paroles du personnage emporté par l'exaltation du créateur comblé:

Quel Homme je vais être! Comme je vais vivre! Oui, je vais savoir, enfin, ce qu'on éprouve quand on est bourré. — Quelles nuits, magnifiques d'horreur, je vais délicieusement passer!... Ah! je respire! je renaiss!... j'existe!... Quand je pense que j'ai été comédien!... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 215).

Loin d'avoir la moindre réalité, le sentiment n'existe qu'à travers l'emphase et la fiction du discours qui l'invente en le disant. Le remords du comédien n'est qu'une création d'esthète se délectant dans les sensations mêlées du plaisir et de l'horreur. On mesurera toute l'ironie de la dernière réflexion: "Quand je pense que j'ai été comédien!..." Elle met en évidence l'aveuglement de celui dont la représentation est à ce point une seconde nature qu'il ne la perçoit plus. Sa personnalité, toute sa vie se réduisent à la récitation d'un rôle emprunté. Vivre se confond alors avec le sentiment, non reconnu comme tel, d'être un excellent comédien: "— Quel succès! Quel merveilleux scélérat je suis! Vais-je être assez hanté? Que de spectres je vais voir!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 216). Celui dont le vrai nom disparaît derrière le nom d'emprunt ou le pseudonyme, "Esprit Chaudval, né Lepeinteur, dit Monanteuil" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 208),

est un “scélérat” de théâtre jouant le remords qu’il ne ressent pas et s’attribuant le “succès” du bon acteur, à ceci près que l’incendie criminel est, lui, bien réel, dans le cadre du moins de la fiction.

Lorsque le personnage se retire dans son phare, il n’éprouve pas le moindre remords d’un geste qui a entraîné la disparition d’une centaine de personnes et la nouvelle s’achève au moment de sa propre mort sur cette phrase: “[...] le vieux histrion expira, déclamant toujours, en sa vaine emphase, son grand souhait de voir des spectres... — *sans comprendre qu’il était, lui-même, ce qu’il cherchait.*” (VILLIERS, 1983, p. 218). Ce motif du spectre, associé à celui de l’acteur comme figure du moindre être, de la vie déficiente, se retrouve dans *L'Ève future*. L’intrication complexe de ces motifs est capitale chez Villiers. Elle met en jeu le rapport de l’art avec la vie, qui ne saurait se réduire à une forme vide, sans contenu, sans fond. C’est le thème central de *L'Ève future* : la création esthétique est seule propre à associer à une belle forme le contenu, le fond, grâce auquel elle prend tout son sens et peut devenir vraiment exaltante. L’histoire de ce personnage qui échoue à devenir “un Homme” peut être lue comme une sorte d’allégorie représentant la condition humaine en général. Selon Edison, toute l’existence se réduit en effet à une immense “comédie”:

Oh! qui donc serait assez étrange, sous le soleil, pour essayer de s’imaginer qu’il ne joue pas la comédie jusqu’à la mort? Ceux-là seuls qui ne savent pas leurs rôles prétendent le contraire. Tout le monde la joue! forcément! Et chacun avec soi-même. Être sincère? Voilà le seul rêve tout à fait irréalisable. Sincère! Comment serait-ce possible, puisqu’on ne sait rien? (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 221).

Le monde est un théâtre et il est impossible d’échapper au théâtre; pire même: il est impossible de faire la moindre distinction entre ce qui serait le jeu, la fiction, et ce qui serait la vérité de l’être. La vie sociale est ainsi pour Villiers une comédie dans laquelle s’agitent vainement des individus incapables d’atteindre une réalité, une plénitude d’existence. C’est pourquoi beaucoup des personnages négatifs qu’il a inventés sont des spectres, des comédiens qui ne sont que par le dehors et l’illusion, dont la gesticulation et le verbiage ne font que masquer le vide intérieur. C’est le cas d’A. Clary. Comme le héros du “Désir d’être un Homme”, elle est comédienne au sens premier, professionnel, du terme. Elle récite les rôles imaginés par de grands écrivains, mais sur le mode de la pure extériorité, au jugement de Lord Ewald, sans pouvoir les comprendre, ni par conséquent les vivre:

Ainsi, me dis-je, une jeune créature aussi lumineusement belle semble, tout d'abord, ignorer jusqu'à quel mystérieux degré son corps atteint le type idéal de la forme humaine. Ce n'est que par *métier* que son jeu théâtral traduit, avec de si puissants moyens mimiques, les inspirations du génie: — elle les trouve *creuses* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 82-83).

La jeune femme illustre le paradoxe du comédien tel qu'il a été formulé par Diderot: elle simule ce qu'elle ne ressent pas. Pire, elle se contente de représenter ce à quoi elle reste insensible: "les inspirations du génie", c'est-à-dire ce qu'il y a pour son amant de plus haut, de plus réel, ce par quoi seul la vie acquiert une signification, mais qui se trouve ici rabaissé au plan de l'illusion produite par le "métier".

E. Habal, la maîtresse défunte du défunt Anderson, l'époux de Mrs Anderson, avant qu'elle ne devienne Sowana, est une figure de comédienne encore plus négative qu'A. Clary. C'est ainsi qu'à propos de l'attirail qui permet à E. Habal de donner l'illusion de la beauté, le narrateur évoque "des pots de gros fard de théâtre" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 204). Or E. Habal est présentée par Edison comme un exemple de cette catégorie de séductrices qui entraînent l'homme dans une "rechute" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 190), une "régression", qui agissent par des "instances [...] si artificieuses qu'on n'en distingue plus le *métier*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 191). Ève, instigatrice, selon la vulgate simpliste que Villiers reprend à son compte, du péché originel, et engageant l'humanité sur la voie du Mal, apparaît, en comparaison avec E. Habal, comme "ingénue" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 191). À l'inverse, Hadaly est l'instrument d'un salut, d'une "résurrection" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 105), d'une "rédemption" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 131: le terme est employé à propos non pas de Hadaly mais de ce que Lord Ewald cherche en A. Clary et qu'il ne parvient évidemment pas à obtenir). Or c'est paradoxalement en tant que comédienne aussi, mais à sa manière à elle, que l'Andréide peut opérer son œuvre de salut. Avec elle, la vie continue de ressortir au théâtre, mais à un théâtre vivant, désormais, parce qu'il est habité par un sens, animé selon l'acception étymologique du terme : doté d'une âme. Cette âme, c'est Sowana, il ne faut pas l'oublier, qui vient d'achever son existence comme épouse trahie. Le roman de Villiers est extrêmement ambigu : ressassant nombre de vieux thèmes machistes, mais tenant ferme à cette leçon que — c'est une lecture possible du titre : *L'Ève future* — "la femme est l'avenir de l'homme" (Aragon) et que c'est elle seule qui assure en définitive le salut de

l'homme. Certes, Edison, l'homme, conçoit et façonne la forme du robot, mais c'est Sowana, la femme défunte, le fantôme féminin, qui décide de hanter cette forme, qui donc, *in fine*, fait de cette forme ce qu'elle est, c'est-à-dire l'association harmonieuse d'une voix magnifique et d'un enseignement sublime, l'œuvre d'art achevée.

La sublimation de la vie par le théâtre

L'un des *Contes cruels*, intitulé "Sentimentalisme", permet de saisir ce qui est en jeu dans cet étrange retournement. L'essentiel de la nouvelle est constitué d'un long dialogue entre un jeune poète aristocrate "d'un talent merveilleux", le comte Maximilien de W***, aux "yeux [...] charmants, mais, comme des pierreries, un peu froids" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 184), et sa maîtresse, Lucienne Émery. Cette dernière lui reproche une certaine froideur, qu'elle croit propre aux artistes. La question soulevée par la jeune femme est celle même qui tourmente le comédien du "Désir d'être un Homme": "Ne vous semble-t-il pas, mon ami, [...] que, sans cesse agités d'impressions artificielles et, pour ainsi dire, abstraites, les grands artistes — comme vous — finissent par émousser en eux la faculté de subir *réellement* les tourments ou les voluptés qui leur sont dévolus par le Sort!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185). Le domaine de l'art serait celui de l'abstraction, coupé des passions authentiquement vécues. Sans être "insensibles", incapables d'éprouver des "sentiments personnels", les artistes seraient habités par le souci de ne pas trahir leur intériorité, ce qui les amènerait paradoxalement à adopter une attitude empruntée, étudiée: "[...] vous craignez trop de ne pas être parfaits dans vos manifestations, n'est-ce pas?... de manquer d'exactitude dans l'exposé de votre trouble?" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185). Bref, l'artiste, en représentation constante, redouterait de ne pas être un bon acteur, de ne pas jouer correctement son propre rôle. On retrouve ainsi chez Villiers le même paradoxe, formulé dans cette remarque: "[...] lorsqu'un grand bonheur ou un grand malheur vous arrivent, ce qui s'éveille, en vous, [...] c'est l'obscur désir d'aller trouver quelque comédien hors ligne pour lui demander quels sont les gestes convenables *où vous devez vous laisser emporter* par la circonstance." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 185-186). Le verbe devoir renvoie à ce qui relève de la nécessité, donc du concerté, du délibéré, tandis que la locution se laisser emporter renvoie au spontané, à l'instinctif. Se forcer à être naturel est une contradiction dans les termes. Elle marque la singularité de l'artiste, en qui la différence entre le vécu et le fictif, le réel et le joué, le naturel et

l'artificiel finit par s'estomper, peut-être parce qu'il rejoint la nature par l'artifice, parce qu'il n'est de vérité que manifestée à travers la fiction, le rêve.

Le jeune homme ne conteste pas dans sa réponse (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 186) le point de vue de sa maîtresse mais il explique l'attitude de l'artiste, dont la retenue, la réserve, la discrétion n'indiquent pas une pauvreté intérieure mais, à l'inverse, une intensité que ne connaissent pas les autres hommes, parce que leurs facultés de sensibilité sont plus grossières, alors que celles de l'artiste ont été "sublimées" par son activité esthétique. Dès lors, le caractère ostentatoire des démonstrations extérieures multipliées par les êtres ordinaires a pour fonction de pallier leur manque intérieur: "On dirait qu'ils ne se hâtent d'évaporer en clameurs leurs impressions que pour se donner une illusion d'eux-mêmes." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 187). Ce qui passe pour l'expression sincère d'une émotion n'est qu'un leurre, un moyen de faire croire à une réalité intérieure qui n'est pas: "Étaler sa faiblesse dans le secret espoir d'en communiquer la contagion, afin de bénéficier, au moins fictivement à ses propres yeux, de l'émotion réelle que l'on parvient, ainsi, à susciter chez quelques autres, — grâce à cette obscure feintise, — cela ne convient qu'aux êtres inachevés." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 187). Ainsi, le comte renverse l'argumentation de son interlocutrice: ce n'est pas l'artiste qui se comporte en acteur mais l'être ordinaire. Le premier éprouve plus qu'il ne montre, le second montre bien davantage qu'il n'éprouve, en vue de faire croire qu'il éprouve quelque chose.

Comme le héros du "Désir d'être un Homme", ce n'est que par un jeu de mimiques, "fictivement", par une "feintise", que l'individu commun voudrait se procurer une "émotion réelle". En donnant aux autres par ses attitudes l'impression qu'il l'éprouve, il finit par y croire lui-même. Chez lui, l'apparence crée l'être, comme chez l'artiste mais pas du tout dans le même sens. Dans le premier cas, l'apparence excède l'être; dans le second cas, c'est à l'inverse l'être qui excède l'apparence mais qui a besoin de l'apparence pour se laisser pressentir. Le comte précise: "De là ces discordances apparentes entre les pensées et les --attitudes lorsque l'un d'entre nous, par exemple, essaye de traduire, à la manière de tout le monde, ce qu'il éprouve." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 189). Chez A. Clary, la discordance entre l'extérieur et l'intérieur est effective, non chez l'artiste, dont Villiers fait un être d'exception, différent des autres: "Ayant conquis une pureté de sensations inaccessible aux profanes, nous deviendrions menteurs, à nos propres yeux, si nous empruntons les pantomimes reçues et les expressions "consacrées" dont

le vulgaire se contente.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 191). De façon significative, ce qui est habituellement tenu pour l'expression sincère d'un sentiment est donné ici une fois de plus pour un signe factice parce que codifié, convenu. L'artiste se tient dans le retrait. Loin de renchérir sur ce qu'il ressent, il en réduit les manifestations extérieures. Le véritable artiste évite l'outrance, la pose, parce qu'il est plus que ce qu'il montre. Maximilien le suggère: “C'est là notre indicible secret! Instinctivement, nous nous refusons à le laisser transparaître.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 190). Ce qu'est l'artiste, ce qu'il ressent ne peut être traduit adéquatement par “les sincérités ayant cours” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 189), mais seulement par la forme concise et travaillée de l'expression esthétique. La question du théâtre, chez Villiers, paraît bien inextricable. Si tout est comédie, l'intériorité se dissout dans le rien. Comme l'affirme Edison, la sincérité, dans ces conditions, devient incompréhensible. Si tout est jeu, illusion, fiction, il n'y a plus de réalité. Villiers, ne fût-ce que par provocation, paraît très près de soutenir cette thèse extrême. Quand ses artistes, ses aristocrates — ce sont souvent les mêmes — revendiquent en tant que réalité l'essence supérieure de leur être intime, c'est au nom des exigences ultimes de l'imaginaire et du rêve, où ils voient le réel.

Qu'est-ce que l'intériorité, qu'est-ce que l'âme? On ne sait pas, puisqu'elle ne peut pas se manifester authentiquement au dehors mais seulement se laisser deviner à travers un jeu qui est celui du théâtre et, plus généralement, celui de l'art. L'intériorité reste secrète. Elle l'est en Hadaly. Une fois achevée, l'Andréide a revêtu l'apparence extérieure d'A. Clary avec tant d'exactitude que nul, pas même son amant, ne peut discerner la moindre différence. Qu'est-elle intérieurement? Sans doute une âme du nom de Sowana mais, pendant longtemps, Edison fait comme s'il l'ignorait. Ce dont l'ingénieur est persuadé en revanche c'est que l'Andréide, en tant que copie de la prétendue vivante, sera une comédienne: “Le Cylindre [...] joue [...] les gestes, la démarche, les expressions du visage et les attitudes de celle que l'on incarne dans l'Andréide.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 217). En effet, Edison désigne les situations dans lesquelles l'Andréide devra figurer par la métaphore de la scène à jouer (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). L'Andréide “incarne” A. Clary au sens théâtral du verbe, elle joue le rôle d'A. Clary, elle la représente pour Lord Ewald. L'Andréide ne se contente pourtant pas de reproduire son modèle, car le contenu de l'enregistrement grâce auquel la machine doit s'approprier la voix de la femme surélève le procédé technique dans une dimension supérieure:

Les deux imperceptibles styles de pur acier [...] n'attendent que la voix de Miss Alicia Clary [...]. Ils la saisiront de loin, sans qu'elle le sache, pendant qu'elle récitera, en comédienne insigne, les scènes, incompréhensibles pour elle, des rôles merveilleux et inconnus où doit s'incarner à jamais Hadaly (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216).

Les adjectifs "incompréhensibles", "merveilleux et inconnus" sont essentiels car ils mettent en lumière l'antithèse entre les deux types de comédiennes. La vivante, la vraie, A. Clary, s'avère, dans la vie, incapable de jouer le rôle que l'on attend d'elle. C'est pourquoi Lord Ewald voudrait pouvoir le lui "souffler" comme fait le souffleur au théâtre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 219). A. Clary est dépourvue de souffle, d'esprit, et son amant est sans cesse torturé par l'impuissance où il se trouve de lui insuffler une âme. En tant qu'actrice, il manque aussi à l'A. Clary originale cet élément impondérable, imperceptible, grâce auquel son jeu pourrait emporter l'adhésion sans réserves. Même et peut-être surtout si la pièce qu'elle joue est un chef-d'œuvre, A. Clary reste décevante parce qu'elle ne témoigne jamais de l'adéquation entre son être intime et le génie du dramaturge, sans laquelle elle ne peut pas être une grande actrice.

Le paradoxe du roman est là: A. Clary joue au théâtre comme elle vit, c'est-à-dire mécaniquement, sans âme, sans génie. La déficience de son intériorité n'est pas seulement une absence, un manque, un zéro, elle a un effet négatif, dont l'Andréide, en tant que simple automate, sera préservée. Il n'y a pas dans la machine cette insignifiance qui fait obstacle à l'expression pure d'une richesse intérieure, que ce soit celle de la personne réelle ou celle du personnage fictif inventé par un dramaturge. L'Andréide est la comédienne parfaite parce qu'elle est exempte de toute médiocrité. À travers son jeu, la vie et le théâtre se confondent ou plutôt la vie est sublimée par le théâtre dans ces "rôles merveilleux et inconnus" évoqués par Edison et qui constituent tout l'être de Hadaly. Cette dernière est aussi étrangère à la vie banale, ordinaire qu'A. Clary est étrangère au monde du génie et de l'art. C'est sans doute ce que suggère une remarque d'Edison à propos de sa créature:

Elle est multiple, enfin, comme le monde des rêves. Mais le type suprême qui domine ces visions, HADALY seule, est, si j'ose le dire, parfaite. Les autres, elle les *joue*: — c'est une merveilleuse comédienne, douée, croyez-moi, d'un talent plus homogène, plus sûr, et bien autrement *sérieux* que Miss Alicia Clary (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 157).

Dans la mesure où son être intime participe du rêve, Hadaly est une comédienne au sens le plus élevé du terme. Lorsque Edison explique à Lord Ewald que ce dernier, à travers l'Andréide, ne fera en réalité que se parler à lui-même, le jeune homme a une réaction de révolte: "Ah! si c'est, à ce point, une comédie que vous me proposez de jouer perpétuellement, [...] c'est une offre à laquelle je ne puis que me refuser." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220). De même quand, à la fin du roman, Hadaly se fait reconnaître par celui qui la prend encore pour sa maîtresse, le jeune aristocrate, en même temps qu'il ravale l'Andréide au rang des "électriques fantômes", s'écrie: "Ah! ah! ah! Mais j'oubliais! je suis au théâtre! Et je ne dois qu'applaudir. La scène est, en effet, très étrange! Bravo, donc! Edison! — Bis! bis!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Il n'empêche que Lord Ewald a été pris au jeu de Hadaly. Non seulement le théâtre s'est confondu avec la vie mais il s'est même montré supérieur à elle puisque le jeune homme a cru découvrir sa maîtresse sous un jour nouveau, inconnu, et qu'il s'en est trouvé comblé de bonheur. Edison a raison: ce sont des "rôles merveilleux et inconnus" que Hadaly est capable de jouer.

Maximilien, le héros de " Sentimentalisme ", caractérise les artistes en des termes qui trouvent leur écho dans *L'Ève future*. " Seuls, entre les hommes, nous sommes parvenus à la possession d'une aptitude presque divine: celle de transfigurer, à notre simple contact, les félicités de l'Amour, par exemple, ou ses tortures, sous un caractère immédiat d'éternité. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 190). Cette sublimation, cette transfiguration de la vie réelle par l'art s'opère dans le roman sous les auspices du théâtre, de ces "rôles merveilleux et inconnus où doit s'incarner à jamais Hadaly", pour reprendre les termes mêmes d'Edison. C'est encore l'ingénieur lui-même qui le suggère:

Et quant à celle que vous aimez, puisque ce n'est qu'une comédienne, puisqu'elle n'est digne d'admiration pour vous que lorsqu'elle " joue la comédie " et qu'elle ne vous charme, absolument, que dans ces instants-là, — que pouvez-vous demander de mieux que son andréide, laquelle ne sera que ces instants figés par un grand sortilège? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 222).

L'Andréide incarne le rôle de l'amante à l'état pur, sans interposition d'une personnalité décevante comme celle d'A. Clary, l'amour éternisé, l'amour dont les " instants " ont été " figés ", soustraits au cours du temps. Pour atteindre ce résultat, il aura fallu que la vivante soit transformée en œuvre d'art à un double

titre: comme comédienne d'abord, puis comme Andréide, c'est-à-dire comme fantôme apte, par sa modalité propre d'irréalité, qui paradoxalement se confond avec la réalité suprême, à surmonter l'irréalité du fantoche ou, plus exactement, sa réalité déficiente.

Les deux modalités de l'illusion

La question de l'illusion est centrale dans l'œuvre de Villiers, au point qu'on a parfois résumé sa position de façon simpliste en affirmant que pour lui tout est illusoire, y compris le monde extérieur. Sa position est plus subtile. Elle découle d'un platonisme modernisé au point d'en être presque inversé : dans cette perspective, c'est l'imaginaire qui devient la vraie et suprême réalité. La position de Villiers procède au moins en partie des thèses de l'idéalisme allemand — Kant et ses successeurs —, pour lequel nous ne percevons pas le monde tel qu'il est en soi, mais tel qu'il nous est donné par les structures de notre perception et de notre intelligence. Villiers va plus loin; il défend un subjectivisme selon lequel chacun voit et conçoit les choses à sa façon, comme on le constate dans *L'Ève future*, par exemple à propos de la notion de la divinité: "Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'Illusion, ni en quoi consiste la Réalité." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 66-67). Tout homme ne connaît de Dieu que l'idée qu'il s'en fait sans savoir si à cette idée correspond un être extérieur. Cette considération peut être étendue à toute réalité, jamais certaine pour personne. Le mot "illusion" a toutefois plusieurs sens chez Villiers. Il y a des degrés de l'illusion. Il s'agit pour chacun de se délivrer de la mauvaise illusion et de se laisser enchanter par les illusions supérieures. C'est ce qui justifie l'entreprise d'Edison: "Je terrasserai l'Illusion! Je l'emprisonnerai. Je forcerai, dans cette vision, l'Idéal lui-même à se manifester, pour la première fois, à vos sens, PALPABLE, AUDIBLE ET MATÉRIALISÉ." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 125). La notion baudelairienne d'"Idéal", est devenue sous la plume de Villiers un équivalent de "l'Illusion", au sens positif du terme. En ce sens, idéal et illusion renvoient au monde du rêve, par opposition au domaine de la réalité décevante. Tel est le paradoxe esthétique : introduire le sublime et l'illimité de l'idéal, de l'imaginaire dans le monde sensible, dans le réel limité, foncièrement trop étroit pour accueillir en lui une dimension supérieure qui ne peut que le faire éclater.

Dans une perspective lointainement héritée de Platon, Villiers situe au plus bas degré de l'illusion ce qui ressortit à la sensation et n'est pas assumé

par une âme, par une intériorité. Lord Ewald dénonce en A. Clary “[...] cette exclusive et folle considération pour ce que l’Or, la Foi, l’Amour et l’Art ont de purement *extérieur*, c’est-à-dire de vain et d’illusoire.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 96). En ce sens, toute réalité d’ici-bas relève de l’illusion, pour le narrateur évoquant “ cette terre d’illusions ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 116), pour Edison déclarant que “ l’ouïe humaine est une illusion comme tout le reste ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 174). C’est un équivalent du vieux thème baroque — la vie est un songe — et de la thèse développée par Platon dans la *République*, à travers l’allégorie de la caverne: le monde dans lequel nous vivons est fait d’objets inconsistants qui ne sont que le pâle reflet d’une réalité supérieure. Puisque toute chose sensible est illusoire, Edison peut reproduire sans difficulté cette sorte d’illusion, comme en témoigne l’exclamation de Lord Ewald découvrant la possibilité de la chair artificielle: “ Mais [...] cette nacre fluide, ce lourd éclat charnel, cette *vie* intense!... Comment avez-vous réalisé le prodige de cette inquiétante illusion? ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 119) Le faux peut passer pour le vrai parce que le vrai est incertain. C’est pourquoi Anderson est au fond victime du même genre d’illusion, illusion théâtrale d’abord, puisque c’est en la voyant sur une scène qu’il est séduit par E. Habal. Edison s’applique à dissoudre l’illusion grâce à la rationalité scientifique: “ calcul de probabilités ” et “ analyse dialectique ”, qui lui permettent de parvenir à une forme de “ clairvoyance ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 186) intellectuelle bien supérieure à celle des sens. Il fait partie de ces personnages qui sont les porte-parole de Villiers et qui traversent la surface des apparences pour mettre en évidence la vanité de toutes choses: le patronyme d’E. Habal, incarnation de l’illusion sous sa modalité la plus basse, signifie vain, vide.

Edison soupçonne d’emblée “ une [...] singulière différence ” entre ce qu’E. Habal paraît à ceux qui la fréquentent et “ CE QU’ELLE DEVAIT ÊTRE EN RÉALITÉ ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 186-187). Cette fausse image qu’on lui donne de la danseuse est due à la “ qualité tout individuelle des sens de ces messieurs ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 187). Edison peut donc expliquer par l’infirmité de la sensation l’illusion que produit E. Habal sur ceux qui l’entourent, d’où la conclusion du savant: “ Il *fallait* que tous fussent dupes d’une illusion — poussée sans doute à quelque degré d’apparence insolite! — mais d’une simple illusion; qu’en un mot l’ensemble des attraits de cette curieuse enfant fût, de beaucoup, *surajouté* à la pénurie intrinsèque de son individu. ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p. 188). L’illusion produite par le charme

“ factice ” (VILLIERS, 1993, p. 196) d'E. Habal est une pure création imaginaire, qui n'a pourtant rien à voir avec celle qui préside à la production de l'œuvre esthétique:

Remplacez le soleil par l'imagination de qui les regarde, l'illusion, précisément à cause de l'effort secret qu'elle nécessite, apparaît d'autant plus chatoyante et attirante! — Regardez-les, en examinant, à froid, *ce qui produit* cette illusion, elle se dissipera pour faire place à cet invincible dégoût dont aucune excitation ne tirerait un désir. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 198).

À deux reprises, la projection cinématographique d'E. Habal est d'ailleurs désignée comme “ la vision ” (VILLIERS, 1993, p. 199, 202), le terme même qui est habituellement employé pour Hadaly. La nature et la vie ne sont-elles pas de simples illusions puisque le maquillage, l'artificiel parviennent à donner le change, ainsi qu'en témoigne la mésaventure d'Edward Anderson avec E. Habal?

Deux déclarations d'Edison indiquent que l'ingénieur ne fait dans son œuvre que détourner le pouvoir d'illusion inhérent à toute chose sensible:

[...] nous ne voyons des choses que ce que leur *suggèrent* nos seuls yeux; nous ne les concevons que d'après ce qu'elles nous laissent entrevoir de leurs entités mystérieuses; nous n'en possédons que ce que nous en pouvons éprouver, chacun selon sa nature! Et, grave écureuil, l'Homme s'agite en vain dans la geôle mouvante de son MOI, sans pouvoir s'évader de l'Illusion où le captivent ses sens dérisoires! — Donc, Hadaly, en abusant vos yeux, ne fera pas autre chose que Miss Alicia. [...] Et, matière pour matière, puisque nous venons de nous rappeler que la chair, n'étant jamais la même, n'existe, à peu près, qu'en imaginaire, chair pour chair, celle de la Science est plus... sérieuse... que l'autre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 129-130).

C'est parce que nous ne voyons pas le fond des choses — seulement le phénomène et non la chose en soi, selon la terminologie kantienne —, parce que nous devons nous contenter d'une appréhension superficielle du monde, qu'une substitution est possible de l'Andréide à la vivante. Puisque l'artificiel peut donner l'illusion du naturel, il suffit, pour passer d'E. Habal à l'Andréide, de remplacer l'artifice funeste de la femme vénale par l'artifice animé de rêve et de fiction que constitue Hadaly:

Donc, ai-je pensé, — si l'Artificiel assimilé, amalgamé plutôt, à l'être humain [c'est E. Habal, néant revêtu d'atours factices et trompeurs], peut produire de telles catastrophes, et puisque, par suite, à tel ou tel degré, physique ou moral, toute femme qui les cause tient plus ou moins d'une andréide [par tout l'appareillage artificiel qui vise à masquer le vide], — eh bien! chimère pour chimère, pourquoi pas l'Andréide elle-même? Puisqu'il est impossible, en ces sortes de passions, de sortir de l'illusion strictement personnelle, et qu'elles tiennent, *toutes*, de l'artificiel, puisqu'en un mot la Femme elle-même nous donne l'exemple de se remplacer par de l'Artificiel, épargnons-lui, s'il se peut, cette besogne. [...] Essayons de changer de mensonge! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 209).

Le parallélisme entre les deux passages qui viennent d'être cités est marqué par la répétition de formules construites sur le même schéma: " matière pour matière ", " chair pour chair ", " chimère pour chimère ". Il s'agit toujours d'une substitution: " changer de mensonges ", c'est-à-dire remplacer une modalité d'illusion par une autre, mais plus élevée. L'art et la fiction ne sont ni plus ni moins mensongers que la réalité, ils le sont tout autrement, car l'illusion née du génie d'Edison est supérieure à la réalité déficiente qu'elle est destinée à remplacer.

C'est en tout cas ce que suggère cette déclaration d'Edison: "[...] je viens offrir aux humains [...] de préférer désormais à la mensongère, médiocre et toujours changeante Réalité, une positive, prestigieuse et toujours fidèle Illusion. Chimère pour chimère, [...] *pourquoi donc pas?* " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 267). Grâce à Edison, la réalité extérieure cesse de résister au rêve, elle en devient l'expression pure. Le réel, intégralement, se transfuse d'Idéal et, dans un mouvement platonicien transposé et radicalement renouvelé, se met à montrer ce qui, de l'imaginaire, échappait à toute descente dans l'effectif. Edison rend ainsi possible ce que Lord Ewald avait attendu en vain d'A. Clary: " Donc, était-il sage de juger aussi vite et sans réserve une nature dont l'amour pouvait bientôt (et ceci dépendait de moi) modifier les pensées jusqu'à les rendre le reflet des miennes? " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 77). Cette harmonie entre le jeune homme et sa maîtresse est impossible à cause de la mentalité bourgeoise de cette dernière:

Le seul malheur dont soit frappée Miss Alicia, c'est la pensée! — Si elle était privée de toute pensée, je pourrais la comprendre. La *Venus* de marbre [la statue de la *Venus victrix*, dont A. Clary semble être la copie vivante], en effet,

n'a que faire de la Pensée. La déesse est voilée de minéral et de silence. Il sort de son aspect ce Verbe-ci: " Moi, je suis *seulement* la Beauté même. Je ne pense que par l'esprit de qui me contemple. [...] Pour qui me réfléchit, je suis telle qu'il peut m'approfondir " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 93).

L'œuvre d'art représentée par la *Venus victrix* est une forme vide que vient habiter l'imagination de l'amateur. Avec A. Clary, l'illusion est impossible parce que la jeune femme a une intériorité qui s'oppose à celle de son amant, d'où le désir de l'en priver: "[...] la présence de sa forme, fût-elle illusoire, suffirait à mon indifférence éblouie, puisque rien ne peut rendre cette femme digne de l'amour. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 102). C'est cette condition que remplit l'Andréide, donnée à plusieurs reprises comme une forme virtuelle, indéterminée, que Lord Ewald pourra façonner à sa convenance par l'imagination: " J'ai hâte de causer un peu, je l'avoue, avec cette jolie créature voilée, dont le néant m'est sympathique. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 140). Lord Ewald reprend un motif énoncé auparavant par Edison : " Je vous affirme, [...] que ce métal qui marche, parle, répond et obéit, ne revêt *personne*, dans le sens ordinaire du mot. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 117). C'est parce que l'Andréide n'a pas d'individualité que son visage est masqué par un voile noir: "[...] l'Andréide silencieuse, dont les deux mains appuyées contre son voile semblaient vouloir cacher encore plus l'invisible visage. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 210). Il n'en reste pas moins que Hadaly est dotée d'une intériorité déterminée par le biais des phonographes où sont enregistrées les paroles qu'elle est capable de prononcer. Ces paroles ne peuvent pas être inventées par Lord Ewald; elles lui sont imposées. Elles ont pourtant un caractère de généralité qui les rend larges et ouvertes, qui autorise de multiples interprétations. C'est ce que suggère Edison: "[...] je dis que Hadaly remplace *une* intelligence par l'Intelligence." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). En effet, les paroles prononcées par Hadaly ne lui appartiennent pas en propre mais ont été inventées par des " génies ", écrivains et " métaphysiciens " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216). Ce sont, par nature, des paroles universelles:

[...] les admirables condensations verbales, composées par ceux-là qui ont le métier de la parole, l'habitude de la pensée, et qui peuvent exprimer, à eux seuls, les sensations de toute l'Humanité! Ces hommes-mondes ont analysé les plus subtiles nuances des passions. C'est l'essence, que, seule, ils ont gardée,

qu'ils expriment en condensant des milliers de volumes au profond d'une seule page (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 227).

Les paroles de Hadaly sont tellement concentrées, tellement denses que Lord Ewald peut à tout moment en tirer les significations qui lui conviennent et ainsi disposer d'une Andréide qui corresponde à son attente, dont il soit comme le créateur:

[...] tout homme a nom Prométhée sans le savoir [...]: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l'ombre. [...] [L]'être que vous aimez dans la vivante, et qui, pour vous, en est, *seulement*, RÉEL, n'est point celui qui *apparaît* en cette passante humaine, mais celui de votre Désir. C'est celui qui n'y existe pas, — bien plus, que *vous savez ne pas y exister!* Car vous n'êtes dupe ni de cette femme, ni de vous-même. C'est *volontairement* que vous fermez les yeux, ceux de votre esprit, — que vous étouffez le démenti de votre conscience, pour ne reconnaître en cette maîtresse que le fantôme désiré. Sa *vraie* personnalité n'est donc autre, pour vous, que l'Illusion, éveillée en tout votre être, par l'éclair de sa beauté. C'est cette Illusion seule que vous vous efforcez, *quand même*, de VITALISER en la présence de votre bien-aimée, malgré l'incessant désenchantement que vous prodigue la mortelle, l'affreuse, la desséchante nullité de la réelle Alicia. C'est cette *ombre* seule que vous aimez: c'est pour elle que vous voulez mourir. C'est elle *seule* que vous reconnaissez, absolument, comme RÉELLE! Enfin, c'est cette vision objectivée de votre esprit, que vous appelez, que vous voyez, que vous CRÉEZ en votre vivante, *et qui n'est que votre âme dédoublée en elle*. Oui, voilà votre amour. — Il n'est, vous le voyez, qu'un perpétuel et toujours stérile essai de rédemption. [...] Eh bien! conclut Edison, puisqu'il est avéré que, d'ores et déjà, vous ne vivez qu'avec une Ombre, à laquelle vous prêtez si chaleureusement et si fictivement l'être, je vous offre, moi, de tenter la même expérience sur cette ombre de votre esprit extérieurement réalisée, voilà tout. Illusion pour illusion, l'Être de cette présence mixte que l'on appelle Hadaly dépend de la volonté libre de celui qui OSERA le concevoir. SUGGÉREZ-LUI DE VOTRE ÊTRE! Affirmez-le, d'un peu de votre foi vive, comme vous affirmez l'être, après tout si relatif, de toutes les illusions qui vous entourent. Soufflez sur ce front idéal! Et vous verrez jusqu'où l'Alicia de votre volonté se réalisera, s'unifiera, s'animera dans cette Ombre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 130-132).

Vient ensuite l'hypothèse aussi plaisante qu'invraisemblable du chien familier de Lord Ewald et d'A. Clary, que son instinct de bête portera spontanément vers l'être idéal plutôt que vers sa maîtresse réelle:

[...] cet animal, appelé par le fantôme, accourra joyeux vers l'Illusion, la reconnaîtra, sans hésiter, au seul flairer des vêtements qu'elle portera [...], étant données, simultanément, l'Ombre et la Réalité, je vous affirme que c'est après la Réalité qu'il aboiera, dans son trouble — et que c'est à l'Ombre, seule, qu'il obéira! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 133).

L'illusion, le rêve sont supérieurs à la prétendue réalité: même le chien trouvera la maîtresse illusoire plus réelle que la vraie. La remarque est humoristique, mais elle est significative d'une volonté constante de la part d'Edison, ici porte-parole de Villiers, d'élever la fiction au-dessus du réel.

Hadaly est censée répondre à l'attente de Lord Ewald parce qu'elle sera l'écho de sa propre intériorité: à propos des paroles enregistrées sur les phonographes d'or de l'Andréide, Edison évoque " le mirage de son être mental " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 342). Le jeune homme prend ce point de vue à son compte: " [...] je souhaite que cette forme déserte puisse devenir l'abîme tristement contemplé aux vertiges duquel s'abandonneront mes derniers rêves. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145). Lord Ewald désigne encore l'Andréide par cette périphrase qui va dans le même sens: "[...] la fantasmagorie métaphysique, et cependant vêtue de réalité, qu'il contemplait." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 211). C'est parce qu'elle est une " forme déserte " qui peut être remplie par la vision, le rêve, la fantasmagorie, c'est-à-dire la projection de Lord Ewald, qu'avec l'Andréide, " [c]e sera bien la parole *attendue* — et dont la beauté dépendra de votre suggestion même, — qu'elle répondra! [...] Ses paroles ne décevront jamais votre espérance! Elles seront toujours aussi sublimes... que votre inspiration saura les susciter. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220). Au chapitre VI du livre VI, tout le discours de Hadaly revient à faire de l'imaginaire la réalité suprême, contre les duperies de la raison. Edison lui-même l'avait suggéré: " La ligne de l'Équateur terrestre n'existe pas: elle *est*! Toujours idéale, imaginaire, — et cependant aussi *réelle* que si elle était tangible. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 238). Lorsque Hadaly adresse à Lord Ewald cette supplication: " Attribue-moi l'être, affirme-toi que je suis! renforce-moi de toi-même. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 316), elle reprend à son compte la théorie d'Edison sur la pensée créatrice

qui se projette dans une chose pour lui conférer l'être et la valeur. Hadaly existe, Sowana s'est incarnée en elle et pourtant elle ne serait qu'illusion au sens négatif si Lord Ewald ne l'emplissait de sa propre Illusion, au sens positif, de son rêve. Le fantoche inconsistant est devenu pleinement fantôme.

Le primat de l'intériorité

Après la mort de Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé se rend en Belgique, où il prononce à plusieurs reprises une conférence dédiée à la mémoire de son ami. Portrait magnifique, à la fois biographique et critique, d'un écrivain disparu, cette conférence s'ouvre sur une parole solennelle: " Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. " (MALLARMÉ, 2003, p. 23). L'œuvre d'art, qu'elle soit ou non littéraire, procède de l'intériorité humaine la plus profonde, du " cœur ". En tant que telle, elle a quelque chose à voir avec le " rêve " (MALLARMÉ, 2003, p. 23), qui est l'expression la plus authentique de cette intériorité, et elle ne peut qu'être enveloppée de " mystère " parce que cette intériorité est secrète et qu'elle échappe aux prises de nos moyens habituels de connaissance, fondés sur un usage étroit et exclusif de la raison. Pour que l'intériorité, le rêve et le mystère soient préservés, il faut que l'activité esthétique s'exerce dans le retranchement, dans un retrait vis-à-vis du monde extérieur. En effet, aux yeux de Mallarmé, comme à ceux de Villiers, il y a une fracture entre la réalité et le rêve, de sorte que le monde extérieur reste étranger à ce que l'artiste tente de ressaisir en lui-même. Seul l'art permet, au moins dans une certaine mesure, si ce n'est de combler, du moins de réduire cette fracture. Le retrait nécessaire à l'activité esthétique, laquelle procède de l'imaginaire et ne saurait se confondre avec une imitation du monde réel, se manifeste alors comme une certaine forme de solitude, effective ou symbolique.

Ce que Mallarmé appelle dans les premières phrases de sa conférence le " cœur ", il l'appelle tout aussi bien ailleurs " l'âme ". L'âme, l'intériorité humaine dans ce qu'elle a de plus retranché, est insaisissable. Dans *L'Ève future*, la question de l'âme est non seulement sans cesse présente à l'arrière-plan, restant d'ailleurs jusqu'au bout non résolue, mais est sans doute l'une des plus importantes qui soient posées par le roman. Qu'est-ce que l'Andréide? C'est une forme, une œuvre, au sens esthétique du terme un corps animé par un principe mystérieux dont, à la fin du récit, Edison, le savant, celui qui ne parvient peut-être jamais à dépasser complètement le rationalisme de la science, n'a toujours pas élucidé

la véritable nature, laissant ainsi ouverte la quête du plus intérieur, du plus inaccessible, en l'être humain, quête impossible dans les formes habituelles de la rationalité et de la vie sociale. L'artiste vit son activité sur le mode de la séparation dans le langage — la littérature met en œuvre une modalité particulière du langage —, dans l'ordre social — la littérature tente de donner vie à des valeurs non marchandes —, dans l'espace et dans le temps — la littérature exige une rupture avec l'existence ordinaire. Cette triple séparation est la marque d'un décalage de l'activité esthétique par rapport à la réalité extérieure. Ce décalage découle de la nature même de ce que l'artiste vise, à savoir l'intériorité humaine. L'excès de cette dernière par rapport aux formes étriquées du prêt-à-porter officiel, sa disproportion fondatrice avec les modes triviaux de la réflexion, de l'expression et de la représentation, tels l'article de presse ou le théâtre réaliste, interdisent que l'intériorité humaine coïncide avec ce qui se fixe dans un immédiat et plat ici, maintenant, dont s'absenteront les reflets d'une réalité secrète, toujours au-delà.

Le motif de la séparation et de l'isolement apparaît dès le début du récit puisque Edison réside “ [à] vingt-cinq lieues de New York ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39), c'est-à-dire près d'une grande ville, certes, mais à l'écart. En outre, il possède “[...] une habitation qu'entourent de profonds jardins solitaires [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39). Ce retrait est encore redoublé du fait que son laboratoire, le lieu de la création, se trouve dans “ une sorte de grand pavillon isolé ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39). La demeure d'Edison est curieusement désignée comme un “ château ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 40). Plus loin, ces mêmes thèmes reviennent avec instance: “[...] le grand cottage de Menlo Park, que ses attenances font ressembler à un château perdu sous les arbres, est un domaine isolé [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 56), ce qui en fait significativement un équivalent de la résidence de l'aristocrate Lord Ewald. Lorsque Edison évoque les rêveurs, c'est-à-dire les créateurs, il les voit retranchés, comme lui-même ou encore comme Lord Ewald, au “ fond de leur solitude préférée ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). Le motif de la solitude comme condition indispensable de la méditation féconde et de la création esthétique revient plusieurs fois dans le roman. On le voit reparaître dans un passage étonnant, où la compagnie de Hadaly est présentée par Edison comme un accomplissement parfait de la solitude.

Je vous avouerai [...] que, dans les instants où j'ai besoin de solitude, je vais chez cette ensorceleuse de tous les soucis! — Surtout lorsque le dragon d'une

découverte me bat l'esprit de son aile invisible. Je vais songer là, pour n'être entendu que d'elle seule, si je me parle à voix basse. Puis, je m'en reviens sur la terre, le problème résolu. C'est ma nymphe Égérie, à moi (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 163).

Edison vient chercher auprès de l'Andréide la source de l'invention. Or Hadaly est silencieuse, comme absente mais, en tant que figure de l'Idéal, sa présence paradoxale offre à Edison une solitude plus complète encore peut-être que s'il était seul. La vraie solitude, au fond, relève moins du refus des rapports effectifs avec autrui que d'une disposition d'esprit. À la limite, on peut être seul au milieu d'une foule. C'est pourquoi être avec Hadaly, c'est moins être avec quelqu'un qu'être seul avec soi-même, c'est-à-dire dans le rapport le plus intime avec son soi-même le plus essentiel et le plus intérieur, plus seul qu'Edison pourrait jamais l'être dans les circonstances ordinaires de l'existence parce que Hadaly, c'est l'esprit de solitude incarné et que son silence est riche d'un contenu secret et mystérieux.

L'un des premiers gestes d'Edison, à titre de condition préalable de son entreprise, est de couper tout lien avec l'extérieur: "Edison marcha vers la grande fenêtre et la ferma, déplaça les volets intérieurs et les fixa: les lourdes franges des rideaux se joignirent. Allant ensuite à la porte du laboratoire, il en poussa les verrous. [...] "Nous voici séparés quelque peu du monde des vivants!" dit Edison." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 112). Il s'agit de circonscrire un espace réservé, espace de l'invention, de l'activité esthétique, où rien ne pénètre de la réalité ordinaire. "[L]e secret du chemin" qui conduit au domaine de Hadaly n'est d'ailleurs connu que d'elle-même, d'Edison et de Mrs Anderson (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 162). Comme le précise l'électricien, "[l]a salle habitée par Hadaly est située sous terre, assez loin même. Vous comprenez, je ne pouvais pas laisser l'Idéal à la portée de tout le monde." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 162). On notera ici l'association implicite de "l'Idéal", c'est-à-dire de la visée ultime de l'art, du retranchement et de l'aristocratie comme statut exceptionnel: l'artiste, à l'instar du noble, fait partie d'une élite restreinte, il est celui qui n'est pas comme "tout le monde". La différence aristocratique est ici métaphorique autant que sociale et politique, même si l'aristocrate Villiers de l'Isle-Adam entend défendre par là la position perdue de ses semblables dans la société postrévolutionnaire.

Une modalité radicale de séparation ou de soustraction vis-à-vis de la réalité ordinaire est la première étape de l'opération esthétique, dont le sens ultime est

de reléguer le fantoche de manière à faire advenir le fantôme. On commence à le deviner lorsque Edison reproduit la photographie d'A. Clary:

Un puissant pinceau de lumière éblouissante partit, dirigé par un réflecteur et se répercuta sur un objectif disposé en face de la carte photographique de Miss Alicia Clary. Au-dessous de cette carte, un autre réflecteur multipliait sur elle la réfraction de ses pénétrants rayons. Un carré de verre se teinta, presque instantanément, à son centre, dans l'objectif; puis le verre sortit de lui-même de sa rainure et entra dans une manière de cellule métallique, trouée de deux jours circulaires. Le rais incandescent traversa le centre impressionné du verre par l'ouverture qui lui faisait face, ressortit, coloré, par l'autre jour qu'entourait le cône évasé d'un projectif, — et, dans un vaste cadre, sur une toile de soie blanche, tendue sur la muraille, apparut alors, en grandeur naturelle, la lumineuse et transparente image d'une jeune femme, — statue charnelle de la *Venus victrix*, en effet, s'il en palpita jamais une sur cette terre d'illusions. “ Vraiment, murmura Lord Ewald, je rêve, il me semble! ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 115-116).

L'apparence d'A. Clary est progressivement déréalisée jusqu'à devenir une projection presque privée de consistance, puisque l'on part de la photographie, qui n'est déjà plus qu'un reflet de l'être original, pour aboutir à une “ lumineuse et transparente image ”. Au terme du processus, A. Clary est transfigurée en une illusion, en un rêve, proches de ce que Mallarmé nomme “ fiction ”. L'augmentation procède paradoxalement d'une soustraction : la vivante a été retirée à la vie réelle. La soustraction est la condition nécessaire pour qu'elle passe déjà dans une manière d'au-delà. La métamorphose se produit à l'intérieur d'un “ cadre ” qui isole du monde le processus esthétique. Les détails du procédé, plus ou moins vraisemblables, importent peu. Ce qui compte, c'est le schéma imaginaire mis en œuvre: la jeune femme vulgaire est soustraite à la réalité ordinaire, privée de sa matérialité et changée en une entité sublime dont l'Andréide n'aura qu'à revêtir l'apparence pour incarner l'idéal. Une telle augmentation aristocratique de l'être initial n'a pu se réaliser que dans un retrait par rapport à l'existence banale, qui est comme mise entre parenthèses par l'opération esthétique. Le résultat obtenu relève déjà d'une dimension tout autre : la figure féminine acquiert par cette opération quelque chose d'onirique, de fantasmatique, de fantomatique. Ce passage annonce ce qui va se jouer dans l'entreprise d'Edison : la transition du fantoche au fantôme. Or qu'est-ce que

le fantôme, sinon l'apparition, indissolublement naturelle et surnaturelle, en laquelle Lord Ewald pourra à la fois reconnaître et projeter les aspirations de son être le plus authentique et le plus intime, de son intériorité toujours et partout trahie par les dehors fallacieux de la réalité ordinaire?

Hors de l'art, point de salut

Selon Mallarmé et Villiers, nous nous croyons vivants mais ce n'est peut-être bien là qu'une illusion: en réalité, nous ne sommes souvent que des spectres, des êtres vides, sans consistance. Plus exactement, nous risquons de rester des spectres tant que nous n'accédons pas au domaine du grand art. Villiers suggère quelque chose de ce genre dans " Le désir d'être un Homme ". Mallarmé le suggère plus nettement encore dans " Toast funèbre ", lorsqu'il prête cet aveu à la " foule hagarde " qui se tient en face du poète et qui est désorientée parce qu'elle est demeurée étrangère à la poésie: " Nous sommes/ La triste opacité de nos spectres futurs " (MALLARMÉ, 1998, p. 27). Le futur de la mort est déjà présent en celui qui n'a pas été revivifié par l'art. À la transparence, à la légèreté de l'idéal que Rimbaud, par la voix de la " vierge folle " dans " Délires " I, appelle " la vraie vie " (1960, p. 224), s'oppose l'" opacité " d'une existence qui reste engluée dans l'épaisseur des préoccupations d'ordre matériel et marchand. Ces dernières sont incompatibles pour Mallarmé et Villiers avec ce qui relève de l'esthétique.

Du côté de la plate réalité, il y a les " spectres ", les " fantoches ": les deux termes se rencontrent sous la plume de Mallarmé. La connotation négative est perceptible dans l'un et l'autre cas. Un spectre est l'apparition effrayante d'un mort. Par métaphore, le mot désigne un être dont la vitalité est tellement diminuée qu'il paraît proche de la mort. Un fantoche est originellement une marionnette, un pantin, c'est-à-dire un être sans âme, qui se meut de façon mécanique. Par métaphore, le mot désigne un être qui est trop insignifiant pour détenir en lui-même le principe de sa propre action et qui se fait manipuler par d'autres. Du côté du rêve ou de la fiction, par contraste, il y a le fantôme. Le terme vient du grec par le latin *phantasma*, création de l'imagination à laquelle on prête une réalité. Le fantôme est la contrepartie positive du spectre. Lorsqu'un fantôme apparaît, il y a toutes chances qu'il soit une production de l'esprit mais on croit le voir. Le fantôme a un statut ambigu: il n'existe pas en soi et pourtant il existe pour celui à qui il apparaît. Il est dénué de réalité tout en étant revêtu de l'indéniable réalité de la vision. C'est sans doute pourquoi, dans " Le genre ou des modernes ", Mallarmé en fait une métaphore de la figure littéraire, du

personnage de fiction (MALLARMÉ, 2003, p. 184). Aux yeux de Mallarmé et de Villiers, l'imaginaire, le rêve ont plus de valeur que le réel. Ce qui compte est du côté de la fiction, de ce qui est inventé par l'artiste et au nom de quoi la réalité banale se trouve dévalorisée. C'est le fantôme fantasmé contre la plate réalité perçue. Dans *L'Ève future*, les deux personnages négatifs, A. Clary et, plus encore, E. Habal, sont des spectres, des fantoches, ou des fantômes, mais dans un sens exclusivement dépréciatif, voire radicalement critique. L'Andréide est le vrai fantôme, au sens le plus positif, le plus élevé possible du terme. Il faut tenter de saisir ce qui se joue dans le passage des deux premières à la troisième pour comprendre quelle est la dignité du fantôme.

L'idée que la vie ordinaire n'est au fond qu'une mort déguisée est d'origine religieuse. À un disciple qui lui demande un moment pour inhumer son père avant de s'engager à sa suite, le Christ répond: " Laisse les morts enterrer leurs morts " (MATTHIEU, VIII, 21-22; LUC, IX, 59-60). Mallarmé et Villiers transposent cette dévalorisation de l'existence banale dans le domaine esthétique: puisque " la vraie vie est absente " (RIMBAUD, 1960, p. 224) de la réalité, on la cherchera dans le rêve, dans ce que Mallarmé nomme la fiction, c'est-à-dire dans l'art. Encore faut-il que l'art ne trahisse pas sa vocation, c'est-à-dire qu'il ne se contente pas d'une imitation servile de la réalité mais qu'il se retranche dans son retrait aristocratique. À un auteur de vaudeville qui se contente de transporter le bourgeois sur la scène, de représenter les situations de la vie triviale, Mallarmé, dans ses " Notes sur le théâtre ", adresse le reproche d'exhiber " l'opacité vaine de ses fantoches " (2003, p. 287). On retrouve ici le mot de " Toast funèbre ", " opacité ", mais assaisonné d'un adjectif qui contredit presque le substantif car est opaque ce qui est trop plein alors que vain, étymologiquement, signifie vide, le terme venant du latin *uanus*, dont les sens premiers sont: vide, creux, sans consistance.

Le paradoxe de la vie morte est celui du plein vide. La visée du bourgeois est l'accumulation dans l'ordre de la richesse et de la matière. Sa vie, passant ainsi à côté de l'essentiel, est une mort, ses biens sont une vacuité. Villiers a illustré ce thème dans l'un de ses *Contes cruels*, intitulé " À s'y méprendre! ". La structure du récit repose sur une articulation en deux volets. Le narrateur se rend à " un rendez-vous d'affaires " (VILLIERS, 1983, p. 164), lorsqu'il est d'abord attiré par un " bâtiment carré, d'aspect bourgeois ", auquel il trouve " un certain air d'hospitalité cordiale " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). C'est la morgue. " La maîtresse du logis [...] n'était autre que la Mort " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). L'âme de cet édifice bourgeois c'est l'absence

d'âme, quoique, vu de l'extérieur, avec un regard superficiel, il fasse illusion et paraisse accueillant. La technique du renversement ironique entre la vie et la mort s'affirme dans l'évocation des cadavres, qui sont décrits comme s'ils étaient vivants, avec des notations qui renvoient aux valeurs bourgeoises: ils ont " l'air positif " de qui entend ne pas se laisser berner par les divagations du rêve et de l'imagination, ils gisent près de " portefeuilles ouverts ", métonymie de l'argent, ils semblent s'être livrés à la recherche du " bien-être ", caractéristique de la mentalité bourgeoise, tournée vers le progrès matériel (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165). Le second volet de la nouvelle est parallèle au premier. Pressé par le temps, le narrateur se rend au café où il doit rencontrer ses " hommes d'affaires " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 166). La description de l'établissement et de ses occupants, donnée à travers le regard du narrateur, est identique à celle de la morgue. Les mêmes phrases, les mêmes expressions qui avaient servi auparavant à évoquer les cadavres s'appliquent maintenant aux pseudo-vivants dont les activités financières n'ont laissé que des " restes mortels " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Le narrateur n'en introduit pas moins une variation: alors que les suicidés de la morgue avaient " assassiné leurs corps " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 165), les bourgeois ont voulu faire taire la voix de leur " conscience " et, à cette fin, ont " assassiné leurs "âmes" " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Le terme " âmes " est entre guillemets pour indiquer qu'il n'est peut-être pas tout à fait adéquat, à moins que le lecteur ne soit invité à l'entendre en plusieurs sens. Un bourgeois a-t-il une âme? S'il n'est pas un vivant, c'est sans doute qu'il est dénué de principe vital. Une autre interprétation est possible. L'âme, c'est aussi l'esprit: en ne s'occupant que d'affaires, c'est-à-dire de négoce, le bourgeois trahit son essence spirituelle.

De cette mésaventure, le narrateur sort " bien décidé [...] à ne jamais faire d'affaires " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 167). Contre la mort métaphorique qui frappe le monde bourgeois, il représente la vie de l'esprit et de l'art: on le voit au début de la nouvelle, où il évoque, à propos des passants luttant contre le vent, "[...] ces contorsions dont le spectacle est toujours si pénible pour l'artiste [...]" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1983, p. 164). Le point de vue du narrateur est évidemment celui d'un artiste qui s'est égaré par mégarde dans un univers qui lui est totalement étranger et où il découvre le péril suprême. La nouvelle tend de la sorte à fonder la possibilité d'une méprise — d'où son titre —, la possibilité d'une confusion. Le vivant se superpose au mort ou inversement; d'un certain point de vue, ils sont quasiment indiscernables. Cette indistinction est évidemment produite par le jeu de l'écriture. On sait bien que le bourgeois

vivant n'est pas le bourgeois mort, mais l'artiste voit la mort à travers le pseudo-vivant, il dévoile une vérité invisible, cachée, mais accessible à qui est capable de traverser les apparences. C'est ce mouvement même qui est en jeu dans *L'Ève future*, sous des modalités beaucoup plus subtiles et plus complexes.

Radiographie d'un spectre

Comme les bourgeois de “ À s'y méprendre! ”, E. Habal, sous les dehors de la vie et même de la beauté, dissimulait dès avant sa mort une véritable nature de spectre. Cette séductrice immorale, qui conduit Anderson à sa perte pour satisfaire ses intérêts égoïstes, représente dans le roman le degré le plus bas sur l'échelle des êtres humains. C'est pourquoi, tout éclatante qu'elle parût, elle ne pouvait manquer de son vivant même d'être secrètement habitée par la mort et la plus grande partie du livre IV, qui lui est consacrée, file de façon appuyée la métaphore funéraire. Ainsi le chapitre où, par une sorte de procédé radiographique, Edison révèle le néant d'E. Habal s'intitule-t-il “ Danse macabre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 199), le suivant “ Exhumation ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 203). En énumérant les produits de maquillage et les attributs postiches qui faisaient à E. Habal un corps artificiel, en les désignant à Lord Ewald, Edison la démembre telle un mannequin, la démonte telle une mécanique inerte et l'évocation de cet assemblage clinquant s'associe dans l'esprit du narrateur et des personnages à l'image de la mort. “ Ayant ainsi terminé sa nomenclature, le sinistre ingénieur referma de nouveau, et pêle-mêle, dans le tiroir, tout ce qu'il en avait exhumé; puis, en ayant laissé retomber le couvercle comme une pierre tombale, il le repoussa dans la muraille. ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 206). Quant au narrateur, il conclut: “ l'oraison funèbre était achevée ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). Le procédé s'explique en partie du fait que la jeune femme est morte. La longue démonstration d'Edison à propos de l'attirail qui permettait à E. Habal de produire l'illusion de la beauté a toutefois pour but d'établir que ce que tout le monde, y compris ses amants, prenait en elle pour la manifestation splendide de la vie n'était qu'une accumulation dérisoire d'objets morts. C'est pourquoi la démonstration de l'ingénieur s'ouvre sur cette déclaration: “ Voici [...] la dépouille de cette charmeuse ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 203). C'est pourquoi elle s'achève avec cette autre: “ Je comprends, à la rigueur, qu'on puisse encore s'agenouiller devant une sépulture ou un tombeau [...]; mais devant ce tiroir, et devant ces mânes!... C'est difficile, — n'est-ce pas? — Pourtant ne sont-ce pas là *ses vrais ossements?* ” (VILLIERS

DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 207). De son vivant, E. Habal était déjà ce qui reste d'elle après sa mort : une très improbable association provisoires d'éléments artificiels. Aussi, comme les bourgeois affairés de " À s'y méprendre! ", n'a-t-elle jamais été rien d'autre que ce qu'elle est, défunte: des " restes mortels ".

Au même titre que le narrateur de " À s'y méprendre! ", Edison apparaît comme un artiste visionnaire lorsqu'il produit au grand jour l'invisible secret qui mine intérieurement les êtres déchus comme E. Habal. On peut ainsi déceler dans *L'Ève future* un mouvement de révélation analogue à celui qui constitue le fond même de la nouvelle. L'espèce de projection cinématographique mise en œuvre pour édifier Lord Ewald quant à la vérité d'E. Habal permet en effet de dévoiler, par transparence, la véritable nature intime de l'être frelaté propre à la séductrice. Cette vérité rendue éclatante par la radiographie magique d'Edison, c'est la mort. Les instruments de la magie, ici, sont en effet le verre et la lumière, comme en témoigne ce passage, qui évoque l'instrument de la projection: " Une longue lame d'étoffe gommée, incrustée d'une multitude de verres exigus, aux transparences teintées, se tendit latéralement entre deux tiges d'acier devant le foyer lumineux de la lampe astrale. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 199). Dans un premier temps, l'image d'E. Habal est inscrite dans la transparence du verre et portée par le rayon lumineux jusqu'à l'écran.

Ce procédé permet de traverser l'opacité du spectre pour faire avancer au premier plan ce qu'elle recouvre, pour manifester intégralement l'horrible secret qui la constitue:

Il se dirigea vers la tenture, fit glisser la coulisse du cordon de la lampe; le ruban d'étoffe aux verres teintés surmonta le réflecteur. L'image vivante disparut. Une seconde bande héliochromique se tendit, au-dessous de la première, d'une façon instantanée, commença de glisser devant la lampe avec la rapidité de l'éclair, et le réflecteur envoya dans le cadre l'apparition d'un petit être exsangue, vaguement féminin, aux membres rabougris, aux joues creuses, à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve, aux yeux ternes et en vaille, aux paupières flasques, à la personne ridée, toute maigre et sombre (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201).

Le commentaire d'Edison met en évidence le procédé du dévoilement: "[...] c'est la même: seulement *c'est la vraie*. C'est celle qu'il y avait sous la semblance de l'autre. " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201). Ce mouvement de traversée permettant de démasquer une présence sous-jacente est rendu sensible

par la substitution à cette sorte de pellicule éclairée par un projecteur d'” une seconde bande héliochromique ” qui “ se tendit, au-dessous de la première ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 201). Ce passage suggère qu'E. Habal est en vérité un spectre, au sens métaphorique du terme: un être foncièrement privé de vitalité, étranger à la vie véritable. Pour que le négatif se manifeste sous l'apparence illusoire de la personne ordinaire, il faut que s'efface “ l'image vivante ”, qui n'est qu'un leurre et qui laisse place à un être décharné, squelette, spectre évoqué par une accumulation de notations et d'adjectifs péjoratifs: “ exsangue ”, “ rabougris ”, “ creuses ”, “ à la bouche édentée et presque sans lèvres, au crâne à peu près chauve ”, comme une tête de mort. L'être d'A. Clary n'est évidemment pas aussi dégradé que celui d'E. Habal, qui représente dans le roman une caricature, une figure paroxystique du mal en tant que chez elle l'absence de toute qualité positive est portée à l'extrême. Il n'empêche que la maîtresse de Lord Ewald est aussi habitée par cette puissance de destruction, dont l'aristocrate risque d'être victime puisqu'il est tenté par le suicide et qu'Edison entend bien rendre inefficace de façon à sauver son ami.

L'ambiguïté du fantôme

Cet éclairage inattendu jeté par le savant sur le personnage funeste et aussi funèbre d'E. Habal annonce la fonction que doit remplir le travail créateur d'Edison. Afin de délivrer son ami de la situation tragique dans laquelle il se trouve, l'ingénieur-artiste entreprend de débarrasser, en la personne singulière d'A. Clary, la femme en général de ce néant qui l'habite en tant que spectre pour la faire advenir à une modalité glorieuse de l'être à travers ce chef-d'œuvre que sera Hadaly. Plusieurs détails suggèrent une certaine communauté de nature entre A. Clary et E. Habal. Le chapitre XIII du livre I, entièrement consacré à la maîtresse de Lord Ewald, s'intitule “ Ombre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 76). Plus loin, on voit Edison qualifier explicitement la jeune femme d'” ombre ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 104). Ce terme est proche de celui de spectre, que l'on trouve chez Mallarmé, puisque, par l'un de ses sens, il est synonyme de fantôme. Si A. Clary est préservée de la perversité d'E. Habal, elle est cependant habitée elle aussi par la mort, même si c'est dans une moindre mesure, en tant que bourgeoise étrangère aux préoccupations de l'art, de l'esprit en général.

Or il se trouve que Hadaly est elle aussi une “ ombre ”, comme l'indique une remarque adressée par Edison à Lord Ewald: “ Tenez, ne vous a-t-il pas été, tout

à l'heure, difficile de sourire à l'*aspect* de Hadaly? — Cependant, ce n'est encore que du diamant brut, je vous assure. C'est le *squelette d'une ombre* attendant que l'OMBRE soit! ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 121). La métaphore du “squelette” pourrait renvoyer à la radiographie d'E. Habal. Hadaly n'a toutefois d'une ombre que “l'aspect”. Le terme est souligné dans le texte pour mettre en évidence un décalage entre l'apparence et la réalité, qui renvoie au paradoxe incarné par E. Habal et A. Clary. Ces deux femmes ont en effet l'apparence de la vie mais sont en réalité porteuses de mort. À l'inverse, l'Andréide est en apparence une machine, un être inanimé, dépourvu de vie. C'est pourtant elle qui, en réalité, doit rendre Lord Ewald à la vraie vie, d'où la distinction qu'Edison établit ici entre deux états de Hadaly, le premier désigné par le mot “ombre” en minuscules, le second désigné par le même terme mais cette fois en petites capitales. Comme l'indique le procédé typographique, ce n'est pas exactement de la même ombre qu'il s'agit avant et après le processus complexe de transformation de l'Andréide en un double d'A. Clary.

Pour mesurer toute la portée de cette distinction surprenante mais capitale, on pourra se reporter à un autre passage, où Edison s'adresse à Lord Ewald en des termes qui supposent une nouvelle fois un changement de statut de l'Andréide entre le début et la fin du processus de création:

Je dois vous prévenir, toutefois, que les arcanes du fantoche [il s'agit de Hadaly en tant qu'elle n'a pas encore pris sa forme définitive] ne vous révéleront pas comment il deviendra le fantôme [une fois que Hadaly sera incarnée dans la forme d'A. Clary], — pas plus que le squelette inclus en Miss Alicia Clary ne vous expliquerait comment son mécanisme s'idéalise, unifié à la beauté de la chair, jusqu'à faire mouvoir ces lignes d'où provient votre amour (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 146-147).

Il convient d'être attentif à l'équivalence posée par Edison du “squelette” et du “mécanisme”. Au début, l'Andréide est censée n'être qu'une mécanique, un objet mort, mais à la fin elle aura acquis une dimension supplémentaire, analogue à la vie qui habite le corps humain et qui ne saurait se réduire à ses constituants purement matériels, tel le squelette. Comment Hadaly acquerra-t-elle cette dimension supplémentaire? Edison ne le précise pas. Le sait-il lui-même? C'est l'une des questions essentielles du roman car elle touche au statut même de Hadaly qui, à aucun moment n'apparaît comme un simple robot. À la fin, le lecteur devine d'ailleurs qu'elle était sûrement depuis le début habitée par l'âme de Mrs Anderson, sous le nom de Sowana.

Il n'en reste pas moins qu'Edison laisse planer un doute, une ambiguïté, sur la véritable nature de sa création. Ainsi, lorsque Lord Ewald s'étonne qu'il soit possible de communiquer avec Hadaly alors qu'il doit forcément lui manquer le principe de la pensée, l'ingénieur répond par une boutade:

Mais, *sans âme*, en aura-t-elle conscience [des paroles qu'elle prononce]? Edison regarda Lord Ewald avec étonnement. Pardon: *n'est-ce pas précisément ce que vous demandiez en vous écriant: "QUI M'ÔTERA CETTE ÂME DE CE CORPS?"* Vous avez *appelé* un fantôme, identique à votre jeune amie, *MOINS la conscience dont celle-ci vous semblait affligée*. Hadaly est venue à votre appel: voilà tout (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 157-158).

Sans doute faut-il comprendre qu'en tant que " fantôme ", Hadaly n'est pas une vivante au sens ordinaire du terme. Il y a là en tout cas un emploi étrange du mot " fantôme ", terme connoté négativement dans la langue mais auquel le roman donne une dimension positive en l'appliquant presque systématiquement à l'Andréide.

Certes, le mot " fantôme " reçoit parfois dans *L'Ève future* le sens péjoratif qui est habituellement le sien, mais les exceptions à l'emploi valorisant du terme sont elles-mêmes significatives, ainsi lorsque, à la fin de la grande scène où Hadaly, ayant revêtu les traits d'A. Clary, se fait reconnaître par Lord Ewald, ce dernier a d'abord un moment de recul, pendant lequel il refuse de voir dans l'Andréide autre chose que ce qu'elle est censée être, c'est-à-dire un vulgaire robot. Le jeune aristocrate doute à nouveau de la possibilité pour l'Andréide d'exprimer par la parole une faculté de pensée ou de sentiment: " Depuis quand Dieu permit-il aux machines de prendre la parole? Et quel risible orgueil semblent concevoir d'électriques fantômes qui, vêtus de la forme d'une femme, prétendent se mêler à notre existence? " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Le mot " fantôme " est pris ici dans le sens négatif d'être inconsistant, à la limite de l'inexistence car dépourvu de spontanéité. Il est à noter toutefois que cette méconnaissance de la nature véritablement supérieure de l'Andréide, cette confusion du fantoche et du fantôme, ne dure pas. Lord Ewald se rendra à l'évidence aussitôt qu'il consentira à quitter le terrain du " Sens-Commun " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 319). Edison avait résolu d'avance le doute de Lord Ewald: " En vérité, toute parole n'est et ne peut être qu'une redite: — et il n'est pas besoin de Hadaly pour se trouver, toujours, en tête à tête avec un fantôme " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 226). Là

aussi le mot fantôme est utilisé dans une intention dévalorisante car il renvoie à la conversation courante dans laquelle on répète mécaniquement, les mêmes paroles banales et insignifiantes. La remarque de l'ingénieur tend à suggérer, selon un procédé constant tout au long de l'œuvre, que Hadaly, même si elle est un fantôme, n'est pas différente en cela des autres femmes.

Le salut de l'ombre par l'ombre

On voit que *L'Ève future* joue d'une manière continue de la proximité des deux termes " ombre " et " fantôme ", employés dans des sens équivalents, et qu'en même temps chacun des deux termes est pris dans des sens légèrement différents, tantôt avec une connotation négative, tantôt, quand il s'agit de Hadaly, avec une connotation positive. On retrouve ainsi le paradoxe initial: c'est dans la mesure même où elle a moins de réalité qu'une femme normale, qu'une simple bourgeoise, que Hadaly pourra apporter à Lord Ewald un supplément d'âme, qu'elle sera, comme le dit Edison, une " ombre rédemptrice " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 287), salvatrice. D'où le titre de *L'Ève future*: Hadaly sauve l'homme de la chute provoquée par les séductrices du type d'E. Habal. Dans un passage cité précédemment (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 147), Edison dit de Hadaly que " son mécanisme s'idéalise ". On reconnaît dans le verbe le mot " idéal ", de connotation baudelairienne. À travers la création de l'Hadaly achevée, on passe de la réalité pauvre, terne, banale, représentée dans ce passage par l'emblème du " squelette " ou du " mécanisme " à un autre ordre de réalité, dans un processus de sublimation qui transfigure le réel et qui permet de transporter la vie diminuée de tous les jours dans une vie pleinement accomplie. Cette transmutation de notre mort quotidienne en une vie supérieure est au centre de ce passage, où Edison s'efforce de persuader Lord Ewald de tenter l'expérience salvatrice qu'il lui propose:

Essayez, enfin! si quelque dernier espoir vous en dit! Et vous pèserez ensuite, au profond de votre conscience, si l'auxiliatrice Créature-fantôme qui vous ramènera vers le désir de la Vie n'est pas plus vraiment digne de porter le nom d'HUMAINE que le Vivant-spectre dont la soi-disant et chétive " réalité " ne sut jamais vous inspirer que la soif de la Mort (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 132).

L'antithèse entre A. Clary et Hadaly est parfaitement nette. D'un côté, l'expression oxymorique " Vivant-spectre " synthétise la thématique de la mort dans la vie qui

caractérise la bourgeoise apparemment vivante, morte au fond. Cette dernière masque sa quasi inexistence sous les dehors d'une "réalité" placée entre guillemets pour indiquer à quel point elle relève de la pure illusion et ne fait que recouvrir le néant. Cette femme, parce qu'elle est habitée par la mort, entraîne Lord Ewald vers la mort: c'est à cause d'elle qu'il en est venu à la tentation du suicide.

Hadaly est une "Créature-fantôme". La périphrase est construite sur le même schéma que "Vivant-spectre" et pourtant, elle a une signification inverse. Hadaly est une créature, comme œuvre de l'ingénieur-artiste Edison. C'est un fantôme au sens propre : elle est habitée par Sowana, l'âme de la défunte Mrs Anderson. Surtout, Hadaly est un fantôme dans la mesure où elle est censée n'être au départ qu'une entité artificielle apparemment dénuée de la chaleur et de la présence de la vie. Tout le paradoxe est cependant là: c'est justement parce qu'elle n'est qu'un fantôme, parce qu'elle ne s'encombre pas de la fausse réalité des êtres ordinaires, de leur épaisseur, de leur opacité, de leur matérialité sans esprit, qu'elle sera capable de ramener Lord Ewald vers la vie. Sans doute serait-il plus exact de dire qu'en Hadaly la dimension matérielle est transcendée par un principe mystérieux, ce en quoi elle s'apparente à une œuvre d'art. Hadaly semble plus vivante que toute vivante et il y a là quelque chose de profondément incompréhensible pour la rationalité ordinaire. Or Hadaly vit en tant que fantôme. Le narrateur insiste sur cet aspect lorsqu'il évoque le réveil du robot à la fin de l'épisode où Edison dévoile à Lord Ewald le mécanisme intérieur de son invention: "L'Andréide tressaillit tout entière: elle redevenait apparition; le fantôme se réanimait." (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 242). Dans le verbe "se réanimer", on entend le mot latin, *anima*, l'âme, le principe vital. C'est toujours le même paradoxe mais inversé en ce qui concerne l'Andréide: la vie réelle se dissimule dans ce qui est apparemment privé de vie.

Pour éclairer le paradoxe, il faut en revenir à l'étymologie du mot fantôme: *phantasma*, création de l'imagination. Pour Mallarmé et Villiers, "la vraie vie" (RIMBAUD, 1960, p. 224) est celle de l'imaginaire, du rêve, et elle suppose un éloignement à l'égard de la réalité. Hadaly ne suggère rien d'autre lorsqu'elle s'adresse à Lord Ewald en ces termes: "Milord [...], soyez indulgent pour mon humble irréalité et, avant d'en dédaigner le rêve, *rappelez-vous la compagne humaine qui vous oblige à recourir, fût-ce à un fantôme, pour vous racheter l'Amour.*" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 211). Hadaly est un fantôme, une créature de rêve, irréelle, malgré la matérialité de sa mécanique tangible, explorée par Edison et Lord Ewald. C'est en tant que créature de rêve que l'Andréide peut "racheter l'Amour", pour reprendre ses propres termes. L'amour de Lord

Ewald pour la médiocre bourgeoise A. Clary est en effet ressenti par le jeune aristocrate comme une déchéance, une chute. En prenant l'apparence physique d'A. Clary, Hadaly assure la continuité d'une passion qui s'en trouve en même temps transfigurée puisque son objet, apparemment le même, est désormais à la hauteur de l'idéal rêvé par Lord Ewald et donc définitivement sauvé. L'ami d'Edison entrevoit cette possibilité de salut, lorsqu'il déclare:

Eh bien, soit! J'essaierai de tenter l'Impossible: oui, j'y amènerai cette illusoire apparition, cette espérance galvanisée! Et, ne pouvant plus aimer, ni désirer, ni posséder l'*autre*, — l'autre fantôme, — je souhaite que cette forme déserte puisse devenir l'abîme tristement contemplé aux vertiges duquel s'abandonneront mes derniers rêves (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145).

Il ne semble s'agir de rien de plus que de passer d'une ombre à une autre, d'un fantôme à un autre et pourtant tout est là, dans " cette illusoire apparition ", dans " cette forme déserte ", dans ce fantasme, pourrait-on dire, où Lord Ewald va pouvoir projeter ses plus profonds désirs sans se voir opposer, comme en la personne d'A. Clary, le démenti constant d'une pseudo-réalité affligeante. Edison sait bien que, même dans la vie courante, on n'échappe jamais aux fantômes, à l'illusion:

[Les] amants [...] tiennent à la somme de leurs êtres et de leurs imaginations dont ils se sont réciproquement imbus; ils tiennent au fantôme qu'ils ont conçu, l'un d'après l'autre, en eux-mêmes, ces étrangers éternels! mais ils ne tiennent plus l'un à l'autre, *tels qu'ils se sont reconnus être*. — Comédie inévitable! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 222).

On croit aimer l'autre, quand on n'aime que l'image que l'on se fait de lui. Toute l'existence est ainsi une comédie, une pièce de théâtre que l'on se joue à soi-même et aux autres. La personne que l'on aime n'est pas une réalité, mais une projection de l'imagination. L'intérêt de l'Andréide, c'est qu'avec elle, la représentation est la plus belle que l'on puisse imaginer. C'est ce qui justifie la création de Hadaly, conçue de telle sorte qu'elle permette d'attirer de la part de Lord Ewald la plus grande puissance possible d'illusion. Pourtant Hadaly, n'est pas seulement une " forme déserte " (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 145). Elle parle aussi en son nom propre, qui est celui de Sowana. Elle parle d'un au-delà de la vie, qui est celui de l'imaginaire. Le miracle du fantôme est là, et c'est le miracle de

l'art : le langage de l'œuvre est le langage même de celui qui aime l'œuvre. Dans ce dialogue authentique avec un fantôme, avec un phantasme, l'amateur d'art, à travers l'œuvre, se parle à lui-même, du fond le plus intime et le plus authentique de lui-même.

The Future Eve by Villiers de l'Isle-Adam: from the puppet to the phantom

ABSTRACT: *The Future Eve is a meditation on the aesthetic operation: the intrusion into the insufficient reality of the imaginary dimension the artist pulls out of its secluded domain in order to introduce it into the field of perceptible existence, to transfigure the reality and conform it to the requirement of human desire. By transporting the living woman, Alicia Clary, into her mechanical and fantastic double, the android Hadaly, impeccably endowed with the original's physical features, Edison, thanks to the assistance of Lord Ewald and Sowana, pure spirit of a deceased woman to whom the final say belongs, transforms the puppet into a phantom. As model of the artist, Edison makes the unreal (the phantom) real by undoing the reality (the puppet) and rendering it surreal. Edison cancels the poor theatre of ordinary life to substitute for it the sublime performance of lofty words and gestures, bestowing to it the exhilarating interiority it lacks. He makes happen a superior modality of Illusion in a world of unsubstantial appearances and illusions. Bringing into being unrealized human aspirations, Edison completes and achieves the commonplace reality, so that, with no more need to escape from it, it becomes the object of an unconditional assent.*

KEYWORDS: Art. Imagination. Illusion. Woman. Interiority. Appearance.

RÉFÉRENCES

MALLARMÉ, S. **Œuvres complètes.** Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003. (Bibliothèque de la Pléiade). v.2

_____. **Œuvres complètes.** Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998. (Bibliothèque de la Pléiade). v.1.

RIMBAUD, A. **Œuvres.** Édition de Suzanne Bernard. Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. **L'Ève future.** Édition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Paris: Gallimard, 1993. (Folio).

_____. **Contes cruels.** Édition présentée et annotée par Pierre Reboul. Paris: Gallimard, 1986. (Folio).



A REPRESENTAÇÃO DO TEATRO NOS ROMANCES FRANCESES DO SÉCULO XIX: REALISMO E EFEITOS DRAMÁTICOS

Bruna G. Silva RONDINELLI*

RESUMO: Este artigo analisa o modo pelo qual o teatro, enquanto atividade artística e cultural, foi representado em romances franceses publicados entre as décadas de 1830 e 1860, tais como *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal, *Ilusões Perdidas*, de Balzac, *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas (pai), *A Dama das Camélias*, de Dumas (filho), e *Madame Bovary*, de Flaubert. A partir das análises, foi possível concluir que as referências às salas de espetáculos, peças e dramaturgos do teatro francês oitocentista conferem realismo e dramaticidade às personagens e às ações dos romances.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Romance Francês. Representação Literária.

Questões de Representação e Descrição

Em meados do século XVIII, a literatura francesa passou a se preocupar em representar cada vez mais o cotidiano social contemporâneo, em cenas familiares e amorosas, tratadas com frequência de forma sentimental, em contraposição à literatura que tinha como doutrina principal as regras e temáticas clássicas.

O romance *Manon Lescaut*, do Abbé Prévost, escrito na década de 1730, já mesclava em sua ação, de forma realista, personagens de todas as condições, assuntos comerciais e quadros culturais, a partir de um registro sentimental e trágico (AUERBACH, 1996). Quanto ao teatro, as mudanças também se deram no mesmo sentido. Nos anos de 1750, Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Louis-Sébastien Mercier e Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

* Doutoranda em Teoria e História Literária. UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de estudos da linguagem. Programa de Pós Graduação de Teoria e História Literária. Campinas - SP - Brasil. 13083-859 - bgrasiela@gmail.com. Bolsista FAPESP.

questionavam a estética das tragédias clássicas de Pierre Corneille e Jean Racine, representadas nos teatros oficiais. Esse grupo de teóricos iluministas propuseram um teatro que abordasse o cotidiano do homem de sua época, tendo em vista uma poética dramática fundada no patético e no cotidiano, características que extrapolavam as regras da *Poética* de Aristóteles. As novas composições, a exemplo de *Le Fils Naturel* (1757), de Diderot, não se encaixavam nem no cômico nem no trágico – gêneros até então conhecidos –, por isso eram denominadas “*tragédie domestique*”, “*comédie larmoyante*” ou “*drame bourgeois*” (THOMASSEAU, 1995, p. 111).

Durante o período pré-romântico, a representação na literatura foi uma questão que recebeu a atenção de Goethe, que observava a natureza e dela fazia uso em suas produções artísticas, por meio da imaginação e da criação (LUKÁCS, 1965). Essa ideia foi compartilhada por Victor Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827), texto que se tornou, posteriormente, o manifesto do romantismo francês. Para Victor Hugo (1881), o teatro refletiria a realidade humana sob as diretrizes da arte, compreendida como criação imaginativa.

Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art. L'art feuillette les siècles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des mœurs et des caractères [...]. (HUGO, 1881, p. 48).

Se os escritores franceses buscavam representar a sociedade contemporânea na literatura, a atividade teatral não se ausentaria das narrativas. Em Paris, principalmente, os teatros se constituíam em espaços de sociabilidade, onde a sociedade se reunia não apenas objetivando ao entretenimento, mas também ao estabelecimento de debates com os seus pares. Os teatros parisienses da primeira metade do século XIX se dividiam entre os oficiais, subvencionados pelo Estado, e os particulares. As salas de espetáculos oficiais, frequentadas pela elite intelectual e social, eram: *Opéra*, *Opéra-Comique*, *Théâtre-Français* e *Odéon*. Os gêneros encenados nesses estabelecimentos eram os de maior prestígio, como a ópera e a tragédia clássica. Os teatros particulares, localizados nos *boulevards* de Paris, encenavam os gêneros dramáticos mais populares, tais como o *vaudeville*, o melodrama, o drama romântico e a comédia burguesa. Dentre as salas populares, destacamos o *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, o *Variétés* e o *Gymnase-Dramatique* (NAUGRETTE, 2001).

De fato, o teatro aparece como pano de fundo de ações das personagens de romances cujos enredos se situam em Paris, como por exemplo em *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal (2000), *Ilusões Perdidas*, de Honoré de Balzac (2007), *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas (pai) (2012), e *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas (filho) (1975), ou em Rouen, como em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2001). Nesses romances, as personagens frequentam os teatros, que existiam no momento histórico em que a narrativa se passa, e mencionam peças que realmente foram ali encenadas. No entanto, essa representação, de um elemento da vida cultural de Paris e Rouen, é feita de modo particular por cada romancista, que desenvolve mais ou menos a descrição, integrando-a ou não ao enredo do romance.

Por outro lado, além do realismo, advindo com a descrição das salas de espetáculos e do repertório dramático e lírico do período, os romances também incorporaram recursos do teatro para a obtenção de efeitos dramáticos. Para Balzac (apud LUKÁCS, 1965, p. 51), o elemento dramático, ao lado da descrição, seria também importante em um romance. Elementos do gênero melodramático podem ser encontrados nos romances, como por exemplo, os momentos patéticos em *Ilusões Perdidas*, ou a presença da providência divina na resolução de conflitos em *O Conde de Monte Cristo*.

Muitos romancistas franceses do século XIX também compuseram dramas, e frequentemente fizeram adaptações de seus próprios romances para os palcos. Neste caso, um dos exemplos mais prolíficos é Alexandre Dumas (pai), que adaptou para os palcos os seus romances de folhetim de grande sucesso, tais como *Capitão Paulo*, *O Conde de Monte Cristo* e *Os Três Mosqueteiros*.

Constatada a estreita relação entre o romance e o teatro na primeira metade do século XIX, pretendemos discutir o modo pelo qual o teatro, enquanto atividade artística e cultural, foi representado em romances produzidos entre as décadas de 1830 e 1860, tais como *O Vermelho e o Negro*, *Ilusões Perdidas*, *O Conde de Monte Cristo*, *A Dama das Camélias* e *Madame Bovary*. Apresentamos como os autores franceses, Stendhal, Balzac, Dumas (pai), Dumas (filho) e Flaubert, dialogaram com o teatro contemporâneo às suas obras, e em que medida o gênero dramático impactou nessas narrativas.

A Ópera Bufa em *O Vermelho e o Negro*

Na segunda parte de *O Vermelho e o Negro*, Stendhal faz uso de dois teatros oficiais parisienses como pano de fundo da narrativa: o *Opéra* e o *Opéra Italien*.

O autor opta por mencionar duas salas de espetáculos dedicadas à representação de óperas, gênero de prestígio na época e por ele apreciado. O teatro *Opéra*, também denominado *Académie Nationale de Musique et de Danse*, era a sala de espetáculos parisiense de maior capacidade, oferecendo um total de 1.937 lugares, que eram os mais caros da cidade. Em 1830, ano de publicação do romance de Stendhal, o *Opéra* passava por grandes modificações: o seu público se aburguesava, o repertório abandonava cada vez mais as regras clássicas e adotava os elementos românticos. O *Opéra Italien* (sala de espetáculos Favart) localizava-se próximo ao *Boulevard des Italiens*, atual *Place Boieldieu*, em Paris. Esse teatro encenava, principalmente, óperas cômicas de compositores italianos (GENGEMBRE, 1999).

No capítulo “XIX – *L’Opéra Bouffé*”, de *O Vermelho e o Negro*, Mathilde e a senhora de la Mole vão a um espetáculo no *Opéra Italien*. No capítulo “XXVIII – *Manon Lescaut*”, Julien é convidado pela senhora de Fervaques ao seu camarote no *Opéra*, onde assistem ao balé *Manon Lescaut*, de Eugène Scribe e Jean-Pierre Aumer, uma adaptação do romance homônimo de Abbé Prévost, que estreou em 30 de abril de 1830 no *Opéra*. A narração desses dois episódios, apesar de apresentar pouca descrição dos teatros e dos espetáculos acompanhados pelas personagens, confere um toque de realismo ao romance, pois menciona dois teatros de Paris daquela época e uma peça que estreou em 1830, fazendo jus ao subtítulo da obra: *Chronique de 1830*. Além disso, o diálogo que Stendhal estabelece com a atividade teatral parisiense nos dois capítulos cumpre um importante papel na construção da narrativa, ao contribuir para a caracterização de personagens e para o desenvolvimento do enredo. Tomemos como exemplo o capítulo “XIX – *L’Opéra Bouffé*”:

Elle ne quitta son album que fort tard, quand la marquise la fit appeler pour aller à l’Opéra italien. Elle n’eut qu’une idée au retour, chercher Julien des yeux pour le faire engager par sa mère à les accompagner.

Il ne parut point ; ces dames n’eurent que des êtres vulgaires dans leur loge. Pendant tout le premier acte de l’opéra, Mathilde rêva à l’homme qu’elle aimait avec les transports de la passion la plus vive ; mais au second acte, une maxime d’amour chantée, il faut l’avouer, sur une mélodie digne de Cimarosa, pénétra son cœur. L’héroïne de l’opéra disait : Il faut me punir de l’excès d’adoration que je sens pour lui, c’est trop l’aimer !

Du moment qu’elle eut entendu cette cantilène sublime, tout ce qui existait au monde disparut pour Mathilde. (STENDHAL, 2000, p. 477-478).

“*Grâce à son amour pour la musique*”, ao ouvir a ária da ópera, cuja melodia seria semelhante a uma composição do italiano Domenico Cimarosa, Mathilde sentiu o seu amor por Julien exaltar-se. Ao retornar para casa, a jovem passou uma noite de entusiasmo, repetindo o verso que ouvira havia pouco no palco do *Opéra Italien* (“*Devo punirmi, devo punirmi, se troppo amai, etc.*”). Com o fim da noite e do entusiasmo, a repetição do verso levou Mathilde à conclusão de que ela havia triunfado sobre o seu amor. Assim, o trecho da ária causa um efeito na personagem, levando-a à constatação de que não amava mais Julien.

A inserção de versos de óperas que se harmonizam com o estado de espírito da personagem, contribuindo para a significação de seus sentimentos em dada situação da narrativa, também foi um recurso empregado por Stendhal em seu romance *La Chartreuse de Parme*:

The periodic references to opera in his other novels are instances either of a kind of musical pathetic fallacy, in which individual lines of the music that happens to be playing have special meaning for the characters in the situations they find themselves (for example Cimarosa's 'Quelle pupille tenere' for the tears of Clélia and Fabrice in La Chartreuse de Parme), or of a more self-determining inspiration on their part (such as Mathilde's resolution not to love Julien after hearing 'Devo punirmi, se troppo amai!', an aria of Stendhal's own invention, in Le Rouge et le Noir). (NEWARK, 2011, p. 111-112).

Após a resolução de Mathilde de que não amava Julien, a ação é suspensa e o narrador faz uma intervenção para justificar, com um pouco de ironia, a descrição que apresentara do estado de espírito de Mathilde, uma jovem que não encontraria paralelo na realidade daquela sociedade:

Ce personnage est tout à fait d'imagination, et même imaginé bien en dehors des habitudes sociales [...]. Maintenant qu'il est bien convenu que le caractère de Mathilde est impossible dans notre siècle, non moins prudent que vertueux, je crains moins d'irriter en continuant le récit des folies de cette aimable fille. (STENDHAL, 2000, p. 479).

O que se segue ao episódio faz jus ao enredo de uma ópera bufa, em que o tema amoroso, tratado de forma cômica, encena desencontros e indecisões entre os apaixonados. Após a noite de entusiasmo insano, Mathilde passou a evitar Julien, que, como um herói romântico, planejou cometer suicídio, ao se dar conta de sua infeliz situação. Por impulso, ele visita Mathilde em seu quarto, que lhe dá

provas de amor, dizendo ser sua escrava. No entanto, depois desse novo sopro de entusiasmo, a jovem retomou o desprezo por Julien. Nesse momento, Stendhal nos apresenta um jogo de representações dos sentimentos das personagens, a partir de três ângulos: o que o narrador expressa sobre Julien e Mathilde; o que Mathilde pensa de si e de Julien; e o que Julien pensa de si e de Mathilde. Esse jogo de representações nos revela que Mathilde censurava-se por suas declarações passionais e se sentia fatigada de tanto amar; Julien, por sua vez, se desesperava pela atitude incompreensível de Mathilde. A nova situação representa um marco na evolução da narrativa, tendo em vista que Julien, após a viagem a Estrasburgo, adota o plano proposto pelo príncipe Korasoff, e passa a enviar cartas amorosas à senhora de Fervaques.

Assim, vemos que a ida de Mathilde ao teatro e a referência a um verso de uma ária desencadeiam uma série de ações que contribuem para o encaminhar do enredo. Além disso, Stendhal cria um paralelismo entre o enredo tradicional de uma ópera bufa e a situação amorosa de Mathilde e Julien descrita no capítulo. Apesar de sabermos que Stendhal era um apreciador da ópera italiana, o compositor Cimarosa não é evocado gratuitamente no romance. Uma das óperas bufas mais consagradas de Cimarosa foi *Il Matrimonio Segreto* (1792), cujo enredo ecoa na relação entre Mathilde e Julien. Na ópera bufa, assim como em *O Vermelho e o Negro*, a moça se apaixona pelo empregado de seu pai e rejeita o seu pretendente de origem nobre. Na ópera, os dois apaixonados se casam secretamente, o que Mathilde e Julien não fazem, pois a moça não estava disposta a perder os privilégios de sua ordem social, ao passo que Julien almejava uma ascensão social com o casamento reconhecido pelo Marquês de la Mole.

A Capitalização do Teatro em *Ilusões Perdidas*

Os teatros de Paris aparecem na segunda parte “Um grande homem de província em Paris” do romance *Ilusões Perdidas*. Os teatros configuram-se em ambientes onde se desenvolvem os dramas em torno da personagem Lucien de Rupembré. Na narrativa desses episódios, realismo e efeito dramático se misturam.

O teatro e a representação, para ele [Balzac], constituem somente o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos: a ascensão de Lucien, o prosseguimento da carreira artística de Coralie, o aparecimento da paixão entre Lucien e Coralie, bem como dos futuros conflitos de Lucien com seus

velhos amigos do círculo de D'Arthèz e com seu atual protetor, Lousteau. Também do início da sua vingança contra Madame de Bargeton, etc. (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Assim que se instalam em Paris, a Sra. de Bargeton e Lucien de Rupembré são convidados para o camarote da Marquesa D'Espard no *Opéra*. No programa, seria representada a tragédia lírica *Les Danaïdes* (1784), música do italiano Antonio Salieri, e libreto de François Bailli du Roulet e Louis Théodore de Tchoudido. No *Opéra*, Julien e a Sra. de Bargeton denunciavam, por suas roupas simples e fora de moda, que eram provincianos, tornando-se motivos de risos dos espectadores mais aristocráticos que os viam com os seus binóculos. Por causa de sua vestimenta, inadequada para uma *soirée* no *Opéra*, Julien sofreria o primeiro dos inúmeros golpes que a sociedade burguesa da capital lhe causaria. Ele acaba por aprender que, em Paris, a boa imagem de um indivíduo diante da sociedade só seria alcançada a partir de muito dinheiro, investido principalmente em roupas elegantes e carruagens.

“Pareço o filho de um boticário, de um verdadeiro caixeiro de loja”, pensou ele com raiva ao ver passar os graciosos, os coquetes, os elegantes jovens das famílias do faubourg Saint-Germain, todos semelhantes pela fineza de seus contornos, pela nobreza de seu porte, pelo ar de sua fisionomia; e todos diferentes pela moldura que cada um escolhera para se destacar. Todos realçavam sua superioridade por uma espécie de *mise en scène* que tanto os jovens rapazes de Paris quanto as mulheres conhecem. (BALZAC, 2007, p.201-202).

Na edição do romance de 1843, que reuniu pela primeira vez, em um só volume, as três partes de *Ilusões Perdidas*, Célestin Nanteuil, prolífico gravurista romântico dos espetáculos teatrais parisienses, registrou em imagem a presença de Lucien no camarote da Marquesa D'Espard no *Opéra*. Na ilustração, é possível notar a disparidade das vestimentas entre as personagens: a Marquesa D'Espard encontra-se ricamente vestida e adornada; ao passo que a Sra. de Bargeton e Lucien estão com roupas simples e inadequadas à ocasião.¹

Na segunda parte de *Ilusões Perdidas*, o teatro está intimamente conexo à trajetória dramática de Lucien em Paris. Após se inserir na vida mundana da capital, o protagonista passou a adotar os hábitos comuns aos seus pares, os

¹ A gravura pode ser visualizada em *La comédie humaine* by Balzac (2015).

jornalistas. E um desses hábitos era frequentar os teatros, que, logo, fascinaram o jovem de província, sedento pela glória.

Mas Lucien, nascido poeta, logo submetido a imensos desejos, encontrou-se sem forças contra as seduções dos cartazes de espetáculos. O Théâtre-Français, o Vaudeville, as Variétés, o Opéra-Comique, onde se sentava na plateia, retiraram-lhe cerca de sessenta francos. Qual estudante resistiria à felicidade de ver Talma nos papeis que o tornaram ilustre? O teatro, primeiro amor de todos os espíritos poéticos, fascinou Lucien. Os atores e as atrizes lhe pareciam personagens imponentes; ele não acreditava na possibilidade de ultrapassar a rampa e vê-los familiarmente. Esses autores de seus prazeres eram para ele seres maravilhosos tratados pelos jornais como grandes interesses do Estado. Ser autor dramático, ter suas peças representadas, que sonho acalentador! (BALZAC, 2007, p. 235).

O teatro é representado como um espaço de entretenimento de Lucien, onde ele encontra o seu par amoroso, a atriz Coralie, e também como o espaço de seu trabalho de crítico literário e teatral para os jornais. Segundo Lukács, a representação do teatro em *Ilusões Perdidas* cumpre um importante papel: visa a uma reflexão sobre a atividade teatral daquele momento histórico, que abandonava, progressivamente, o status de arte desinteressada para participar das leis de mercado capitalista.

Mas o que é que vem representado em todas estas lutas, em todos estes conflitos direta ou indiretamente conexos ao teatro? A sorte do teatro no capitalismo: a universal e complexa dependência do teatro em relação ao capital e em relação ao jornalismo dependente do capital; as relações entre o teatro e a literatura, entre o jornalismo e a literatura; o caráter capitalista da relação entre a vida das atrizes e a prostituição aberta ou disfarçada. (LUKÁCS, 1965, p. 47).

Robert le Diable e o Conde de Monte Cristo

O décimo quinto capítulo, “Roberto Diabo”, da terceira parte de *O Conde de Monte Cristo*, narra uma noite de espetáculo no *Opéra*. Dumas (pai) representa o teatro como um espaço de sociabilidade, frequentado pelas famílias burguesas enriquecidas, que lá mantinham os seus camarotes para verem e serem vistas. O narrador descreve um completo código de conduta adotado

pelos espectadores no teatro: as mulheres não poderiam ir desacompanhadas aos espetáculos, pois seriam tachadas de indecorosas; chegar atrasado ao espetáculo e atrair a atenção da plateia era a última moda em Paris; durante os entreatos, os espectadores desfilavam pelos corredores, visitavam conhecidos nos camarotes e conversavam no *foyer*. Dumas (pai) nos deixa ver que, aos espectadores, pouco importava o que estava sendo representado nos palcos, pois o real espetáculo se dava fora do tablado, nas fofocas, debates e observações entre os frequentadores do teatro.

No programa do espetáculo, descrito pelo romancista, a peça que estava no palco era a ópera *Robert le Diable*, uma composição de Giacomo Meyerbeer, com libreto de Eugène Scribe e Germain Delavigne.

A desculpa do Opéra saiu melhor que a encomenda, pois naquela noite havia um espetáculo na Academia Real de Música. Levasseur, após uma longa indisposição, voltava no papel de Bertram, e, como sempre, a obra do maestro da moda atraía a mais brilhante sociedade de Paris [...] O terceiro ato desenrolou-se como de costume; as srtas. Noblet, Julia e Leroux executaram os *entrechats* de sempre; o príncipe de Granada foi desafiado por Roberto Mário; enfim, aquele majestoso rei que vocês conhecem deu a volta na sala para mostrar seu manto de veludo, segurando a moça pela mão; depois o pano caiu. (DUMAS, 2012, p.794-809).

Neste trecho, vemos que o narrador do romance apresenta pequenas referências que inserem o episódio narrado no contexto dos espetáculos líricos do Opéra ocorridos no final do ano de 1831. De fato, a ópera *Robert le Diable* estreou em 21 de novembro de 1831, no Opéra, com a atuação do baixo Nicolas-Prospér Levasseur no papel de Bertram e as dançarinas Srtas. Noblet, Julia e Leroux, como foi possível verificar na primeira edição do libreto da ópera, publicado em 1831 pelo livreiro Bezou².

Para representar o contexto cultural em que se passava a história narrada, Dumas (pai) poderia ter escolhido qualquer outra ópera que estivesse em cartaz no Opéra de Paris entre o final de 1831 e início de 1832. A escolha de *Robert le Diable* parece não objetivar apenas o efeito de realidade da narrativa, mas também como um elemento que busca se inserir no enredo, contribuindo para o desenvolvimento da intriga. O enredo da ópera de Meyerbeer, baseado em uma lenda medieval, narra a trajetória de Robert, um nobre que, após cometer vários

² A obra pode ser conferida Scribe Delavigne et Germain Delavigne (1831).

crimes, vai se confessar em Roma para salvar a sua alma da condenação divina. O mistério que envolve a chegada e a permanência de Robert em Roma encontra eco na estadia do Conde de Monte Cristo na capital francesa. Este, ao frequentar o *Opéra*, mostrando a sua exuberância e luxo, desperta a curiosidade das famílias burguesas de Paris, atraindo a atenção da Sra. Danglars.

Vemos então que, em *O Conde de Monte Cristo*, o teatro aparece como um elemento realista que se integra ao enredo de duas formas. Primeiro, representa um marco temporal na narrativa, ao introduzir uma peça que estreou no final de 1831 em Paris. Segundo, servindo como uma ponte para a introdução do herói nos salões parisienses, a fim de se aproximar daqueles de quem ele pretendia se vingar.

Dumas (pai), ao mencionar uma ópera de grande repercussão em Paris no início da década de 1830, dialoga com a cultura teatral do contexto histórico em que se passa o seu romance. Obviamente, isso impacta na leitura realizada pelos leitores do folhetim na década de 1840, que leram o capítulo 15, em específico, com uma imaginação do enredo e da música da ópera *Robert le Diable*, fazendo conexões entre os heróis Robert e o Conde de Monte Cristo. Além disso, *Robert le Diable* motivou uma infinidade de produções iconográficas: pinturas sobre a personagem, desenhos do cenário da ópera, retratos dos artistas líricos que participaram da montagem. Certamente, a riqueza de imagens contribuiu para manter vivo esse imaginário em torno da lenda medieval e da ópera de Meyerbeer. Nesse sentido, vemos que Dumas (pai) não precisaria se preocupar muito com longas descrições do teatro e com detalhes do enredo da ópera, pois o seu público-leitor tinha em mente as informações necessárias dessa cultura teatral, que seria por eles revivida quando lessem o décimo quinto capítulo de *O Conde de Monte Cristo*.

A Dama das Camélias e os Teatros: Marguerite Gautier ou Marie Duplessis?

Dois teatros de Paris são cenários de episódios do romance *A Dama das Camélias*: o *Variétés* e o *Opéra-Comique*. O teatro particular *Variétés*, instalado no *Boulevard Montmartre*, acolhia um público burguês e encenava peças entremeadas de cantos, como os *vaudevilles*. O teatro oficial *Opéra-Comique*, situado na rua Feydeau, encenava óperas cômicas destinadas, principalmente, para o divertimento da plateia, composta por cantores, libretistas, compositores e personalidades da vida parisiense (NAUGRETTE, 2001).

Dumas (filho) não oferece descrições dessas duas salas de espetáculos, tampouco menciona peças ali encenadas. No entanto, os episódios do romance que têm o teatro como espaço são de grande importância para o enredo, pois narram os encontros entre Armand Duval e Marguerite Gautier:

J'avais passé ma journée à la campagne avec un de mes amis, Gaston R... Le soir nous étions revenus à Paris, et ne sachant que faire, nous étions entrés au théâtre des Variétés.

Pendant un entracte nous sortîmes, et, dans le corridor, nous vîmes passer une grande femme que mon ami salua.

– *Qui saluez-vous donc là ? lui demandai-je.*

– *Marguerite Gautier, me dit-il.*

[...] A quelques jours de là, une grande représentation eut lieu à l'Opéra-Comique. J'y allai. La première personne que j'aperçus dans une loge d'avant-scène de la galerie fut Marguerite Gautier. (DUMAS FILS, 1975, p.74-76).

Além de espaço de episódios que narram o encontro entre os protagonistas do romance, o teatro cumpre mais um papel em *A Dama das Camélias*. Desde a publicação da primeira edição, em 1848, Dumas (filho) conferiu ao romance o caráter de história verídica que narrava a trajetória de Marie Duplessis, uma cortesã de Paris com a qual o autor teria tido uma relação amorosa. A ideia de história real foi reforçada pela crítica coetânea ao romance, que destacou a presença frequente de Marie Duplessis nos teatros de Paris. Essas críticas criaram no leitor da época um imaginário em torno da cortesã; imaginário que passou a acompanhar as leituras posteriores do romance.

Jules Janin redigiu o artigo “*Mademoiselle Marie Duplessis*” que se tornou, posteriormente, o prefácio da edição do romance de 1852. O crítico francês dedicou as linhas de seu artigo à cortesã Marie Duplessis, que teria conhecido em um teatro de *boulevard*, em Paris. O crítico contrapôs a beleza da cortesã e o luxo de suas vestimentas ao ambiente do teatro, rude e popular, com espectadores mal vestidos. Ela era um “*entracte galant à un si terrible mélodrame*”.

Je me rappelle l'avoir rencontrée un jour, pour la première fois, dans un abominable foyer d'un théâtre du boulevard, mal éclairé et tout rempli de cette foule bourdonnante qui juge d'ordinaire les mélodrames à grand spectacle. Il y avait là plus de blouses que d'habits, plus de bonnets ronds que de chapeaux à plumes, et plus de paletots usés que de frais costumes ; on causait de tout, de l'art dramatique et des pommes de terre frites ; [...] quand cette femme parut sur ce

seuil étrange, on eût dit qu'elle illuminait toutes ces choses burlesques ou féroces d'un regard de ses beaux yeux. [...] Tout l'ensemble de sa toilette était en harmonie avec cette taille souple et jeune ; ce visage d'un bel ovale, un peu pâle, répondait à la grâce qu'elle répandait autour d'elle comme un indicible parfum. (JANIN, 1975, p. 325-326).

Jules Janin comentou também tê-la visto em um camarote no *Opéra*. Vemos que a narrativa do crítico, considerada verídica, acaba se confundindo com as ações do romance de Dumas (filho), já que a personagem Marguerite Gautier frequentava os melhores camarotes do *Opéra*.

[...] dans tout l'éclat d'une représentation à bénéfice, en plein Opéra, nous vîmes tout à coup s'ouvrir, avec un certain fracas, une des grandes loges de l'avant-scène, et, sur le devant de cette loge, s'avancer, un bouquet à la main, cette même beauté que j'avais vue au boulevard. (JANIN, 1975, p.327-328).

Théophile Gautier, em crítica sobre a estreia do drama *La Dame aux Camélias*, em 1852, também se debruçou sobre a figura de Marie Duplessis. Assim como Jules Janin, o crítico destacou a presença frequente e sempre elegante da cortesã nos teatros de Paris.

– Qu'était-ce que Marie Duplessis? se demanderont sans doute beaucoup de nos lecteurs et surtout de nos lectrices.

– Plus d'une fois aux Italiens, à l'Opéra, à toutes les représentations où il est impossible d'entrer, ils auront sûrement remarqué, dans la plus belle loge du théâtre, une jeune femme d'une distinction exquise, et admiré ce chaste ovale, ces beaux yeux noirs ombragés de longues franges, ces sourcils d'un air si pur, ce nez d'une coupe si nette et si délicate, cette aristocratie de formes, qui la signaient duchesse pour tous ceux qui ne la connaissaient pas: la fraîcheur de ses bouquets, l'élégance de sa toilette, l'éclat de ses diamants étaient bien faits pour confirmer cette idée. Duchesse, elle l'était, mais son duché existait en Bohême, au pays des sept châteaux dont Nodier a écrit la légende. (GAUTIER, 1852, p.1).

Em 1 de abril de 1855, Dumas (pai) publicou em sua revista *Le Mousquetaire* uma *causerie* na qual o autor narrava como conheceu Marie Duplessis, amante de seu filho. Ao dizer aos leitores e espectadores que se tratava de uma história verídica, Dumas (pai), certamente, contribuiu para a publicidade da obra de Dumas (filho), ao manter vivo o imaginário em torno da cortesã.

Suivez-moi au Théâtre Français; on y joue Les Demoiselles de Saint-Cyr, je crois. Je passe dans le corridor, une porte de baignoire s'ouvre, je me sens arrêter par le pan de mon habit, je me retourne, c'est Alexandre qui m'arrête.

– Ah! C'est toi. Bonsoir, cher.

– Viens ici, Monsieur mon père.

– Tu n'es pas seul?

– Raison de plus. Ferme les yeux, passe la tête à travers l'entrebâillement de la porte; n'aie pas peur, il ne t'arrivera rien de désagréable.

Et, en effet, à peine avais-je fermé les yeux, à peine avais-je passé la tête, que je sentais sur mes lèvres la pression de deux lèvres frissonnantes, fiévreuses, brûlantes, je rouvris les yeux.

Une adorable jeune femme, de vingt ou vingt-deux ans, était en tête-à-tête avec Alexandre, et venait de me faire cette caresse peu filiale.

Je la reconnus pour l'avoir vue quelquefois aux avant-scènes.

C'était Marie Duplessis, La Dame aux Camélias. (DUMAS PÈRE, 1855, p.193).

A Ópera Romântica em *Madame Bovary*

No décimo quinto capítulo da segunda parte de *Madame Bovary*, Charles leva Emma a um espetáculo lírico no teatro de Rouen, para tentar curá-la da febre nervosa que esta sofrera devido ao rompimento do romance com Rodolfo. Emma assiste a uma montagem da ópera romântica *Lucia di Lammermoor* (1835), composição de Gaetano Donizetti e libreto de Salvatore Cammarano, baseado no romance *The Bride of Lammermoor* (1819), de Walter Scott.

Flaubert narra o episódio fazendo grande uso da descrição, que representa, objetivamente, a mediocridade da sociedade burguesa e provinciana de Rouen e a sociabilidade no teatro, um espaço para ver e ser visto. O narrador descreve o clima, os espectadores, incluindo Emma, a sala de espetáculos e o figurino da montagem da ópera. O tempo estava bonito, mas fazia calor, o ar refrescava e trazia o odor da rua de Charrettes. Emma se comportava como uma duquesa, ela demonstrava imensa vaidade ao se dirigir aos camarotes de primeira ordem, o que lhe garantia certo status diante dos outros espectadores. Os homens discutiam os negócios do algodão e anil. O palco representava uma floresta escocesa, com uma fonte e camponeses.

Em seguida, Flaubert passa a descrever o enredo e a música da ópera. Nesse trecho do capítulo, segundo Anne-Claire Gignoux, ele apresenta uma visão

satírica de *Lucia di Lammermoor*. Além disso, o texto nos revelaria também a visão de Flaubert acerca da música e os meios literários para retratá-la.

Au premier abord, le texte présente une image dégradée de la réception de l'opéra. Derrière la satire, on découvre la vision de la musique de l'écrivain, et les moyens littéraires à sa disposition pour tenter une description de la musique, notamment l'ecphrasis et la mise en abyme. (GIGNOUX, 2010, p. 63).

Além da música, Flaubert descreve, de modo irônico, a atuação romântica do protagonista da ópera, que atraía a atenção de Emma, inquieta em seu camarote.

Dès la première scène, il enthousiasma. Il pressait Lucie dans ses bras, il la quittait, il revenait, il semblait désespéré : il avait des éclats de colère, puis des râles élegiques d'une douceur infinie, et les notes s'échappaient de son cou nu, pleines de sanglots et des baisers. Emma se penchait pour le voir, égratignant avec ses ongles le velours de sa loge. (FLAUBERT, 2001, p.303).

As descrições da ópera *Lucia di Lammermoor* produz um efeito dramático dentro de *Madame Bovary*. Emma lera o romance de Walter Scott em sua juventude, o que lhe permitiu acompanhar o libreto a partir de sua memória de leitura. Durante o primeiro ato da ópera, ela sonha com o amante romântico Edgardo e vive um devaneio que contribui para a sua caracterização de mulher fantasista. O narrador descreve como a ópera, incluindo o enredo e a música, se misturavam com os sentimentos de Emma: “*Lucie entama d'un air brave sa cavatine en sol majeur ; elle se plaignait d'amour, elle demandait des ailes. Emma, de même, aurait voulu, fuyant la vie, s'envoler dans une étreinte.*” (FLAUBERT, 2001, p.302).

No intervalo do primeiro ato da ópera, León Dupuis, antigo escrevente em Yonville que se apaixonara por Emma, vai visitá-la em seu camarote. Nesse sentido, o teatro de Rouen é o cenário onde se dá a reaproximação de Emma e León. Ela se exalta com a aparição do jovem por quem se apaixonara havia algum tempo, entrevedo uma oportunidade de consumação de sua paixão. Ela se retira do teatro no momento de loucura de Lucia e do final trágico da ópera, dizendo que sentia calor.

Flaubert cria um paralelismo entre a ópera romântica, que retrata a relação amorosa entre Edgardo e Lucia de modo extremamente sentimental e trágico, e a relação adúltera de Emma e León, criticando a representação amorosa idealizada pelos românticos.

Apesar de a cena da ópera não ser crucial para a evolução do enredo, apresenta um poder de catálise “[...] que enfatiza a ironia sobre a qual se edifica o entrecho do romance, [...] fornece os índices que vão enlutar de predições e presságios a aventura amorosa de Ema em Ruão, até o desfecho pelo suicídio.” (CHALMERS, 1987, p.141). Enfim, o teor trágico da história romântica da ópera *Lucia di Lammermoor* representa um agouro no romance *Madame Bavary* e constitui uma antecipação da motivação para o suicídio de Emma: “[...] o trágico fim de Ema é um recurso de ópera, que surpreende o leitor do romance.” (CHALMERS, 1987, p. 142).

Considerações Finais

O teatro, concebido como literatura dramática e atividade cultural, é recorrente na ficção francesa da primeira metade do século XIX, tendo em vista que uma das grandes preocupações dessa literatura romanesca era retratar a sociedade contemporânea, que se encontrava em constante modificação devido às agitações político-sociais pelas quais passava a França no momento. A atividade teatral era um dos hábitos culturais mais difundidos entre a burguesia que se constituía. Se os romancistas pretendiam retratar essa sociedade, suas personagens não poderiam se ausentar das salas de espetáculos.

Nos romances analisados, o teatro se configura como um elemento realista do contexto histórico-cultural associado à narrativa. Os autores mencionam os nomes de teatros, de Paris ou Rouen, e de peças encenadas na época em que se insere a narrativa, citando, em alguns casos, os nomes de atores ou cantores líricos, como é o caso da referência de Talma em *Ilusões Perdidas* e Levasseur em *O Conde de Monte Cristo*. O teatro é representado nos romances como uma atividade de entretenimento da sociedade burguesa, e também como um espaço de sociabilidade, onde cada indivíduo quer ver e ser visto.

Além do realismo, a representação do teatro também produz efeitos dramáticos nas narrativas estudadas. Em *O Vermelho e o Negro* e *Madame Bovary*, as óperas mencionadas, assistidas pelas personagens femininas, Mathilde de la Mole e Emma Bovary, impactam nas ações do romance, oferecendo presságios para o andamento do enredo. Em *O Conde de Monte Cristo* e *Ilusões Perdidas*, os teatros são espaços onde os protagonistas, Conde de Monte Cristo e Lucien de Rupembré, se movimentam e agem diante da sociedade. Em *A Dama das Camélias*, a presença do teatro é primordial para a construção da personagem Marguerite Gautier, baseada em uma cortesã parisiense amante dos hábitos mundanos.

Concluímos, então, que as formas de representação do teatro conferem realismo e dramaticidade aos enredos dos romances estudados. As representações só são possíveis porque os romancistas e seus leitores contemporâneos partilhavam das mesmas referências teatrais, no que se refere às salas de espetáculos e repertório. Trata-se, enfim, de um pacto de leitura firmado entre o romancista e o seu leitor. Cabe a nós, leitores atuais, reconstituir essas referências culturais para oferecer interpretações possíveis acerca da dimensão que o teatro assume nesses romances.

The representation of theater in the nineteenth-century French novel: realism and dramatic Effects

ABSTRACT: *This article analyzes the way theater, as an artistic and cultural activity, was represented in French novels published between the 1830's and the 1860's, such as The Red and the Black, by Stendhal, Lost Illusions, by Balzac, The Count of Monte Cristo, by Dumas (father), The Lady of the Camellias, by Dumas (son), and Madame Bovary, by Flaubert. Analyzing these novels, it was possible to conclude that the references to French theaters, plays, and playwrights emphasize realism and produce a dramatic effect on their characters and actions.*

KEYWORDS: *Theater. French Novel. Literary Representation.*

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, textos adicionais e notas Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AUERBACH, E. **Mimesis**: la representación de la realidad en la literatura occidental. traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BALZAC, H. de. **Ilusões Perdidas**. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

CHALMERS, V. M. Madame Bovary e a ópera, **Remate de Males**, Campinas, n.7, p.141-144, 1987.

DELAVIGNE, G. ; DELAVIGNE, S. **Robert-le-diable**: opéra en cinq actes. Paris: Bezou librairie, 1831. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57344004>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

DUMAS FILS, A. **La dame aux camélias**. Préface par M. Jules Janin. Paris: Gallimard, 1975.

A Representação do Teatro nos Romances Franceses do Século XIX: realismo e efeitos dramáticos

DUMAS (PAI), A. **O conde de monte cristo**. Tradução de André Telles & Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2012.

_____. **Os três mosqueteiros**. Tradução e adaptação de Marcia Kupstas. Ilustrações de Paulo Dantas. São Paulo: FTD, 2003

_____. **Capitão Paulo**. Porto: Livraria Civilização, 1956.

_____. Études sur le Cœur et le Talent des Poètes, Marie Duplessis ou La Dame aux Camélias, **Le Mousquetaire**, p.193-195, 1 avril 1855.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Gallimard, 2001.

GAUTIER, T. Vaudeville: La Dame aux Camélias, pièce en 5 actes par M. Alexandre Dumas Fils, **La Presse**, Feuilleton de La Presse, p. 1-2, 10 fév. 1852.

GENGEMBRE, G. **Le Théâtre Français au 19^e Siècle**. Paris: A. Colin, 1999.

GIGNOUX, A.-C. La Musique dans la littérature: Emma Bovary, spectatrice d'opéra, **Musurgia**, Versailles, v.XVII, p. 63-74, 2010.

HUGO, V. **Œuvres Complètes de Victor Hugo. Drame I – Cromwell**. Paris: J. Hetzel, 1881.

JANIN, J. Mademoiselle Marie Duplessis. In : _____. DUMAS FILS, A. **La Dame aux Camélias**. Préface par M. Jules Janin. Paris: Gallimard, 1975. p.325-328.

LA COMEDIE HUMAINE BY BALZAC. Madame de Bargeton, la marquise d'Espard et Lucien Chardon de Rubempré. Disponível em: < <https://balzacbooks.wordpress.com/2014/09/07/balzac-illustration-lost-illusions> >. Acesso em: 25 mar. 2015.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1965.

NAUGRETTE, F. **Le Théâtre Romantique**: histoire, écriture, mise en scène. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

NEWARK, C. **Opera in the Novel from Balzac to Proust**. New York: Cambridge, 2011.

STENDHAL. **Le Rouge et le Noir**. Paris: Gallimard, 2000.

THOMASSEAU, J.-M. **Drame et Tragédie**. Paris: Hachette, 1995.



ESTÉTICA, ROMANTISMO(S) E MODERNIDADE POÉTICA

Flávia Nascimento FALLEIROS*

RESUMO: Partindo da reafirmação do lugar central ocupado por Baudelaire no que se convencionou chamar de modernidade poética, este artigo propõe uma investigação sobre os antecedentes dessa noção, por meio do exame de dois momentos importantes para sua gênese: o romantismo em suas diversas manifestações e a constituição da Estética como disciplina autônoma.

PALAVRAS-CHAVES: Romantismo. Estética. Poesia. Arte modernas.

Preâmbulo

Há consenso quanto à afirmação de que Charles Baudelaire (1821-1867) é a figura tutelar da modernidade poética e que esta tem como registro de nascimento *As Flores do Mal* (1857)¹. Nessa célebre coletânea dominam as formas fixas consagradas da tradição poética francesa, o que não impede que nela se tenham cumprido as mais importantes inovações temáticas, estéticas e mesmo formais de seu tempo. Grande sonetista e artesão exímio do alexandrino – metro mais prestigioso da poesia clássica de língua francesa – Baudelaire é na verdade um poeta em cuja obra se exprimem várias facetas, por vezes contraditórias: se é certo que deve ser considerado o primeiro grande moderno, também pode ser visto como o último romântico, se não também, de certo modo, como um clássico. Embora qualificado pelas histórias literárias como simbolista, sabe-se no fundo que ele é um poeta inclassificável, cuja poesia expressa tensões que a caracterizam como um campo de oscilação e como a encarnação mais perfeita da famosa definição de modernidade proposta pelo próprio poeta, em que se

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

¹ Confira Baudelaire (2002).

mesclam ao transitório e fugaz, o eterno e o imutável². Este artigo, porém, não tem como objeto de estudo a obra de Baudelaire, nem suas implicações (múltiplas e importantíssimas) para a poesia posterior a ela. A rápida explanação feita aqui destinava-se apenas a reafirmar o lugar central desse poeta no que se convencionou chamar de modernidade poética para, a partir daí, propor uma investigação sobre seus antecedentes. Justifica esta proposta o fato de a modernidade baudelaireana não constituir, por certo, um fenômeno *ex nihilo*. Dois momentos anteriores a ela tiveram capital importância para sua gestação: o romantismo em suas diversas manifestações e a constituição da Estética³ como disciplina investigativa autônoma no seio da filosofia. O esforço de compreensão desses momentos visa à problematização da própria modernidade poética, pois esta não pode ser pensada como um conceito isolado de outros, em especial de um novo conceito de arte e de literatura – o romantismo – cuja emergência deveu-se aos debates filosóficos empreendidos no decorrer do século XVIII.

Romantismo(s)

Como primeira etapa nesse retorno, impõe-se um esforço para compreender o que foi o romantismo. Como é sabido, este foi um movimento artístico de grande amplitude na Europa. Sua definição é dificultosa graças às formas múltiplas que assumiu em diferentes países e aos diversos sentidos da palavra que o designa. O vocábulo apareceu pela primeira vez em 1650, na Inglaterra, sob a forma de adjetivo, *romantic*; por volta de 1700, implantou-se como *romantisch* no vocabulário alemão, e sua utilização conheceu naquele país, a partir de 1760, uma vaga notável. A França se mostrou reticente à adoção da palavra, que só se efetivou em 1776, com o aparecimento do adjetivo *romantique* num prefácio (de autoria de Letourneur) a uma tradução de Shakespeare, e, em seguida, no ensaio *De la composition du paysage* (Marquês de Girardin), em 1777. Logo depois, o uso do termo foi ratificado por Rousseau no quinto passeio de *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782). A homogeneidade morfológica dos vocábulos nas três línguas evocadas se deve a uma raiz latina⁴, mas ela se restringe ao plano

² Confira Baudelaire (2010).

³ Esse termo – quando utilizado para designar um campo da filosofia – será sempre grafado com inicial maiúscula, para que seja diferenciado de seus outros empregos, como em « estética romântica ».

⁴ Os termos *romantic*, *romantisch* e *romantique* provêm do antigo francês “*roman*” ou “*romanz*”, que designa ao mesmo tempo um gênero literário e um modo linguístico singulares: uma narrativa. Seria interessante estender a investigação sobre os sentidos que esse termo assumiu em outros países, em especial Portugal, Espanha e Itália, a fim de apreender outras oscilações de sentido (algo que não

formal, pois a cada passagem para uma nova língua, ocorreram importantes deslocamentos de sentido (sentido que também variou de acordo com os momentos históricos). Em sua forma inglesa primeira o termo era essencialmente dotado de uma significação estética, próxima de “romanesco” ou de “pitoresco”; no final do século XVII e início do século XVIII, tanto na Inglaterra quanto na Alemanha, ele significava principalmente “quimérico, falso”, conotação negativa que desapareceu, todavia, ao longo do século XVIII com a reabilitação dos romances medievais e o aparecimento de novas formas romanescas. Na Inglaterra, o adjetivo *romantic* não tardou a ser aplicado metaforicamente a certas condições de experiência: a percepção de uma paisagem dada como real, a expressão de um sentimento íntimo (“país romântico”, “amor romântico”), empregos que, por sua desconcertante variedade, parecem desencorajar qualquer esforço de determinação precisa. A espantosa diversidade de sentidos do vocábulo traduz um deslocamento da definição da esfera do objeto rumo àquela do sujeito. Assim, é romântico aquilo que é percebido pelo sujeito como semelhante a um romance (gênero maravilhoso). No centro da noção encontra-se, pois, menos uma qualidade intrínseca do objeto do que uma qualidade do olhar que o sujeito lhe dirige.

Na Alemanha, acrescentou-se à palavra, no final do século XVIII, um novo sentido, agora histórico e crítico: *romantisch* passou a designar uma era cultural englobando um longo período histórico, tanto quanto um exercício intelectual específico (como no verbo *romantisieren*, que designa um processo de poetização do mundo) e, logo, uma escola literária (*Romantik*). O termo *romantisch* será dotado, com o poeta e filósofo Novalis (1772-1801), de mais uma dimensão, tornando-se, tanto para ele quanto para toda uma geração de escritores, um conceito geral que designa um modo particular de apreensão do mundo, um exercício intelectual. Voltando ainda às particularidades da importação do termo pela França: se a primeira vaga – inglesa – de difusão da palavra enfrentou certa resistência, a segunda, alemã, será muito mais determinante, por dois motivos: graças a sua amplitude e ao deslocamento de sentido que opera, a palavra *romantique* passa de uma significação essencialmente estética e literária para o domínio da história cultural, acepção devida, principalmente, a um dos irmãos Schlegel – Friedrich – (1772-1829), que vinculou o conceito de romântico à era cultural moderna, inaugurada segundo ele na Idade Média, marcada pela tradição cristã e caracterizada por uma literatura infinitamente progressiva, aberta

pode ser feito no âmbito deste escrito).

à mistura de gêneros. Para Schlegel, a era romântica só podia ser compreendida por antítese à antiga. Num de seus ensaios (*Do estudo da poesia grega*, 1795), ele opunha a poesia antiga, bela, objetiva, natural, cíclica e finita, à poesia romântica, infinita, subjetiva, artificial, progressiva e, por vezes, misturada ao feio. Em outros trabalhos, como nos fragmentos do *Athenäum* (1798), a infinita progressividade da poesia romântica passa a ser apresentada como um privilégio da modernidade, nisso superior à Antiguidade, que permanece para ele prisioneira de um ciclo de apoteose e de declínio. Schlegel faz portanto do termo *romantisch* uma noção chave da história cultural (Idade Média e Renascença), ao mesmo tempo que um componente do par antinômico Antiguidade/modernidade. Posteriormente ele atribuiu ao termo uma acepção ainda mais vasta, incluindo na poesia romântica obras suas contemporâneas (por exemplo *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe), tanto quanto autores antigos (Homero, Ésquilo, Platão, Horácio e Virgílio); por fim, agrupou todos os gêneros literários existentes no conceito. Ao cabo desse percurso, *romantisch* passou a designar a essência de toda atividade poética. O termo se dotou assim de uma significação verdadeiramente universal, na qual foram abolidas todas as antinomias anteriores: Antiguidade contra modernidade, prosa contra verso, romance contra poesia. Nessa acepção schlegeliana, saturada de significações diversas, a palavra *romantisch* foi difundida por toda a Europa a partir de 1800⁵.

Na França, na década de 1820, o termo *romantisme*, enfim popularizado, significava um gênero fundado no modelo medieval; por extensão, passou a designar em seguida o movimento contemporâneo que o defendia. Embora não haja consenso quanto à periodização do romantismo, ele é geralmente dividido pelas histórias literárias francesas em fases distintas: o pré-romantismo, que vai de 1760 a 1790 (ou para alguns até 1800), e inclui nomes como Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Senancour, André Chénier; em seguida há uma fase intermediária (até 1820), em que se incluem as obras de Chateaubriand e de Madame de Staël; por fim, vem o romantismo propriamente dito, que começa em 1820 e vai até 1843⁶. Esse último período abriga uma produção poética muito heteróclita que, ainda assim, pode ser toda ela considerada como uma contestação da doutrina clássica, por diversas razões que serão explicitadas mais adiante. Em vista do caráter multiforme das personalidades que fizeram o romantismo

⁵ As ideias expostas nos dois parágrafos acima são uma síntese parcial do verbete « *Romantique* », de Elisabeth Décultot (2004).

⁶ 1830 marca o momento de uma articulação interna no movimento, pois nesse ano seus principais representantes renunciam à posição de defensores intransigentes da monarquia, para assumir posturas liberais.

francês, cumpre destacar os aspectos do movimento que, compartilhados por seus integrantes, prepararam de fato o terreno para a modernidade poética. Quanto a isso há que sublinhar os três seguintes pontos: (1) a dimensão coletiva, que fez desse movimento o primeiro **grupo** literário no sentido moderno da palavra: os românticos reúnem-se em torno de Victor Hugo, que os “chefia”, contam com um programa (os prefácios de Hugo), com revistas e com seus próprios lugares de sociabilidade, promovem manifestações estrondosas, angariam fervorosos adeptos e renitentes adversários; (2) o caráter de combate do romantismo, que não é uma escola, mas sim um movimento que se definiu fundamentalmente contra (o uso intransitivo desta preposição deve ser aqui sublinhado); (3) o romantismo forjou um novo conceito de literatura, ao se insurgir contra a servidão da poesia (da literatura) à filosofia e ao defender a ampliação da atividade poética ao conjunto das práticas da linguagem (em prosa e em verso) e a toda a experiência estética do homem⁷. Além disso, esse movimento aprofundou a crise da representação literária de que se originou ao introduzir, na ideia de literatura, uma incerteza que passou a minar o terreno até então relativamente seguro da classificação dos gêneros (o gênero híbrido chamado poema em prosa é uma invenção romântica). Para o poeta romântico, a poesia (a literatura) será pensada como uma experiência próxima e íntima da linguagem e do eu, o que terá implicações de vulto. Pois não se vê aí, precisamente, uma das características mais marcantes da modernidade poética? Os românticos conceberam aquilo que o escritor Julien Gracq (1995) chamou de “dramatização do ato de escrever”, considerada por Gracq como o grande legado do oitocentos. Essa reflexão lhe foi sugerida pelo drama romântico de Vigny, *Chatterton* (1835), que conta a história deste herói: constatando a impossibilidade de viver de “sua poesia” (isto é, do ofício da escrita), Chatterton se suicida aos dezoito anos. Segundo Gracq (1995), uma peça como esta teria sido incompreensível em épocas anteriores, pois ninguém até então havia despertado, um belo dia, dizendo a si mesmo: “Serei escritor – do mesmo modo que se diz: Serei padre.” Gracq (1995) vê aí o fruto de um “[...] aprendizado embriagador das resistências da linguagem [...]”, um “ **sinal de eleição** ” que marca o advento do romantismo e constitui um “[...] estranho futuro intransitivo que é o único capaz de elevar verdadeira e abusivamente o ofício da escrita a um enigma.” (GRACQ, 1995, p.657)⁸.

⁷ Para um aprofundamento das questões relativas ao romantismo francês, ver o artigo “*L’éclatement poétique*” de Patrick Besnier (2006).

⁸ O drama de Vigny é inspirado na vida do poeta inglês Thomas Chatterton (1752-1770), que atribuía suas obras a um monge da Idade Média e, por isso, foi acusado de ser um falsário; aos dezessete anos, Chatterton se suicidou ingerindo arsênico, morte que lhe pareceu preferível à ideia de morrer de

Poesia romântica, filosofia

Como foi dito acima, com o romantismo a subjetividade passa a se exprimir de modo até então inédito na poesia – entendida, no projeto romântico, como a própria literatura. Marcel Raymond nota que o poeta romântico se coloca em oposição ao escritor clássico na medida em que se recusa a transpor o fruto de suas observações para o plano da inteligência discursiva; ele busca, antes, um tipo de conhecimento que seja ao mesmo tempo sentimento, gozo de si e, mais amplamente, um sentimento do universo, por ele experimentado como uma presença; a partir de suas observações, ele compõe, pela imaginação, um retrato metafórico e simbólico do mundo que o cerca. Seu modo de expressão natural é o avesso do analítico – que é tipicamente clássico – e por isso o romântico atribui à linguagem suas mais antigas prerrogativas, o que levaria, posteriormente, na poesia moderna, à “magia da linguagem” (Baudelaire)⁹. Assim, a poesia romântica adquire uma qualidade de fala metafísica, que a encoraja a destronar a filosofia. A rivalidade declarada à filosofia se explica, entre outros motivos, por ter o romantismo se definido contra a *Aufklärung* e contra o universalismo racionalista da cultura clássica francesa. As relações entre literatura e filosofia no século XVIII não tinham certamente menor importância, porém eram de outra ordem: para os filósofos iluministas, as Belas Letras eram a serva de predileção da filosofia que tinha, esta, o objetivo de instruir (projeto universal das Luzes). Para fazê-lo, era empregada a ficção, entre outros meios. Basta pensar nos contos filosóficos para se dar conta disso. Com o romantismo toma pé um projeto de junção entre filosofia e poesia que libera a última de sua antiga relação de servidão à primeira. Ulteriormente ao romantismo, tornou-se possível pensar a poesia como uma filosofia em ato linguístico, algo que nada tem a ver com uma suposta tarefa de representação do mundo. O filósofo Jacques Rancière (1998) demonstra que isso se tornou possível porque nas três primeiras décadas do século XIX operaram-se dois deslocamentos: de uma poética da representação (constitutiva do classicismo), passou-se a uma poética da expressão; e de uma retórica – clássica, forçosamente – a uma estética. Segundo Rancière, foi precisamente a poética romântica que minou os quatro princípios que fundamentavam a poética da representação: (1) o princípio de ficção, isto é, de conformidade da obra para com aquilo que ela imita; (2) o princípio de “genericidade” (*généricité*), isto é, de conformidade com

fome por não poder viver de sua poesia. Ele se tornou assim um personagem emblemático para os românticos.

⁹ Confira Raymond (1940).

o gênero; (3) o princípio de conformidade, ou de adequação ao *ethos* dos parceiros da enunciação estética; (4) o princípio de atualidade, ou seja, de primado da fala como ato ajustado ao estatuto dos personagens (RANCIÈRE, 1998).

Se o papel dos românticos alemães foi central para essas transformações, é preciso dizer que elas se operaram, de modo geral, em todos os romantismos. O exemplo do romantismo francês reitera essa afirmação, pois nele também se expressou, ainda que de modo diverso, esse novo papel da poesia como rival (ou substituta) da filosofia. A história literária francesa considera que o romantismo se inicia com a publicação da coletânea de Alphonse de Lamartine *Méditations poétiques* (1820)¹⁰. Esse título dá conta de um gesto ousado: o poeta pretende “meditar” sobre o homem, atribuindo assim à poesia uma função cognitiva até então inédita. Nessas “meditações” ecoa uma conotação religiosa e ao mesmo tempo filosófica, e a audácia de Lamartine está no fato de ele substituir as figuras do teólogo e do filósofo pela do poeta. Isso constitui uma modernidade, pois provoca uma mudança do lugar da enunciação da poesia: não sendo mais Deus ou qualquer outro substituto que fala na poesia, doravante é o poeta que o faz (o eu lírico), o que autoriza a poesia a desenvolver suas próprias capacidades para dizer o mundo e o sujeito e, também, para dizer o sujeito no mundo. Outorga-se assim à poesia (à literatura) uma capacidade de **pensar** equivalente à disciplina que estivera até então encarregada disso: a filosofia. O título de Lamartine alude às *Méditations philosophiques* (1641) de Descartes, considerado o pai da filosofia moderna devido ao *cogito* cartesiano. As “meditações” são uma espécie de gênero que, devido à inflexão introduzida pelo poeta romântico, se transformam: elas deixam de ser objeto de pensamento e razão abstrata tornando-se, mais do que tudo, sensibilidade concreta. Com base nessas considerações gerais é possível compreender a natureza filosófica da primeira poesia romântica francesa e, portanto, afirmar sua modernidade: afinal, ela é a expressão autônoma de um pensamento sensível – um pensamento poético –, que não mais se submete à filosofia (BERTRAND; DURAND, 2006)¹¹.

Essa modernidade – a dos primeiros românticos na França – é marcada, contudo, por fortes contradições que só podem ser compreendidas no contexto histórico-político em que se forjou o movimento romântico francês, distinto dos casos da Alemanha e da Inglaterra. O romantismo toma impulso na França algumas décadas depois da Revolução de 1789 (caso único, na Europa, de uma revolução com regicídio), num momento em que a sociedade, cada vez mais

¹⁰ Confira Lamartine (2006).

¹¹ Confira Bertrand e Durand (2006).

dominada pela burguesia, nega os valores de universalidade pregados pelos revolucionários, o que dá lugar a práticas crescentes de uma alienação que, de resto, é constitutiva do capitalismo, o que fará do século XIX francês aquele em que se cumpre o “auge do capitalismo”, para lembrar o título de um famoso ensaio de Walter Benjamin (1994). O conservadorismo político de muitos poetas românticos franceses explica-se, portanto, também pelo enorme fracasso dos ideais revolucionários e pela aspiração à liberdade universal plena. O caso de Alphonse Lamartine é, quanto a isso, interessante. Poeta de grande sucesso em sua juventude¹², ele foi também diplomata e homem político de importância, tendo evoluído de um reacionarismo mais primário a uma postura conservadora de tipo liberal, seguindo o movimento do século. Como não poderia deixar de ser, seu nome permaneceu vinculado, nos livros de história, às tendências políticas mais retrógradas da vida intelectual francesa do oitocentos. Católico fervoroso, Lamartine foi em sua juventude um representante de certo romantismo aristocrático, dedicado ao culto do Antigo Regime e à memória do rei-mártir. Representante, portanto, de uma literatura reacionária. Por outro lado, é referência obrigatória nas histórias literárias, onde figura como o autor da coletânea inaugural do movimento romântico¹³, sem que a esta seja sistematicamente atribuído, contudo, grande valor estético. Lamartine, entretanto, não é somente um homem reacionário, nem apenas um poeta cujo único mérito possa ser reduzido a uma data na história literária. Ele é um desses casos em que as contradições de um tempo histórico, bem como os desencontros entre política e arte, estampam-se vividamente. Não se trata, evidentemente, de defender ou justificar suas posições políticas, que eram aliás perfeitamente coerentes com seu *ethos* de aristocrata, mas parece útil evocá-las para compreender por que a poesia de Lamartine é desigual: profundamente inovadora por contribuir a seu modo para a submissão da filosofia à poesia, as meditações lamartinianas trazem ainda assim um ranço que se expressa, sobretudo, no campo temático (por exemplo, nos poemas que falam da fé cristã). O que interessa aqui, porém, é sua novidade. De 1820 a 1822, as *Méditations Poétiques*, embora tenham conservado o mesmo título, tiveram 9 edições diferentes (o que confirma seu enorme sucesso de público), no decorrer

¹² O itinerário desse poeta vai de uma incrível ascensão, graças ao enorme sucesso de público das *Méditations poétiques*, a uma queda radical e definitiva.

¹³ Os três outros grandes poetas românticos franceses são Vigny (1797-1863), Musset (1810-1857) e Victor Hugo (1802-1885), este último considerado o maior de todos. Também é preciso lembrar os « pequenos românticos », só admitidos pelo cânone *a posteriori*, graças à sua descoberta e valorização, primeiramente por Baudelaire e, depois, pelos surrealistas: Nerval, Borel, Forneret, Rabbe, Bertrand, entre outros.

das quais o poeta transformou profundamente a coletânea. De uma delgada plaqueta de apenas 24 poemas, as “meditações” foram se estendendo com o acréscimo de diversos outros e – mais interessante – com a inclusão de fragmentos em prosa (em notas de rodapé) esclarecedores da gênese de cada peça poética, num processo de fusão de gêneros que dá a esses poemas uma dimensão meta-poética, uma modernidade, pois. Se na prosódia e na metrificação Lamartine não propôs transformações de vulto, ele inovou no tratamento dado à percepção do real. Seu tom, nas “meditações”, é intimista, o que faz da experiência vivenciada pelo eu lírico algo compartilhado. O eu lírico se situa no mundo sensível, num “aqui” e num “agora” límpidos, como nessas estrofes iniciais do poema “A noite”:

A noite traz o silêncio.
Sentado sobre rochedos desertos,
Sigo nos eflúvios do ar
A carruagem da noite que avança.

Vênus desponta no horizonte;
A meus pés a estrela apaixonada
Com seu clarão misterioso
Clareia os tapetes da relva (LAMARTINE, 2006, p.94)¹⁴.

Nesse poema, a noite é noite, o rochedo é rochedo, a estrela é estrela, etc. A linguagem afirma uma concretude do mundo – apesar da presença de uma desgastada metáfora: “a carruagem da noite” – que está presente em diversos outros poemas da coletânea e é obtida pela utilização de substantivos despojados, que simplesmente nomeiam as coisas que o eu lírico experimenta e percebe a seu redor. Por isso é possível dizer que se trata de uma poesia que não lança mão de um pesado aparato retórico; seu conteúdo é cotidiano; seu tom, familiar, resultante de uma mescla de recolhimento, tristeza e contemplação harmoniosa. De modo geral os poemas das “meditações” têm esse tom, e quase todos exploram uma experiência íntima que se exprime através daquilo que os linguistas chamam de *deixis*, aqui extremamente marcada: a situação vivida pelo eu lírico ocorre

¹⁴ “Le soir ramène le silence./Assis sur ces rochers déserts,/Je suis dans le vague des airs/Le char de la nuit qui s'avance//Vénus se lève à l'horizon /A mes pieds l'étoile amoureuse/De sa lueur mystérieuse/Blanchit les tapis de gazon.” (LAMARTINE, 2006, p.94). A tradução acima não levou em conta a métrica, nem as rimas. No original, as quadras são de octossílabos, com rimas entrelaçadas. É oportuno lembrar que, em língua francesa, o octossílabo é a medida poética que mais se assemelha à prosa, como demonstram os estudos de prosódia. Por isso, provavelmente, os primeiros “romans en vers” escritos em francês, que datam da Idade Média (mais precisamente do século XII), o foram nessa medida. E ainda uma observação: Lamartine não era dado aos sonetos, forma fixa clássica por excelência.

em determinado lugar, e não em outro (“sentado sobre esses rochedos desertos”, etc.), e tudo é percebido do ponto de vista de um locutor singular (ele está sentado, olha, ouve, etc.)¹⁵. Nesses poemas, o mundo é apreendido pelos sentidos, o que lhes dá transparência e despojamento. Novidade também é o fato de se afirmar nessa poesia um eu não mais absoluto, mas sim relativo, porque nele cada leitor pode se reconhecer e validar sua própria experiência de indivíduo no mundo e no tempo presente. Evidentemente, Lamartine está a anos-luz de um “romantismo desromantizado”, expressão com a qual Hugo Friedrich (1978) designa a poesia moderna (Baudelaire); ainda assim, suas “meditações”, por tudo o que foi dito acima, podem ser consideradas um prelúdio à modernidade. Afinal, para “desromantizar” a poesia era preciso, primeiramente, “romantizar” o mundo, a literatura e a experiência estética do homem. Essas “meditações poéticas” o fazem, opondo-se, à sua maneira, aos clássicos (à “Musa”). O próprio Lamartine o disse, num dos prefácios que escreveu para as diferentes edições de sua coletânea:

Fui o primeiro a fazer descer do Parnaso a poesia e a ter dado àquilo que se chamava Musa, em vez de uma lira de sete cordas de convenção, as próprias fibras do coração do homem, tocadas e emocionadas pelos incontáveis estremecimentos da alma e da natureza. (LAMARTINE, 2006, p.56)¹⁶.

Todas essas novas possibilidades abertas para a poesia pelo romantismo não teriam sido possíveis, como se verá a seguir, sem que se constituísse, no século XVIII, uma nova disciplina filosófica: a Estética.

A Estética como disciplina autônoma

Se o século XVIII é considerado como um grande momento de teorização da arte, isto se deve ao fato de se ter constituído pouco a pouco, a partir de suas primeiras décadas, na Europa, uma nova disciplina investigativa no seio da filosofia: a Estética. Como se sabe, este é um vocábulo de origem grega (*aisthesis*) que, etimologicamente, significa “sensação ou percepção”, por contraste com as noções de conceito intelectual e conhecimento racional. Foi forjado em 1735, na Alemanha, pelo filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1993), que publicou,

¹⁵ A coletânea não é objeto de análise neste artigo; a rápida citação feita acima tinha como objetivo ilustrar uma das características mais importantes e inovadoras das *Méditations poétiques*: aquilo que lhe atribui certa modernidade.

¹⁶ Prefácio de 1849 à edição das *Méditations poétiques* acima citada.

naquele ano, suas reflexões sobre a poesia¹⁷, insistindo que a beleza, definida como perfeição, é um tipo de informação apreendida pelos sentidos; assim, partindo da distinção platônica e aristotélica entre os *aistheta* (coisas sensíveis ou fatos de sensibilidade) e os *noeta* (coisas inteligíveis ou fatos de inteligibilidade), ele estabelecia uma ciência do sensível, nomeando-a com um antigo termo que, em seu tempo e em sua língua, soou como um neologismo: *Ästhetica*¹⁸. Credita-se a Baumgarten, portanto, a introdução do uso desse vocábulo numa acepção bastante próxima da que lhe é atribuída ainda hoje. As reflexões de Baumgarten foram determinantes para que as concepções do fenômeno artístico deixassem de tomar como premissa uma qualquer imanência da obra de arte, que passou a ser apreendida, depois, com base em propriedades que concernem a relação entre o objeto artístico e seu receptor, contrariamente à ideia pregada pela ontologia tradicional, em que a beleza aparece como uma propriedade objetiva do ente, concepção que embasa o ideal clássico do Belo. Avalie-se a importância que essas teses teriam, décadas depois, para a gênese dos romantismos europeus: ao sublinhar a importância da sensação, da percepção, enfim, da recepção da obra de arte, elas acabaram determinando que, também do ponto de vista do artista, fosse instaurada a prevalência do olhar do sujeito; essas ideias abriram portanto caminho não apenas para a constituição de um sujeito da experiência artística (como receptor), mas, ainda, para a emergência de um sujeito criador.

Na Europa do setecentos em geral admite-se a ideia de que o sentimento deve ter um papel na reflexão sobre as artes. Na Inglaterra as ideias de David Hume (1711-1776), considerado um dos fundadores do empirismo moderno, expressas em seus *Ensaaios estéticos* (1757)¹⁹, tiveram um impacto considerável no pensamento de seu tempo. Ainda hoje esse filósofo inglês aparece como um precursor tanto da psicologia quanto da sociologia da arte, por ter concebido uma teoria estética que é uma filosofia empirista: ele pregava a abordagem dos problemas da arte não mais por meio de um estudo das obras guiado pelo conjunto de regras clássicas, mas sim pelo viés do sujeito da experiência artística. Com isso, nas reflexões sobre a arte, passou-se a privilegiar a maneira como a obra é recebida pelo público, o que supõe levar em conta as condições psicológicas do

¹⁷ Obra publicada com extenso título em latim: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Em inglês é traduzida como *Reflections on poetry* (BAUMGARTEN, 1954). Existe tradução brasileira: *Estética. A lógica da arte e do poema* (BAUMGARTEN, 1993).

¹⁸ Confira a esse respeito o verbete *Esthétique*, redigido por Marc Jimenez (2004), constante do *Vocabulaire européen de philosophies*; resumi aqui algumas das considerações ali encontradas.

¹⁹ Confira Hume (1974).

prazer estético²⁰. A importância da noção de sensação dominou, no século XVIII, todas as teorias relacionadas à arte concebidas na Europa: a da sensibilidade, a do gênio, a do gosto, a da cor. A *Encyclopédie* de Diderot²¹ define a sensibilidade em sua relação com o aspecto mais “estético” – no sentido etimológico desta palavra – dos objetos. Nessa perspectiva, o sensível não emana do “coração” humano, mas sim da faculdade das sensações que certas partes do corpo têm de perceber as impressões causadas por objetos externos e de produzir, por conseguinte, movimentos procedentes do grau e da intensidade de tal percepção. Montesquieu (2012, p.12), num ensaio sobre o gosto (1757), admite que « a alma conhece por suas ideias e seus sentimentos » e que, mesmo que se oponha « a ideia ao sentimento », « quando ela [a alma] vê uma coisa, ela a sente ». Ainda que continue atribuindo uma grande importância à razão no julgamento estético e na atividade cognitiva, como se vê no trecho citado, Montesquieu já aponta para o papel do sentir, agora em pé de igualdade com o intelecto (a razão). O problema do gosto (*taste, goût*) tem grande destaque nas discussões filosóficas do século XVIII; ele logo cessará de ser definido segundo as convenções sociais e a tradição clássica, para ser analisado em relação a sua formação e a suas variações históricas.

As ideias de Immanuel Kant (1724-1804) expostas em 1790 na *Crítica da faculdade do juízo* deram uma contribuição capital para esse debate, que ainda opunha, de certo modo, o sentimento e o julgamento. Kant (1995) superou tal oposição, ao afirmar que a beleza é algo subjetivo e que o gosto depende de juízos de valor desinteressados, contrariamente à apreciação de natureza moral, em que estão em jogo questões de ordem ética. A chamada terceira crítica kantiana fez com que se passasse definitivamente da tese da objetividade do belo à de subjetividade, ideia romântica e... moderna. Kant afirmava ainda que o conteúdo e a forma do belo variam segundo as circunstâncias históricas, a inspiração e a sensibilidade do artista; para ele, o sentimento do belo que fundamenta o juízo de gosto é universal porque a beleza é uma ideia da razão, mas o gosto é variável, subjetivo e “independente do conceito de perfeição” : “[...] o julgamento de gosto é um julgamento estético, isto é, um julgamento que repousa sobre princípios subjetivos e cujo princípio determinante não pode ser um conceito.”(KANT, 1995, p.205). As teses kantianas assentaram a importância do sujeito na recepção e na apreciação das obras de arte, um sujeito que, assim, se viu dotado

²⁰ Confira o longo ensaio que Renée Bouveresse preparou à sua tradução de *Les Essais esthétiques* (Art et Psychologie) (HUME, 1974). Grande parte dos desenvolvimentos contidos nesse parágrafo devem-se a esta autora.

²¹ Confira Diderot e d'Alembert (1751-1772).

das faculdades de distinguir, julgar e criticar. Elas fundamentaram uma parte significativa do ideário da estética romântica. Por isso, Kant é um dos antecedentes mais importantes da modernidade poética que se realizaria plenamente décadas depois. De modo geral, todas as teorias sobre a arte concebidas no decorrer do oitocentos o foram, pois liberaram a arte, pondo fim também à antiga oposição entre os objetos e os assuntos nobres, voltados para o divino, para o bem e para o verdadeiro, e os objetos ou assuntos vis, baixos e mesquinhos. Não se pode compreender os ganhos de autonomia da arte sem aqueles da Estética, pois estes últimos é que determinaram a emergência de um sujeito criador²².

Esta brevíssima síntese sobre os problemas da Estética em seus primórdios – e seus elos com o romantismo – não pode ser concluída sem aludir a Friedrich Hegel (1770-1831)²³. Muito mais jovem do que Kant, suas reflexões sobre arte datam de um momento em que a Estética já estava constituída. Hegel divulgou suas ideias nos cursos dados em Heildeberg e, depois, em Berlim, entre os anos 1820 a 1829. O imponente edifício hegeliano – os originais contêm mais de um milhão de páginas – é conhecido pelo título de *Estética*²⁴, e compõe-se de 7 volumes, nos quais Hegel, depois de dois volumes introdutórios, trata de cinco artes: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia²⁵. Esse arranjo obedece em parte a uma perspectiva cronológica e divide as artes em períodos: arte simbólica, arte clássica e arte romântica. Ao primeiro período corresponde uma forma de arte antiga e rudimentar, em que se encontra por exemplo a arte egípcia; trata-se de um momento em que a arte ainda não encontrou sua verdadeira expressão ; em seguida vem a arte clássica (helênica), momento em que se realiza a mais perfeita adequação entre forma e conteúdo ; por fim, a arte romântica do Ocidente cristão, cujo início situa-se na Idade Média, e que perdura até o início do século XIX, momento em que se posiciona o próprio Hegel (note-se que o recorte temporal de Hegel para a arte romântica corresponde àquele que Friedrich Schlegel qualificava de *romantisch*). São, para Hegel, três momentos em que o

²² O século XVIII deve ser entendido como um momento em que surgiu e se reforçou a tendência rumo a uma autonomia que, na verdade, jamais poderá ser real e completa. Como autonomia, entende-se uma liberação progressiva de antigas tutelas, como a metafísica, a ontologia, a religião, que até o século XVIII haviam presidido ao julgamento da obra de arte. Não é possível, no âmbito deste trabalho, expor os motivos que impedem a Estética de alcançar a plenitude dessa autonomia. Essas observações são igualmente válidas para a autonomia da própria arte (do ponto de vista da criação).

²³ Sobre a estética hegeliana ver Marc Jimenez (1997) e também Marie de Gandt (2006).

²⁴ Confira Hegel (1980).

²⁵ Hegel morreu sem ter publicado esses cursos. A partir de 1835 foi feita uma compilação com as notas dos cadernos dos alunos de Hegel, publicação que foi intitulada *Lições sobre a Estética*. Segundo estudiosos de Hegel, essa edição modificou o conteúdo original. Os cursos originais em alemão passaram a ser publicados, em nova edição mais criteriosa, a partir de 1995.

ideal do Belo se manifesta na história e cada um deles traduz a maneira como a imaginação tenta escapar à natureza para dar forma a um conteúdo. À perspectiva cronológica articula-se uma outra classificação, concebida de acordo com o grau de materialidade de cada uma dessas artes: a arte simbólica é a arquitetura; a arte clássica é a escultura; as artes românticas são, nessa ordem, a pintura, a música e a poesia. São as mais elevadas, pois trata-se de formas artísticas caracterizadas por uma interioridade absoluta e uma subjetividade consciente de sua autonomia e de sua liberdade, por isso correspondem ao momento em que a espiritualidade atinge seu clímax. Cada uma das cinco artes é uma forma que traduz, para Hegel, um grau de espiritualização; essa espiritualização é progressiva, e vai da forma e da matéria mais bruta – a arquitetura – até chegar ao espírito puro, interiorizado, que significa o domínio absoluto da matéria. A linguagem, para Hegel, é o mais forte indício do Absoluto, pois apenas por ela é possível chegar ao Conceito e liberar-se totalmente da matéria. Por isso a arte suprema é a poesia: « o seu princípio é, de uma maneira geral, a espiritualidade”, e ela é simultaneamente sintética e analítica, “[...] capaz de reunir num único feixe os elementos de uma interioridade subjetiva, analítica, na medida em que é suscetível de desenvolver, justapondo-as umas às outras, as particularidades e singularidades do mundo exterior.” (HEGEL, 1980, p.11). A poesia é em suma a criação – a própria *poiesis*, a atividade por excelência do sujeito absoluto: o artista. E a literatura lírica, por ser uma forma subjetiva, manifesta o derradeiro momento da individualização do espírito. Além de ser um período histórico, a poesia é portanto também um modo discursivo particular, que se coloca diante da filosofia. Ao cabo do percurso se fecha, dialeticamente, um longo período de evolução que leva ao fim da arte. A poesia é a forma deste fim; ela é a última produção do espírito em vias de desaparecimento. A arte cede lugar à filosofia, última estação desse longo caminho²⁶.

As estéticas kantiana e hegeliana inscrevem-se num fecundo debate sobre arte realizado na Europa ao longo dos séculos XVIII e XIX, como foi demonstrado. Posteriormente ao empirismo inglês, chegou-se, com os dois pensadores germânicos, ao ponto culminante dessas discussões que fundaram a reflexão autônoma sobre o fazer e o produto artísticos, bem como sobre sua recepção. Os elos das teses kantiana e hegeliana com o romantismo e com a modernidade poética são portanto profundos. Kant assentou definitivamente as ideias de subjetividade e historicidade do gosto e de relatividade do belo,

²⁶ O intrigante trecho sobre o fim da arte encontra-se no volume II da *Estética*; como não poderia deixar de ser, ele suscitou inúmeras discussões e interpretações.

contribuindo assim, indiretamente, para liberar a arte de sua função mimética, o que levou, bem mais tarde, à prevalência da imaginação na atividade artística²⁷. Quanto a Hegel, condenou explicitamente a ideia aristotélica de *mimesis*, pois considerava a arte como um puro produto do espírito sempre infinitamente superior a qualquer produção da natureza. São registros totalmente diversos que, cada qual a seu modo, conduziram à arte moderna e quem sabe de fato ao fim da arte, como sustentava Hegel, porém não exatamente para que em seu lugar se elevasse a filosofia... Para ficar apenas no terreno da poesia, a lenta e progressiva dissolução das formas e dos gêneros, a ambição da poesia de tornar-se filosofia, iniciadas pelos romantismos europeus e aprofundadas pelo simbolismo francês atingirão seu ápice com o projeto de Mallarmé e suas “utopias de linguagem”²⁸. Depois do paradoxo ontológico-linguístico de Rimbaud – “Eu é um outro” – essas “utopias”, problematizando até mesmo a identificação do eu lírico com o autor, partem em busca da total “desaparição elocutória do sujeito”²⁹ e fundam a poesia como um terreno de forte negatividade, não mais apenas no que diz respeito às possibilidades de ela poder representar o mundo, mas talvez até mesmo quanto à possibilidade de ela existir: o poema, nesse clímax, assemelha-se à famosa tela de Malevich (1915) *Quadrado branco sobre fundo branco*: abstração extrema, denegação radical do signo, presença lacunar a preencher o vazio com o nada.

Aesthetics, romanticism(s), and poetic modernity

ABSTRACT: *This paper aims to research the background of the notion according to which Baudelaire occupies the central place in poetic modernity. In order to do so, we propose to examine two important moments: Romanticism in its various manifestations and the establishment of Aesthetics as an autonomous subject.*

KEYWORDS: *Romanticism. Aesthetics. Modern poetry. Modern art.*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da vida moderna**. Concepção e organização Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

²⁷ Cito um trecho do parágrafo 49° da terceira Crítica: «a Ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado » (KANT, 1995, p.303).

²⁸ Confira Barthes (1978, p. 23).

²⁹ Confira Mallarmé (1998, p.345).

_____. **Les fleurs du mal**. Paris: Librio, 2002.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BARTHES, R. **Leçon**. Paris : Editions du Seuil, 1978.

BERTRAND, J.-P.; DURAND, P. **La modernité romantique** : de Lamartine à Nerval. Paris/Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2006.

BESNIER, P. L'éclatement poétique. In: BERTHIER, P.; JARRETY, M. (Org.). **Histoire de la France littéraire**. Paris: P.U.F., 2006. t.3, p. 233-335.

BAUMGARTEN, A. G. **Estética**: A lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Reflections on poetry**. Translated with the original text by Karl Aschenbrenner and Williams B. Holther. Berkeley, University of California press, 1954.

DE GANDT, M. Hegel romantique: lectures de la littérature. **L'Esthétique. Fabula-LhT**, n.1, 2006. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/1/gandt.html>>. Acesso em : 31 mar. 2015.

DECULTOT, E. Romantique. In : CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris : Le Seuil/Robert, 2004. p.1091-1095. Disponível em :<<http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>>. Acesso em: fev. 2015.

DIDEROT, D. ; D'ALEMBERT, J. R. **Encyclopédie**. Paris, 1751-1772. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50533b/f3>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

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

GRACQ, J. **En Lisant, en écrivant**. Édition de Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Douguin. Paris: Gallimard/NRF, 1995. t.2, p. 657. (Bibliothèque de la Pléiade, n° 421).

HEGEL, F. **Estética VII. Poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HUME, D. **Les essais esthétiques**: art et psychologie. Tradução, notas e apresentação de Renée Bouveresse. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.

JIMENEZ, M. Esthétique. In : CASSIN, B. (Org.). **Vocabulaire européen des philosophies**. Paris : Le Seuil/Robert, 2004. Disponível em :<<http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil0.html>>. Acesso em : fev. 2015.

_____. Hegel et la philosophie de l'art. **Qu'est-ce que l'esthétique ?** Paris: Gallimard, 1997. p.181-206.

KANT, I. **Critique de la faculté de juger**. Traduction, présentation, bibliographie et chronologie par Alain Renaut. Paris: GF Flammarion, 1995.

LAMARTINE, A. de. **Méditations poétiques, suivies de Nouvelles Méditations poétiques**. Paris: Librairie Générale Française, 2006.

MALEVICH, K. **Quadrado branco sobre fundo branco**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 106 x 106 cm.

MALLARME, S. Crise de vers. In : _____. **Poésies et autres textes**. Paris: Le Livre de Poche, 1998. p. 345-361.

MONTESQUIEU, C.-L. de S. **Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art**. Paris: Berg International, 2012.

RANCIERE, J. **La parole muette**: Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Hachette, 1998.

RAYMOND, M. **De Baudelaire au surréalisme**. Paris : J. Corti, 1940.



EQUIVALÊNCIAS – MELANCOLIA E ÊXTASE EM “*ENIVREZ-VOUS*” DE CHARLES BAUDELAIRE E “VINHO” DE CECÍLIA MEIRELES

Márcia Eliza PIRES*

RESUMO: O eu lírico ceciliano, assim como o eu lírico baudelairiano, encontra-se em estado de êxtase à medida que expande sua capacidade criadora. Os dados da exterioridade encontram-se a serviço da inventividade, uma vez que são captados pelo olhar daquele que decifra e cria – o artista. O repúdio à visão limitante e comum, bem como a melancolia impulsionam a resposta à realidade desprovida de qualquer inspiração. Essa resposta encontra-se presente nos poemas “Vinho” e “*Enivrez-vous*” – respectivamente encontrados em *Viagem* (1939) e *Spleen de Paris* (1869). O alcance do êxtase é impulsionado por meio do artifício: no contexto dos poemas, o vinho instaura uma apreensão singular acerca das coisas. Sob o efeito do álcool, o sujeito poético de Cecília Meireles e o eu lírico de Charles Baudelaire rendem-se a elucubrações capazes de revelar a complexa natureza de suas individualidades – naturezas essas calcadas pela inquietação desconcertante perante a própria existência e pela melancolia. Na proporção de suas idiossincrasias, ambos os sujeitos poéticos tecem profundas reflexões sobre o tempo, os questionamentos existenciais e celebram – ao servir-se do vinho, uma espécie de paradoxal lucidez desesperada. Para não se tornarem “escravos martirizados do tempo” (BAUDELAIRE, p.128), o eu lírico baudelairiano sugere render-se ao estado de embriaguez e, de sua parte, o sujeito poético ceciliano aquiesce a esse conselho – mostrando conformidade às mais variadas condições anímicas e psíquicas que o êxtase poético propicia.

PALAVRAS-CHAVE: Cecília Meireles. Charles Baudelaire. Embriaguez. Poesia.

Cecília Meireles (1901-1964) iniciou sua atividade poética em 1919, com a publicação de *Espectros*¹ – produção com influência simbolista e, sobretudo,

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

¹ Confira Meireles (2001).

parnasiana. Por colaborar com a revista *Festa*, mantém proximidade com o grupo de Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho e Brasília Itiberê. Identifica-se com esses intelectuais no que diz respeito à ideia de renovação das letras, sem esquecer os valores literários antecedentes. Referente a essa ligação com o grupo de Festa, observa Margarida Maia Gouveia (2002, p.101): “Cecília transgride os padrões em que se filiava o fazer poético de *Festa*, pela sua religiosidade cósmica e imanentista [...], experimentando o divino na convivência com os seres criados, longe, pois, da mística de total transcendência que atraía Tasso.”

Em relação a muitos valores que fundamentam o fazer poético, Cecília Meireles diverge dos demais integrantes de *Festa*, especialmente quanto à investigação da natureza humana em sua total integridade. Em consonância, inclusive, com os preceitos simbolistas, na sua poesia as existências mostram-se interdependentes e, em extensão umas com as outras, são evocações simbólicas para o mistério do “motor do Universo” (SCHOPENHAUER apud GOMES, 1985, p.13).

Cecília Meireles é uma escritora cuja produção estabelece correspondência com diversificadas vozes literárias. Em sua obra, encontram-se ressonâncias simbolistas no que tange à valorização do tom altamente sugestivo, impreciso e penumbroso. Assim, como os poetas simbolistas, a escritora faz uso da linguagem simbólica e musical, daquela capaz de indicar, de forma evocativa, as impressões e o estado de espírito de um eu lírico inconstante e inquieto. No Simbolismo, é fulcral a tensão entre os valores da interioridade e a pobreza de ideias ocasionada pela trivialidade da realidade imediata. Como aponta Edmund Wilson (2004, p.96) em *O castelo de Axel*: “É o objetivo e triunfo do poeta simbolista fazer com que as estabilidades do mundo exterior respondam à variável apreensão que o indivíduo delas tem.” Como a dinâmica do universo interior se apresenta diversa, complexa e cambiante, Cecília Meireles busca a expressão que suscita a confluência e a voragem das sensações da esfera subjetiva.

A supremacia da expressão do “eu”, cujo discurso tantas vezes se profere por meio da cumplicidade entre o humano e o natural, aproxima a produção da poetisa da estética romântica. O sujeito poético ceciliano recusa subordinar-se às mezinhas preocupações cotidianas, adotando um comportamento em proveito dos assuntos voltados à problematização do “estar no mundo”. Como exemplo, observemos o poema “Sugestão” – texto presente na obra *Mar absoluto e outros poemas* (1945):

Sede assim — qualquer coisa
serena, isenta, fiel.

Flor que se cumpre,
sem pergunta.

Onda que se esforça,
por exercício desinteressado.

Lua que envolve igualmente
os noivos abraçados
e os soldados já frios.

Também como este ar da noite:
sussurrante de silêncios,
cheio de nascimentos e pétalas.

Igual à pedra detida,
sustentando seu demorado destino.
E à nuvem, leve e bela,
vivendo de nunca chegar a ser.

À cigarra, queimando-se em música,
ao camelo que mastiga sua longa solidão,
ao pássaro que procura o fim do mundo,
ao boi que vai com inocência para a morte.

Sede assim qualquer coisa
serena, isenta, fiel.

Não como o resto dos homens. (MEIRELES, 1983, p.228).

No poema, o eu lírico expressa uma visão particular a respeito das coisas, bem como grande inquietação frente à noção de casualidade. O verso “Não como o resto dos homens” sintetiza as tentativas de o homem buscar um sentido à existência por meio de representações ilusórias (SCHOPENHAUER, 2000). Irmanando-se à natureza e unificando-se a ela – a flor, a onda, a lua, a pedra, a cigarra, o camelo, o pássaro, o boi – é possível ao eu lírico ceciliano vislumbrar a via capaz de conduzir ao cerne da essência. Vejamos que a condição humana é revelada por formas desde as sublimes às mais simples – o camelo, o boi “[...] nada existe na natureza que não contenha o sentido da natureza inteira e as distinções que aplicamos aos acontecimentos e fatos, considerando-os elevados

ou insignificantes [...] desaparecem, quando tomamos a natureza por símbolo.” (EMERSON apud GOMES, 1985, p.51). Essas formas – devido ao aspecto polivalente e altamente sugestivo que possuem – cumprem o papel de ser extensões do emaranhado de significações às quais a existência humana está irmanada.

Os valores das escolas românticas e simbolistas ressoam na poética de Cecília Meireles de diversas maneiras, dentre elas, pela incessante busca da expressão do sujeito por meio da pluralidade e da mistura de sensações. Assim como no Romantismo e no Simbolismo, o estilo ceciliano exalta o universo subjetivo – estância figurada por lógica própria e, portanto, insubordinada às regras do dado imediato.

A imaginação conduz o olhar do eu lírico ceciliano a apreender os objetos, dos importantes aos mais triviais, a partir dos significados ocultos que evocam. Todo e qualquer elemento fundamenta-se em aspectos que suscitam enigmas, cifras, valores que são pontes para a esfera do ideal, que, inclusive, se encontra no ambiente terreno não se restringindo à esfera do etéreo. Tal aspecto aproxima a produção de Cecília Meireles à poética de Charles Baudelaire (1821-1867).

Se Charles Baudelaire exalta a desarmonia, o “mistério no lixo das metrópoles” (FRIEDRICH, 1978, p.43), Cecília Meireles também revela a inspiração dos aspectos adversos aos cenários excelsos. Entretanto, há que se notar que o tom de Cecília Meireles difere do do poeta francês no que concerne ao prazer de desagradar (FRIEDRICH, 1978). Como ele, Cecília Meireles rompe com o que é familiar e instaura a transgressão por meio de imagens densas e desconcertantes. Mas, isso se dá de maneira mais sutil. Vejamos como exemplo estes versos do poema “Ressurreição”: “E deixei nos meus pés ficar o sol e andarem moscas./ E dos meus dentes escorrer uma lenta saliva” (MEIRELES, 2001, p.277). Observemos que a presença de termos como “moscas”, “lenta saliva” promove certa tonalidade sinistra. Os versos produzem estranheza – noção valorizada pela produção literária moderna. Como herança da produção romântica, a expressividade ceciliana delinea-se por aspectos inusitados. De acordo com os modernos, o belo em Cecília Meireles pode ser cantado de formas diversas, inclusive pelo sinistro.

Assim como Charles Baudelaire, Cecília Meireles repudia o aniquilamento da individualidade em prol da prevalência do progresso econômico e científico, da manutenção de suas leis. Ambos veem-se coagidos pela modernidade (FRIEDRICH, 1978), portanto, para reinventar outra esfera que não dominada pelo pragmatismo e pelos métodos, esses poetas fazem com que o eu lírico de suas obras atinja (e mantenha) o estado de êxtase.

O exercício raciocinado da fantasia é antídoto contra a antipoesia, uma vez que desvenda os objetos do imediato e os transmuta de acordo com a ótica imaginativa. Os recursos artificiais, o vinho, por exemplo, alteram o estado do eu lírico em favor das formas diversas da atividade do espírito. Ao mesmo tempo, o estado de embriaguez conduz à expansão da consciência e da sensibilidade, intensificando o embate consigo mesmo, a inquietação existencial. Aliás, é intrínseco à poesia moderna o questionamento metafísico (BERARDINELLI, 2007).

No intuito de observar como a ebriedade prefigura-se no eu lírico de cada poeta, estabelecemos uma leitura comparativa entre os poemas “Vinho” (Cecília Meireles) e “*Enivrez-vous*” (Charles Baudelaire). Guardadas as peculiaridades de cada poeta, consideramos que os escritores apresentam como característica o trágico e crucial fastio frente à antipoesia impingida pelo imediato. Dessa maneira, ambos têm em comum o anseio por transpor o circunstancial única e exclusivamente subordinado às urgências utilitaristas do mundo exterior. A ordem da transfiguração poética é esfera à qual se adequam, pois nela prevalecem os frutos da inventividade.

O poema “Vinho” encontra-se na obra *Viagem* de 1939, produção que marca a maturidade poética de Cecília Meireles². Assim como nos livros subsequentes, *Vaga música* (1942), *Mar absoluto e outros poemas* (1945) e *Retrato natural* (1949)³, notamos intensa expressão do eu lírico por meio do estabelecimento do diálogo. Parece essencial ao sujeito poético ceciliano colocar-se diante de um interlocutor – o qual, na maioria das vezes, se representa na figura do pronome “Tu”. Vale observar que, ao longo da obra de Cecília Meireles, esse interlocutor assume numerosas facetas, apresentando-se como objeto construído pela imaginação. A esse propósito assegura Benveniste:

[...] a linguagem se torna em instâncias de discurso, caracterizadas por esse sistema de referências externas internas cuja chave é eu, o que define o indivíduo pela construção linguística particular de que ele se serve quando se enuncia como locutor. (BENVENISTE, 2005, p.281).

² *Viagem*, livro originalmente publicado em 1939 em Portugal, possibilitou a Cecília Meireles o primeiro prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras em 1938. Trata-se de um marco na obra da poetisa que – pelo menos oficialmente – permaneceu sem produzir desde a publicação de *Baladas para El Rei* de 1925. *Viagem* destaca uma fase de amadurecimento, colocando Cecília Meireles na constelação dos representantes da alta literatura brasileira.

³ Confira Meireles (2001).

Já mencionamos que o eu lírico de Cecília Meireles vislumbra os meandros da individualidade quando posto diante da figura do “Tu” – representação criada na intenção, inclusive, do poetar.

Em “Vinho”, pelo fato de a presença do interlocutor sugerir o obscuro, o indefinível, o diálogo com o “Tu” fomenta a criação de esferas associadas ao inabitual, à noção de estranheza. Instaurar essas esferas afronta a coerção, a visão limitante, restrita e prosaica. Concomitante à embriaguez, ao êxtase, a profunda inquietação e angústia se verificam na interlocução com o “Tu”. A questão da alteridade possibilita constatar que o entendimento de si próprio se põe frágil frente a aspectos subitamente revelados, mas, ainda assim, incognoscíveis: “o outro me serve de base para minha verdade” (BARTHES, 1977, p.197)

A leitura comparativa entre “Vinho” e “*Enivrez-vous*” – poema encontrado em *Spleen de Paris ou pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire (1975) – tem o propósito de apontar traços de correspondência entre esses escritores. Dentre os aspectos observados, consta o fato de o sujeito poético ceciliano – tal qual o sujeito poético baudelaireano – entregar-se ao estado da embriaguez, experimentando todas as sensações da alteração de seu estado de espírito: a percepção ampliada tanto em relação ao dado circundante como na atmosfera da subjetividade.

Para uma melhor visualização do cotejo entre os dois textos, transcrevemos por completo os dois poemas.

“Vinho”

A taça foi brilhante e rara,
mas o vinho de que bebi,
com os meus olhos postos em ti,
era de total amargura.

Desde essa hora antiga e preclara,
insensivelmente desci,
e em meu pensamento senti
o desgosto de ser criatura.

Eu sou de essência etérea e clara:
no entanto, desde que te vi,
como que desapareci...
Rondo triste, à minha procura.

A taça foi brilhante e rara:
mas, com certeza, enlouqueci.
E desse vinho que bebi
se originou minha loucura. (MEIRELES, 2001, p.262)

“*Enivrez-vous*”

Il faut être toujours ivre, tout est là ; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.(BAUDELAIRE, 1975, p.128).

No poema « Vinho », dentre as elucubrações que a embriaguez suscita, há o confronto com o interlocutor – representado no texto pelo pronome “tu”. Como já mencionamos, a bebida impulsiona o eu lírico a render-se ao estado de alteração em que a percepção se põe aguçada e expandida. Assim, o sujeito poético vê-se refletido no líquido, mas, a contemplação da própria identidade consiste no dilema de sua natureza cindida: parte de si apresenta-se aficionada por aceder à perfeição, enquanto outra parte – ao mesmo tempo oposta e complementar à primeira – lida com as limitações de uma existência desprovida de unidade. O eu lírico ceciliano evoca a tragédia de ver-se representado senão pela incompletude, visto que sua personalidade ora se perde ora se encontra em fragmentos.

Em “*Enivrez-vous*” o discurso fundamentado na interlocução também se faz presente. O eu lírico baudelairiano dirige-se a alguém (possivelmente o próprio leitor), exortando-o a embriagar-se para superar o mesmo sentimento de prostração presente no poema de Cecília Meireles. A construção “para não ser os escravos martirizados do tempo”⁴ está em consonância com “o desgosto

⁴ A tradução do poema é nossa.

de ser criatura” na medida em que Baudelaire e Cecília Meireles sugerem o enfrentamento da coação e da finitude.

A subserviência às convenções cronológicas desencadeia em ambos os sujeitos poéticos a melancolia, uma vez que, sob a condição de “escravos martirizados do tempo” a faculdade da imaginação se encontra aquém das urgências cotidianas. Tais atividades, devido a seu caráter reprodutivo, excluem o exercício da imaginação. Em Cecília Meireles a expressão “o desgosto de ser criatura” sugere a inconformidade do sujeito poético diante do unívoco de ser fruto da criação e não exercer o papel daquele que cria. Sobre a criação e sua importância ao indivíduo assevera Erich Fromm (1991, p.66):

[...] uma das necessidades mais básicas do homem, com raiz no fato de sua consciência de si mesmo, no fato de não se satisfazer com o papel de criatura, de não poder aceitar-se como um dado lançado do copo. Ele necessita sentir-se como criador, como alguém que transcende o papel passivo de ser criado.

Por sua vez, o criador apresenta maior intimidade com o que é perene, ao passo que o termo “criatura” suscita uma existência à mercê do tempo de frágil durabilidade. A melancolia é, sobretudo, “uma experiência existencial” (SCLIAR, 2003, p.58) e, nesse sentido, o eu lírico ceciliano demonstra as inquietações do indivíduo submerso nos dilemas quanto à natureza do ser.

Os efeitos do vinho estão relacionados com a maneira que o eu lírico de cada poeta percebe e interage com os dados da exterioridade. O sujeito poético baudelaireano recorre à bebida na intenção de alcançar a transcendência das significações laivadas pela esterilidade: trata-se dos objetos subjugados pelo domínio das urgências práticas, destituídas de qualquer sentido que evoque a poesia. A expansão do espírito advoga contra “o horrível fardo do tempo” contra a aniquilação acarretada pela morte que, por sua vez, é consequência da submissão do homem à linearidade cronológica. Assim, a mente em plenitude faz com que a percepção se insubordine ao pragmatismo em favor da recriação de toda e qualquer existência.

Os elementos pertencentes ao natural também são interlocutores, cúmplices da prevalência da embriaguez:

[...] demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui

parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer. (BAUDELAIRE, 1975, p.128)⁵.

O vento, a vaga, a estrela, o pássaro presidem o tempo. Sua substância é estruturada por aquilo “que foge”, “que geme”, por elementos que se associam ao dinamismo. Tal dinamismo converge para o poder transfigurador da palavra, para o “movimento linguístico criador” (BACHELARD, 1990, p.06). O tempo da funcionalidade é superado pelas horas que alertam sobre a premência do estado de embriaguez e de êxtase. Trata-se da supremacia do tempo poético sobre o ordinário à mercê das determinações comuns. O aspecto natural vincula-se à condição ébria e, assim sendo, o estado de espírito caracteriza-se pela volatilidade e pela ascensão.

Em “Vinho”, o clássico binômio “essência *versus* aparência” é um dos temas abordados. Essa questão é colocada a partir da oposição entre “taça” (o invólucro) e “vinho” (o conteúdo). Enquanto o recipiente é “brilhante”, o efeito da bebida provoca a sensação de “amargura”. Por sua vez, tal sentimento é fomentado pelo reflexo do “tu” contemplado na bebida. Dessa forma, a impressão agradável da aparência é rompida pelo álcool que atua como ponte para o acesso ao interlocutor. A combinação entre eu, vinho e “tu” faz conhecer uma parte do eu lírico que, ao que se sugere, se encontrava ignorada.

Com o verso “Eu sou de essência etérea e clara”, o sujeito poético retoma a aspiração pelo equilíbrio. A imaterialidade (“essência etérea”) é capaz de suscitar o inexprimível. Contudo, os versos “no entanto, desde que te vi,/ como que desapareci...” promovem novamente o contato com a porção efêmera. É assim que se restabelece a atmosfera de conflito entre uma parte que busca o ideal e a outra parte limitada pela finitude (representada pelo “tu”). O interlocutor, espécie de “eu outro”, revela as contradições dessa personalidade dúbia, questionando a afirmação “essência etérea”.

Atuando sobre a complexa personalidade do eu lírico ceciliano, o álcool estimula a reflexão sobre a sensação da amargura. A sondagem de tal sentimento dá acesso ao cerne da existência que, de sua parte, se apreende só pela obscuridade. Sorver o álcool é experiência que conduz à descida ao desconhecido de si mesmo. Em *Paraísos artificiais* Baudelaire reflete sobre o elo entre experiência metafísica e o consumo do vinho:

⁵ “[...] pergunte ao vento, à vaga, à estrela, ao pássaro, ao relógio; a tudo que foge, a tudo que geme, a tudo que rola, a tudo que canta, a tudo que fala, pergunte que hora é. E o vento, a vaga, a estrela, o pássaro, o relógio, lhe responderão, é hora de se embriagar.” (BAUDELAIRE, 1975, p.128, tradução nossa).

Le vin est semblable à l'homme: on ne saura jamais jusqu'à quel point on peut l'estimer et le mépriser, l'aimer et le haïr, ni de combien d'actions sublimes ou de forfaits monstrueux il est capable. Ne soyons donc pas plus cruels envers lui qu'envers nous-mêmes, et traitons-le comme notre égal. (BAUDELAIRE, 1966, p.168)⁶.

A construção “mas o vinho de que bebi,/com os meus olhos postos em ti,/era de total amargura” sugere o incômodo da experiência de constatar a própria natureza emergir da ilusão. Pelo fato de vir associada à amargura, a bebida estabelece correspondência com as inúmeras sensações que experimenta a natureza humana. Tratando o vinho como “igual”, o sujeito poético ceciliano desenvolve o diálogo com o interlocutor que, justamente, ao refletir-se no líquido, desencadeia a situação desconcertante. O termo “desgosto” sugere o desprezo pela porção “criatura”

Em Baudelaire o vinho tem extensão na estrela, no pássaro transportando o sujeito para o indefinível, para aquilo que se encontra acima dos “miasmas terrenos” (FRIEDRICH, 1978, p.47). A propriedade de ascensão evocada por esses objetos deve-se ao fato de que, previamente, o eu lírico baudelaireano percebe neles seu caráter simbólico, sua propriedade de evocar o mistério universal e de representar um “estado d'alma”. Como explica Álvaro Cardoso Gomes (1985, p.45, grifo do autor):

O poeta, por sua vez, é entendido não como criador, mas como “decifrador”, no sentido de que a realidade em si constitui espécie de poema, merecendo decifração. [...] Dessa perspectiva, ressalta-se o aspecto “natural” e/ou intuitivo do trabalho do poeta (que identifica a alma às “almas puras”), porque as “metáforas e epítetos são tomados das inesgotáveis reservas da *universal analogia*, e porque não podem ser colhidos em outro lugar”.⁷

O vinho, o vento, a vaga, a estrela referenciam o estado de espírito exaltado e extático do sujeito poético, representando-o, inclusive, como parte do mistério universal. Todos os elementos interdependem-se e encontram-se em correspondência.

⁶ “O vinho é semelhante ao homem: jamais se saberá até que ponto se pode estimá-lo ou desprezá-lo, amá-lo e odiá-lo, nem de quantas ações sublimes ou de contravenções monstruosas ele é capaz. Não sejamos então mais cruéis com ele que com nós mesmos, e tratemo-lo como nosso igual.” (BAUDELAIRE, 1966, p.168, tradução nossa).

⁷ Neste fragmento, os termos e as frases que apresentam aspas indicam a citação que Álvaro Cardoso Gomes faz de Baudelaire.

A escolha das combinações vocabulares produz um campo semântico que evoca a ideia do alçar, do alar-se, dentre elas: “pergunte ao vento”, “à estrela”, “ao pássaro”, “ao relógio”, “a tudo que foge”. Por sua vez, o estado de elevação fundamenta-se nas “escadas invisíveis” que o vinho galga rumo ao cérebro daquele que dele se embriaga, na execução de uma “dança suprema” (BAUDELAIRE, 1966, p.168). Assim, o vinho vem demonstrar a procura de uma idealidade promovida por elementos terrenos, uma vez que estado de êxtase se dá pelo consumo de algo pertencente ao mundo dos sentidos. Em outras palavras, a elevação é possível pelo contato com um estímulo inebriantemente mundano – como o “deus misterioso escondido nas fibras da vinha” (BAUDELAIRE, 1966, p. 167).

Em Cecília Meireles, os inebriantes efeitos do vinho incitam o eu lírico a expressar-se de forma complexa e não menos paradoxal. Em sua expressão, o contraste entre claro e escuro, alto e baixo, racional e instintivo são noções que remetem ao conceito de “apolíneo/dionisíaco”. Enquanto o apolíneo corresponde à razão, à luz (“Eu sou de essência etérea e clara”), o dionisíaco relaciona-se àquilo que rompe com o equilíbrio regido pela racionalidade, instituindo o caótico (“como que desapareci.../Rondo triste, à minha procura”). Ébrio com a deriva da própria natureza, é sob o paradoxo que o eu lírico ceciliano contempla a truncada relação de suas partes. O álcool possibilita um estado anímico extasiado, mas, concomitante a isso, o peso de submergir nos sorvedouros de uma existência controversa.

Em “*Enivrez-vous*”, assim como em “Vinho” é possível observar a noção de movimento regido pela verticalidade. Enquanto em Baudelaire o dinamismo se desenvolve para a ascendência, em Cecília Meireles a movimentação caracteriza-se pelo deslocamento descendente. Para eles, o dinamismo para um desses extremos é abrigo contra a coação do “mundo dado e imutável” (GIBSON, 1999, p.23). Reside no discurso a ação de transcender a fatuidade. O vinho torna suas apreensões subjetivas mais apuradas. O estado extático da embriaguez promove em Baudelaire o tom de elevação, ao passo que em Cecília Meireles a gravidade.

Certos termos exercem importância nuclear para a unidade semântica de um poema. Em “*Enivrez-vous*” a virtude tem em comum com o vinho e a poesia a propriedade de embriagar e, por conseguinte de extasiar. A virtude sustenta sua qualidade pelo fato de – assim como o vinho e a poesia – suscitar a largueza de significações que os objetos do mundo propõem. Tudo é “hieroglífico”, segundo Baudelaire. Despertar a capacidade de decifração dos símbolos que estão por toda parte consiste em contemplar seus enigmas e criar-lhes outros sentidos. A

embriaguez de vinho e de poesia tem, portanto, o mesmo propósito da virtude: estabelecer o elo com o que não se pode nem explicar, nem determinar.

Como afirmamos anteriormente, o termo “criatura” suscita o que não possui definição precisa, mas também, o que se associa à imperfeição, à incompletude. As existências incompletas são vulneráveis e, devido à sua fragilidade, subjugam-se aos ditames da exatidão cronológica. Nesse sentido a expressão “o desgosto de ser criatura” está em correspondência com “escravos martirizados do tempo”. Representados por essas analogias, o sujeito poético baudelaireano e ceciliano afligem-se com o veredicto da destruição cancelada pelo tempo.

À proporção da epifania, está o sentimento da angústia. O encontro entre a clareza e a obscuridade, isto é, das partes distintas da ambivalente personalidade do eu lírico ceciliano, resulta na loucura:

A taça foi brilhante e rara:
mas, com certeza, enlouqueci.
E desse vinho que bebi
originou minha loucura. (MEIRELES, 2001, p.262).

Contatar a porção imperfeita implica na desilusão, no desengano, uma vez que o sujeito poético verifica sua inaptidão por alcançar o anseio da perfeição. Sentenças que indicam esse ideal, tais como “Eu sou de essência etérea e clara”, “A taça foi brilhante e rara” são relativizadas por expressões que introduzem a ideia de obstáculo, de adversidade: “no entanto”, “mas, com certeza”. Por sua vez, a ascensão não realizada produz a melancolia, o *tedium vitae*, “não havendo neutralidade para o absurdo da existência” (SCLIAR, 2003, p.92). O sujeito poético baudelaireano aconselha o vinho como fonte de êxtase e elevação e o eu lírico ceciliano adentra nessa mesma via alcoólica. Contudo, ébrio, abisma-se em sua essência tão enigmática quanto indecifrável.

Considerações finais

A intenção desta leitura comparativa de “Vinho” e “*Enivrez-vous*” foi refletir sobre equivalências e distinções entre a produção de Cecília Meireles e Charles Baudelaire. Foram encontrados muitos elos, mas, um dos principais pontos de convergência relaciona-se à reação que ambos apresentam frente às convenções impostas pela realidade imediata que depõe contra qualquer evocação à poesia.

Em Cecília Meireles, tanto a embriaguez alcoólica, como a embriaguez produzida pela obscuridade e pela cisão da própria existência culminam no êxtase. O estado extático é resposta para as imposições do contingente e para o tempo institucionalizado – cronometrado segundo a unidirecionalidade, a destruição e a morte. Somada ao êxtase, a loucura advoga contra a sujeição às convenções, pois é adversa às regras vigentes: “E desse vinho que bebi/se originou minha loucura” (MEIRELES, 2001, p.262).

Em Baudelaire, o vinho, associado ao poder sugestivo dos elementos, também é fonte para o alcance do êxtase. Como fruto desse estado extático há o diálogo com o vento, com a vaga, com o pássaro e a possibilidade de transcender a efemeridade de uma existência subjugada pelos ditames da linearidade temporal – “para não ser escravos martirizados do tempo” (BAUDELAIRE, 1975, p.128). Distinto do êxtase de Cecília Meireles – estado anímico que impulsiona à descida para si mesmo numa verticalidade descendente – o êxtase baudelairiano conduz o eu lírico à ascensão, à cumplicidade com a volatilidade do vinho e com as existências inapreensíveis.

Em ambos, o discurso do eu lírico é caracterizado pela melancolia – mais intensificada e trágica em Cecília Meireles. A forte sensibilidade e o olhar imaginativo promulgam a ordem regida pela inventividade e pelo desejo de revelar o que existe por traz das informações aparentes. Portanto, a “moralidade do cotidiano”, o “estrito senso de obediência ao dever” (SCLIAR, 2003, p.92) não suprem as aspirações, ao contrário causam fastio e acídia.

Por meio do emprego do imperativo “Embriague-se”, o eu lírico baudelairiano apresenta um tom de conselho, isto é, de quem inicia ao decifrar dos enigmas suscitados por todos os objetos – desde os comuns até os grandiosos. Para tanto, o uso do vinho expande o estado de espírito que se põe aberto à epifania. De sua parte, o eu lírico ceciliano aceita os conselhos iniciáticos e rende-se às revelações da embriaguez. No instante em que o sujeito poético de Cecília Meireles toma conhecimento de sua condição indefnida e imperfeita, intensificam-se os questionamentos. O fato de ver-se refletido na bebida desencadeia fortemente o dilema metafísico. Proveniente de tal dilema, há o assombro diante da natureza fragmentária e vulnerável: a constatação de ser criatura. Concomitante a esse fato está o êxtase alcoólico que inspira o fascínio justamente pela ênfase dada à natureza contraditória.

A melancolia como impulso para contemplar o inapreensível de todas as coisas, a procura do êxtase e o esforço por eternizá-lo indicam como o sujeito poético ceciliano e baudelairiano estão irmanados na postura de transgredir a

coação advinda com os ventos mecanicistas da modernidade. A despeito de na esfera moderna não haver lugar para a imaginação, ambos persistem no canto. Ainda que não haja nem oportunidade nem tempo para as revelações do espírito, há a ânsia por compreender as correspondências entre os objetos. O ininterrupto êxtase poético está a um passo do primeiro trago. Embriagar-se é o mesmo que expandir, descobrir e reinventar.

Equivalents – Melancholy and Ecstasy in “Enivrez-vous” by Charles Baudelaire and “Vinho” by Cecília Meireles

ABSTRACT: *The Cecilian poetic persona, as well as the Baudelairean, enters a state of ecstasy as it expands its creative capacity. External data are at the service of inventiveness, since they are captured by the look of who deciphers and creates – the artist. The repudiation of the limiting and common vision and the presence of melancholy as a response to the reality devoid of any inspiration are common to both poems: “Vinho” and “Enivrez-vous” – respectively found in Viagem (1939) and Spleen de Paris (1869). The ecstasy is stimulated by a device: in the poems, wine introduces a natural and transfiguring apprehension of things. Under the influence of alcohol, the Cecilian and the Baudelairean poetic personas surrender to ruminations which reveal the complex nature of their individuality, which is crushed by melancholy and by the baffling concern over their existence. In proportion to their idiosyncrasies, both poetic personas develop deep reflections about time and existential questions and celebrate when having wine, a kind of paradoxical desperate lucidity. So as not to become “the martyred slaves of Time” (BAUDELAIRE, p. 128), the Baudelairean poetic persona suggests surrendering to the state of drunkenness, and the Cecilian poetic persona acquiesces in this advice by showing compliance with various psychic and soul conditions that the poetic ecstasy fuels.*

KEYWORDS: *Cecília Meireles. Charles Baudelaire. Drunkenness. Melancholy.*

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: M. Fontes, 1990.

BARTHES. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

BENVENISTE, E. A natureza dos pronomes. In: _____. **Problemas de linguística geral**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri. São Paulo: Pontes, 1991. p.277-283.

Equivalências – Melancolia e Êxtase em “*Enivrez-vous*” de Charles Baudelaire e “Vinho” de Cecília Meireles

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

BAUDELAIRE, C. **Les paradis artificiels**. Paris: Garnier Flammarion, 1966.

_____. **Le spleen de Paris**. Paris: Gallimard, 1975.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução do texto por Marise M. Curioni. Tradução das poesias por Dora F. da Silva São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FROMM, E. **A arte de amar**. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.

GIBSON, M. **Simbolismo**. Lisboa: Taschen, 1999.

GOMES, Á. C. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.

GOUVEIA, M. M. **Cecília Meireles: Uma poética do eterno instante**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Mar absoluto e outros poemas: retrato natural**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

SCHOPENHAUER, A. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Tradução de Jair Barboza. Revisão técnica de Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. Introdução Hugh Kenner. São Paulo: Cultrix, 2004.



AS DIFERENTES VOLTAS DO PRÓDIGO: DA PARÁBOLA AO ROMANCE

Maria A. A. de Macedo Le GUIRRIEC*

RESUMO: Em uma abordagem comparativa de um texto primeiro, bíblico, o *Filho pródigo* de São Lucas, e de dois textos literários, *A volta do filho pródigo*, de André Gide, e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, objetivamos comentar duas estéticas características respectivamente do início do século XX e dos anos 70 do mesmo século, fundadas em relações intertextuais distintas. Os dois escritores últimos empregam textos outros como motivo inicial de suas narrativas, produzindo uma discussão metanarrativa sobre o diálogo intertextual, que revela, em última análise, duas formas historicamente datadas e representativamente diferenciadas de se conceber a literatura e a palavra em sua representação do mundo. Nosso ponto de chegada é a verificação da estética própria de cada um deles: uma que se reporta ao código modernista e outra que, ora é concebida como sua recusa, ora como continuidade, ora como intensificação, ora como a explosão ou fim do modernismo, que é a estética do pós-modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura comparada. Modernidade. Pós-modernidade. Gide. Nassar.

Introdução

Já conheceis a história. Contudo, iremos repeti-la. Todas as coisas já foram ditas; mas, como ninguém escuta, força é recomeçar sempre. (GIDE, 1984, p.09).

Que importância tinha ainda dizer as coisas. O mundo para mim já estava desvestido, bastando tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas. (NASSAR, 1993, p.47).

* UFS - Universidade Federal de Sergipe. Departamento de Letras Estrangeiras - Área de Literatura Francesa. Aracaju - SE - Brasil. 49037130 - marialeguirriec@gmail.com

Apresentamos, respectivamente, uma epígrafe de André Gide, da França do início do século XX, e um fragmento da narrativa de Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (1975), escritor brasileiro da segunda metade desse mesmo século. O intuito neles figurado é o de descortinar dois diálogos intertextuais, representativos de duas estéticas, que em última análise, estão implicadas em distintas concepções historicamente datadas de visões de mundo. Visando a certa elucidação dessas duas concepções, primeiramente faz-se necessário remontar ao texto inicial, o “Filho pródigo”, do *Evangelho de São Lucas*¹, para compreender a natureza desse retorno em *A Volta do filho pródigo*. Posteriormente, ainda em uma abordagem comparativa, exploraremos o texto de Nassar sob a perspectiva tanto do pródigo antigo quanto daquele gideano e suas implicações em duas estéticas: uma modernista e uma apelidada (e não consensual) “pós-modernista”.

O Filho pródigo de São Lucas e sua volta na narrativa de Gide

A epígrafe de Gide põe em movimento alguns de seus “tratados” (ele preferirá o termo “conto” a favor do “tratado”), reunidos no título “A Volta do filho pródigo” (1984). Assentado na parábola “O Filho pródigo”, do *Evangelho de São Lucas*, Gide apresenta o seu tratado em uma continuidade, cujo objetivo é o de problematizar o tema do perdão paterno do filho pródigo bíblico, em uma expansão própria da consciência histórica e estética do início do século XX. Gide retorna à parábola em uma dupla perspectiva: primeiramente, ele efetua uma reativação da exegese dos homens da Igreja, para em seguida revelar a insustentabilidade de tal explicação frente à imanência constitutiva do homem. Abalada essa exegese, o autor francês livra-se a uma atualização da parábola, em seu tempo e lugar – a França dos primeiros anos do século XX. Transpõe os exegetas e apresenta inúmeros pontos de vista através dos quais circularão o tema do perdão, assim como reordena os espaços do sagrado-profano da narrativa bíblica.

Se em São Lucas já se anuncia uma inflexão do caráter profano da história sagrada, em Gide haverá um acirramento dessa natureza: a parábola será interrompida, para uma reinterpretação, não mais sob o ponto de vista único da instituição religiosa, mas através da multiplicidade de vozes dispostas em diálogos tonalizados por um certo evangelismo. Para tanto, o escritor retoma,

¹ Confira Bíblia (2008).

como pretendeu São Lucas, o sentido original das palavras de Cristo, “[...] a vida evangélica [...] anterior à Igreja, sem regras nem dogmas, unicamente fundada na inspiração do Amor e da consciência individual.” (MARTIN, 1972, p. 119, tradução nossa).

Comum a Gide e a São Lucas é o propósito de recuperar a palavra de Jesus. Para tanto, o evangelista lembra os seus vários intérpretes, afirmando ser o seu texto uma recuperação da verdadeira palavra sagrada. Seguindo as pegadas de São Lucas, Gide empenha-se na mesma volta, mas sublinhando o seu caráter profano e separando-a de seus intérpretes, os homens da Igreja, condensados na figura do irmão mais velho do pródigo, Pedro.

Gide transforma os vinte e dois versículos, de “O Filho pródigo”, ultrapassando o tempo decorrido de um final de tarde e uma noite, para expandi-lo em cinco noites, cada uma correspondendo a um diálogo com as personagens de São Lucas, acrescentando aí, outras, como uma mãe e o irmão caçula. Com estes, amplifica-se a natureza afetiva e singular da família, o que, por sua vez, dá vazão a um conteúdo mais subversivo às regras dessa micro sociedade. No que tange ao primogênito, Gide será fiel àquele de São Lucas, porém apresenta, em sua reconstrução, a começar pela escolha do nome, Pedro, a própria alegoria da Igreja – local da exegese pretensamente única e condenatória da prodigalidade. Esta condenação está expressa na prescrição de Pedro: “Fora da Casa, não há salvação para ti” (GIDE, 1984, p. 153), diametralmente inversa à noção de humanismo de Gide – humanismo que será reconstituído na personagem do pai (Jesus). Contrariamente à Igreja, esse pai, em tom confessional, e longe dos olhos de Pedro-Igreja, declara ao pródigo: “Fui eu que te formei; sei o que há em ti. Sei o que te impulsionava para os caminhos; - eu te esperava ao fim. Se me chamasses ... eu estaria lá.” (GIDE, 1984, p. 153).

Desenha-se, no conflito entre a liberdade do pródigo e o dogmatismo de Pedro, uma dicotomia humanismo-Igreja (cristianismo). Esta dicotomia, aliás, já surge com os Humanistas renascentistas, precisamente na sua rejeição ao ensino escolástico medieval, e na sua procura do conhecimento em leituras pessoais, em um espaço laico. Embora o humanismo possa conviver, mesmo em uma relação desassossegada, com religião cristã – convivência que exporemos em seguida – ele se ergue em oposição à exegese da Igreja e de sua autoridade não justificada, segundo os Humanistas. É contra a verdade e a autoridade não justificadas da instituição religiosa, que Gide elabora o diálogo entre Pedro e o pródigo (este reverbera o humanismo anticlerical do próprio escritor). Para melhor entender a especificidade desse humanismo, explicamo-la nas palavras de Chédozeau:

É que toda a verdade deve permanecer sempre em vigília e que toda revolta secreta deve misturar-se a todas as nossas afirmações e a todos os nossos pensamentos, é que, se o próprio ideal de Deus fazia-se visível, se mesmo Deus se voltava às multidões sob uma forma palpável, o primeiro dever do homem seria de recusar a obediência e de considera-lo como o igual com quem se discute, não como o mestre a quem se submete. Eis o que é o sentido e a grandeza e a beleza do ensinamento. (CHÉDOZEAU, 2010, p.29, tradução nossa).

A dicotomia Humanismo-Igreja encontra em Gide certo apaziguamento por meio de um Evangelismo que irá aproximar seus polos, assim como na Renascença ela foi atenuada em uma volta à *Bíblia*, na leitura direta desta, a fim de ultrapassar os seus intérpretes e atingir um cristianismo primitivo de natureza mais humana. Retomando esse Evangelismo da Renascença, Gide irá reabilitá-lo a partir do homem do início do século XX, mesclando aí outros aspectos de sua modernidade.

Ainda sob a perspectiva comparativa, se São Lucas seleciona um aspecto do real, a prodigalidade, e representa um tipo generalizado da realidade (o filho pródigo), Gide irá atenuá-los com o propósito de destacar a natureza estética do seu tratado. A esse respeito, lembremos a observação de Scholes e Kellog (1977, p.70) sobre a narrativa estética abrigar uma “[...] tênue ligação entre os mundos ficcional e real, tão tênue a ponto de ser quase uma negativa de ligação.” Orientado sob esta negativa, Gide confessa em sua obra: “Pintei aqui, para o meu secreto prazer [...]” (GIDE, 1984, p. 145). Embora em seu tratado, ele recorra a tipos generalizados e ilustres essências ou conceitos, ele instigará o acento do prazer estético de sua escritura. Vindo ao encontro da intenção estética de Gide, livre do valor moral, temos o comentário de Roland Barthes (1996), em *O Prazer do Texto*, sobre ser o prazer estético um “*neutro* (a forma mais perversa do demoníaco)” que “suspende o valor *significado*” (BARTHES, 1996, p.84, grifo do autor).

Quanto ao binômio imanente/transcendente, no *Evangelho de São Lucas*, ele está disposto segundo os valores da religião cristã, respectivamente nas estradas (o imanente negativo) que afastam o filho pródigo da casa do pai (o transcendente). Gide retorna a essa dicotomia a fim de apagar o seu critério valorativo do transcendente, fundamentado na Igreja, substituindo-o pelo critério valorativo da natureza humana, como verificamos na confissão do pródigo ao Pai: “Mudei vosso ouro em prazer, vossos preceitos em fantasias, minha castidade em poesia, e

minha austeridade em desejos.” (GIDE, 1984, p.152). O transcendente religioso expresso nos termos “ouro” “preceitos” “castidade” é transposto para um imanente descido à natureza humana do “prazer”, da “fantasia”, dos “desejos”. Para uma religião que professa a vida adiada (recolhida nos “frutos”, futuros e celestes – termos recorrentes nos textos em questão), o narrador lhe responde com outra reorganização, elevando a vida a um estatuto sagrado, experimentada no presente, nos “frutos da terra”, caros a Gide.

O que já vinha sendo desenvolvido por São Lucas – alguma subjetividade da personagem em sua imanência – adquire adensamento em *A Volta do Filho Pródigo*. Diante da história de “O Filho pródigo”, o narrador aventa as possibilidades passíveis de disponibilizar:

Ah! **pensa consigo, se** meu pai, que a princípio, irritado contra mim, me dera como morto, **pudesse talvez**, apesar do meu pecado, alegrar-se de me ver; ah! **se** acaso voltando humildemente, a fronte baixa e coberta de cinzas, e inclinando-me diante dele, lhe disser: “Meu pai, pequei contra o céu e contra vós” - que farei **se**, erguendo-me com a mão, me responder: “Entra em casa, meu filho” ? ... *E o filho contrito já se põe a caminho*. (GIDE, 1984, p.147, grifo nosso).

Gide, em uma *mise en abyme*, adentra em uma segunda narrativa sob a forma condicional “se” e “talvez”, aproximando-se, assim, da parábola, em uma identidade de situações entre o narrador, o pródigo e o pai. Em seguida, constrói imagens empáticas ou de com-paixão entre eles, em uma oração de credo religioso-literário, para finalmente fazer coincidir as imagens criadas, atualizadas, com a narrativa cristã:

Imagino o amplexo do pai; no calor de tal afeto o coração me funde. **Imagino** até mesmo a penúria precedente; Ah! **imagino** tudo que quiserem. **Eu creio** em tudo isso; **sou aquele** cujo coração palpita. (GIDE, 1984, p.150, grifo nosso).

Após a total identificação entre os pródigos, Gide suspende a narrativa de São Lucas, com o propósito de recomeça-la; dessa vez assentada na problematização da exegese dos homens da Igreja e nas possibilidades do perdão no diálogo confessional, sobretudo entre pai e filho: **“Parai! Não prepareis tão depressa o festim! - Filho Pródigo, penso em ti; dize-me primeiro o que te falou o Pai, no dia seguinte ao festim de teu regresso.”** (1984, p.150, grifo nosso).

Ao suspender a antiga narrativa, ele substitui-a por outra, construída sobre hipóteses, “se”, como já destacamos há pouco. Sobre essa construção, reportamo-nos ao estudo de Douwe Fokkema, sobre o código modernista e o pós-modernista: o primeiro código fundado sobre possibilidades, em uma construção erigida sob a aspiração modernista de “[...] estabelecer uma visão de mundo válida e autêntica, ainda que pessoal.” (FOKKEMA, [19--], p.64). Como modernista, Gide, em seu ceticismo quanto à capacidade de explicação do mundo na voz de uma só consciência, a Igreja, ainda insistirá em uma representação do mundo, mesmo que singular, parcial, e relativizada em cada uma das consciências, pontos de vista, frente ao diálogo. Desse modo, o perdão emergirá e se repetirá ou não face aos diálogos nos quais se constitui o tratado. Se o perdão se completa a cada final de diálogo, a ação de prodigalidade tem de ser revista por cada uma das consciências, suscitando o perdão em sua natureza incompleta, pois provisório e repetitivo, em seu constante retorno face ao outro. Provisório o é também até as últimas linhas do tratado, na promessa de repetição e de atualização da prodigalidade do irmão caçula. Repetição e atualização passíveis de instaurar novas e diferentes visões de mundo ainda válidas, conforme Gide expressa em sua epígrafe.

Retomando um lugar-comum nos estudos sobre esse tratado gideano, para irmos um pouco mais além dele, lembramos o não fechamento da obra no seu final. Este pode ser considerado como novo início na promessa do irmão caçula do pródigo de partir para as estradas. Esse fim já sugere possibilidades de reconstrução infinitas da narrativa, em consonância com o código modernista. Outra implicação do não fechamento é o constrangimento de se fixar um valor significado, uma moral à obra, fato este que corrobora a intenção de Gide de uma recepção estética de sua narrativa.

Da mesma forma, é importante salientar que se há um ensinamento em *A volta do filho pródigo*, ele não pertence à esfera da moral, como na parábola “O filho pródigo”. O ensinamento em Gide apenas insinua-se no incitamento à experiência. Em outras palavras, a história do pródigo gideano deve terminar no esgotamento da narração sobre a prodigalidade que coincidirá com a urgência de sua experiência. Nesse final do tratado ecoa ainda a voz de São Lucas: “**Vai e faze tu o mesmo**” (BÍBLIA, 2008, 10, 37, grifo nosso), porém ultrapassando-a, em um acréscimo que poderia ser o final do tratado de Gide (1984, p.170): “vai e faze tu o mesmo, mesmo que diferente”.

A Volta do filho pródigo e seu retorno em Lavoura Arcaica

Gide revela na reconstrução da parábola um ceticismo com relação à função das palavras, resolvido na necessidade de sua repetição infinita, como confessa em sua epígrafe de *A volta do filho pródigo*: **“Já conheceis a história. Contudo, iremos repeti-la. Todas as coisas já foram ditas; mas, como ninguém escuta, força é recomeçar sempre.”** (GIDE, 1984, p.09, grifo nosso). Sua modernidade é descortinada nesse ceticismo, na relatividade otimista dos pontos de vista das consciências, reatualizados em novas voltas – como aquela prometida pelo caçula do tratado. O mesmo não acontece quando da apropriação de seu texto por aquele de Raduan Nassar (1993, p. 47, grifo nosso): **“Que importância tinha ainda dizer as coisas. O mundo para mim já estava desvestido, bastando tão só puxar o fôlego do fundo dos pulmões, o vinho do fundo das garrafas.”**

Em uma aproximação dos dois textos literários, objetivamos, em última análise, comentar duas estéticas fundadas em relações intertextuais distintas. Os dois escritores ultrapassam o emprego de textos outros como motivo inicial de suas narrativas, conflagrando duas visões de mundo: a de Gide, que se reporta à estética do modernismo, cuja natureza já comentamos, e aquela de Nassar, que ora é concebida como recusa à palavra, ora como continuidade crítica, ora como intensificação embriagadora, ora como a explosão epiléptica (crises sofridas pelo narrador) desmanchando em espumas as palavras – tudo sob a estética do pós-modernismo.

Nassar, nos anos 1970, reconhece um mundo já “desvestido” (desvestido de explicação – posição típica da pós-modernidade), **“bastando tão só”** puxar o **“vinho do fundo das garrafas”**. Em sua revisitação de outros textos está expresso o objetivo de retirar a intencionalidade das palavras, recorrendo ao seu entorpecimento. Posição distinta é a de Gide, que anuncia que “tudo já foi dito”, porém volta ao “tudo” que **“já foi dito”**, perseverando-se ainda em uma posição tipicamente moderna, no desejo de um constante recomeço como novas possibilidades de representação do mundo; o início e o final de sua narrativa explicitando seu pertencimento à modernidade: reinício da história do pródigo fundado em novas possibilidades, e final de sua história que acena para outras possíveis e passíveis de êxito.

Em uma entrevista concedida a Ana Maria Ciccacio (1981), em *O Estado de São Paulo*, Nassar tece uma comparação entre a personagem de São Lucas, e aquela de Gide. O vetor ideológico para essa comparação verificamos em sua observação sobre dois tipos de discursos sugeridos nas duas narrativas. O primeiro, o de São

Lucas, refletiria, conforme afirma Nassar, a persuasão dos “centros de poder” e o segundo buscaria o “romantismo libertário”:

Se a parábola bíblica exortava contra toda a “ilusão” de buscar a liberdade, a reinventada por Gide exortaria o êxito dessa busca através das gerações mais novas. A primeira refletiria – ainda que mascarada por um sincero amor paterno – a ideologia dos centros de poder, tentando persuadir todo rebelde a oferecer em holocausto seus anseios de libertação, e sugerindo que só o enquadramento sumário pode condicionar o sossego coletivo. A segunda (a de Gide) refletiria o romantismo libertário, repudiando toda capitulação, e sugerindo quem sabe o elogio da clandestinidade, pois o cão magro dessa fábula, se volta de cabeça baixa pro osso do seu dono, mal chega e, às escondidas, já se dispõe – usando as pernas lépidas do caçula – a perambular por esse mundo. (CICCACIO, 1981, p.15).

O escritor brasileiro, em resposta ao tratado gideano, expõe a desconfiança, ou mais ainda, a descrença no otimismo modernista de uma palavra libertadora, criadora do sujeito, e geradora de novas, futuras e melhores explicações do mundo. Como contrapartida, o narrador nassariano irá recorrer ao entorpecimento da palavra, concebida em sua natureza persuasiva, dirigida ao enquadramento do rebelde. O intertexto de Nassar é o avesso do diálogo, do consenso e da “metanarrativa”² da modernidade de Gide. A negação da palavra em sua explicação do mundo, seu embate clandestino (ou periférico) com os “centros de poder”, a desistência do diálogo com vistas ao consenso, a verdade permeável e sua instrumentalização são aspectos postos em evidência em *Lavoura arcaica* e que guardam traços comuns com certos aspectos da pós-modernidade.

Sobre uma descrição da aproximação temática em ambos os textos, iremos aponta-la na construção dos pródigios, na narração sobre ambas as voltas à casa paterna e por último apontar as implicações dessas dessemelhanças. Em uma passagem de *Lavoura arcaica*, o narrador deixa explícito o seu diálogo com o texto de Gide – *Os Frutos da Terra*³. Entretanto estes são negados em sua natureza dicotômica sagrado-profano. Diante do humanismo religioso de Gide, Nassar responde em uma profissão de fé com a promessa de fundação de sua “igreja particular”, remontando não ao cristianismo primitivo do Evangelismo, mas àquele de seu corpo-carne (cristo) terra primitivos. Nessa relação corpo-

² Termo cunhado por Lyotard (2000).

³ Confirma Gide (1961).

terra limitada sempre ao imanente, o narrador nassariano chega a aludir ao transcendente, ao profeta “que alça os olhos pro alto”, como também à sua fusão no imanente dos “frutos da terra” gideanos, mas, em seguida, refuta tal fusão, afirmando ser ele o profeta que “tomba o olhar com segurança para os frutos da terra”, insistindo sobre o caráter imanente de seus frutos - profanos:

[...] eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para o meu uso, a igreja que frequentarei de pés descalços e corpo desnudo, despido como vim ao mundo e muita coisa estava acontecendo comigo pois me senti num momento profeta da minha própria história, não aquele que alça os olhos pro alto, antes o profeta que tomba o olhar com segurança sobre os **frutos da terra** [...] (1993, p.89, grifo nosso).

Em ambos os textos há a oposição casa/estradas, e suas fronteiras, os muros. Em Gide, há a referência sobre a vontade de transgredir o jardim “cercado”:

[...] o filho pródigo, do fundo dessa privação que procurava, **lembra-se** do rosto do pai, do quarto bastante amplo onde a mãe sobre o seu leito se inclinava, **do jardim regado pela água corrente, mas cercado e de onde sempre desejou fugir** [...] (GIDE, 1984, p.147, grifo nosso).

E ainda:

Sentia mais que a Casa não abarcava o universo inteiro. Eu próprio não me continha no ser que queréis que eu fosse. Apesar de mim mesmo, **imaginava** outras culturas, outras terras, e **caminhos a percorrer** para chegar a elas [...] (GIDE, 1984, p.156, grifo nosso).

Nassar reportando-se a Gide, porém em uma retomada distinta, nega a vontade das estradas, e nestas, a festa dos sentidos: “[...] eu, o filho arredo, provocando as suspeitas e os temores da família inteira, **não era com estradas que eu sonhava, jamais tinha pensado antes correr longas distâncias em busca de festas pros meus sentidos** [...]” (NASSAR, 1993, p.68-69, grifo nosso).

Encontramos essa referência também em uma passagem do discurso prescritivo do pai nassariano, proibindo o olhar para além das divisas da casa, como sua transgressão:

O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, **é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas**, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e **que nenhum de nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela a vista** [...] (NASSAR, 1993, p.56, grifo nosso).

Ou nas palavras do filho pródigo nassariano, André: “[...] sem contar que o horizonte da vida não era largo como parecia, não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai [...]” (NASSAR, 1993, p.24).

Transgredindo a prescrição paterna, no recurso denominado *discordia concors* (SUHAMY, 1981), o narrador-protagonista acaba por obedecê-la, isto é, aceita a prescrição paterna, mas empregando-a clandestinamente, ao situar sua felicidade dentro dos limites da casa paterna, e não além destes: “[...] foi um milagre descobriremos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família [...]” (NASSAR, 1993, p.120).

Nas reminiscências da infância e da adolescência do narrador nassariano surge um diálogo entre ele e sua irmã, em uma referência explícita a certos trechos da obra de André Gide, porém empregando-os para fins instrumentais. Em um primeiro momento, ele revela seu cansaço, tal como o pródigo gideano, de estar à margem da família e seu desejo de se parecer com ela: “[...] mas estou cansado, querida irmã, quero fazer parte e estar com todos, não permita que eu reste à margem [...]” (NASSAR, 1993, p.125). Ou então: “[...] estou cansado, quero fazer parte e estar com todos, eu, o filho arredio, o eterno convalescente, o filho sobre o qual pesa na família a suspeita de ser um fruto diferente [...]” (NASSAR, 1993, p.126).

Em *A Volta do Filho Pródigo*, encontramos o mesmo anseio do filho pródigo em se parecer com os irmãos:

Oh! Filho de teus pais e irmão de teus irmãos.

Eu não me parecia com meus irmãos. Não falemos mais disto: eis-me aqui de volta.

Sim, falemos ainda: achas teus irmãos assim tão diferentes de ti?

Meu único anseio daqui por diante é parecer-me a vós todos. (GIDE, 1984, p.161).

Ainda no diálogo com a irmã, André faz referência à chegada do pródigo gideano à casa paterna:

[...] e, numa noite dessas, depois do jantar, quando as sombras já povoarem as cercanias da casa, e a quietude escura tiver tomado conta da varanda, e o pai na sua gravidade tiver se perdido nos seus pensamentos, vou caminhar na sua direção, puxar uma cadeira, me sentar bem perto dele, vou assombrá-lo ainda mais quando puxar sem constrangimento a *conversa remota* que nunca tivemos; e *logo que eu diga 'pai'*, e antes que eu prossiga tranquilo e resolutivo, vou pressentir no seu rosto o júbilo mal contido vazando com a luz dos seus *olhos úmidos*, e a alegria de suas ideias que se arrumam pressurosas para proclamar que o filho pelo qual se temia já não causa mais temor, que aquele que preocupava já não causa mais preocupação, e, porque fez uso do verbo, aquele que tanto assustava já não causa mais susto algum; e depois de ter escutado ponto por ponto tudo o que eu tiver para lhe dizer, desfazendo pouco a pouco, através dele, as apreensões de uma família inteira, posso desde agora prever como será nossa comunhão [...] (NASSAR, 1993, p.127-128, grifo do autor).

Nessa última passagem estampa-se a semelhança entre ambos os textos, em uma retomada de *A volta do filho pródigo*. As alusões à “conversa remota”, e ao “uso do verbo” evocam a concepção gideana quanto ao otimismo sobre o uso da palavra dialógica entre pai-pródigo, mas revelada quimérica na conversa entre o pai e filho nassareanos. Entretanto esse fragmento que expusemos apresenta uma função inesperada da palavra, pois esta se encontra em um embate com sua irmã, em uma finalidade persuasiva. Trata-se de um *mise en abyme*, que instrumentaliza o próprio texto gideano.

Na segunda parte de *Lavoura arcaica*, intitulada “O Retorno”, acentuam-se as analogias com a obra *A Volta do filho pródigo*, observadas no retorno do filho pródigo à casa paterna, no anoitecer e nas sombras da noite. Expomos primeiramente essa volta em Gide (1984, p.148):

Já cai a tarde quando, do alto da colina, vislumbra finalmente as chaminés fumegantes do solar; mas ele espera que as sombras da noite possam velar um pouco mais sua miséria. Percebe os preparativos do jantar [...] Distingue a mãe, que aparece na varanda ... e não aguentando mais, desce a correr a colina [...]

Em *Lavoura arcaica*:

[...] era já noite quando chegamos, a fazenda dormia num silêncio recluso, a casa estava em luto, as luzes apagadas, salvo a clareira pálida no pátio dos fundos que se devia à expansão da luz da copa, pois a família se encontrava ainda em volta da mesa; entramos pela varanda [...] (NASSAR, 1993, p.150).

Entretanto, no pródigo de Gide, há a incerteza quanto aos motivos que o levaram de volta, fazendo com que ele proponha hipóteses – estas, comuns a Gide e à modernidade em geral, como já afirmamos. Incerto sobre o motivo de sua volta à casa paterna, o narrador considera a possibilidade de ser “a indolência, talvez” (GIDE, 1984, p.152), acrescentando outras, como a “enfermidade, a covardia” (GIDE, 1984, p.153) que o enfraqueceram nas estradas. Em *Lavoura Arcaica*, notamos uma transformação do texto de Gide, pois o seu pródigo, em sua chegada à casa paterna, assevera, na revolta, ser um “*possuído*”, um “enfermo”, afirmando-se não face à família, ao coletivo, mas em um monólogo clandestino no quarto da casa paterna:

Na sucessão de tantas ideias, me passava também pela cabeça o esforço de Pedro para esconder de todos a sua dor, disfarçada quem sabe pelo cansaço da viagem; ele não poderia deixar transparecer, ao anunciar a minha volta, que era um possuído que retornava com ele a casa; ele precisaria dissimular muito para não estragar a alegria e o júbilo nos olhos de meu pai, que dali a pouco haveria de proclamar para os que o cercavam que “aquele que tinha perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido”. (NASSAR, 1993, p.150).

Novamente estabelece-se uma aproximação entre os dois textos, quando da “proclamação” de que “[...] aquele que tinha perdido tornou ao lar, aquele pelo qual chorávamos nos foi devolvido [...]” (NASSAR, 1993, p.158) e da promessa de uma conversa que se segue mais tarde, entre o pródigo e o pai. No entanto, o que se segue em *Lavoura Arcaica* é uma sentença condenatória, já no início do embate entre pai e filho: “- Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.” (NASSAR, 1993, p.158). O discurso do pai não admite resposta que suprima o diálogo, revelando quimérico o consenso libertário da modernidade do pródigo gideano, como observado pelo próprio Nassar.

O êxito da liberdade exortado em *A Volta do Filho Pródigo* não se segue em Nassar. Em resposta ao tratado gideano, o escritor paulista constrói um pródigo de caráter anti moderno, erigindo um certo “elogio da clandestinidade” como possibilidade do ser. Negando o tratado otimista de Gide, Nassar dirige sua narrativa para o passado que evoca um discurso arcaico – discurso cuja matéria é transformada clandestinamente pelo narrador nassariano. A narrativa da volta do pródigo à casa paterna, com a comemoração a qual a ela se segue, é a derrota do pródigo, na obrigação do seu “enquadramento sumário” ao coletivo familiar, tendo como vítima expiatória o seu próprio desejo, sua irmã “em holocausto”

Considerações Finais

Nassar apresenta o esgotamento de um retorno às possibilidades libertárias prometidas na modernidade de Gide, trazendo um pródigo escorado no discurso arcaico do pai, mostrando a natureza intrínseca da pós-modernidade: a consciência de que “[...] não pode fazer mais do que reciclar significados cristalizados.” (FOKKEMA, [19--], p.70). No entanto, o escritor brasileiro ultrapassa a simples reciclagem dos discursos cristalizados. O narrador nassariano, ao voltar à palavra prescrita na “ordem” e na “clareza”, recria-a em seu avesso, em sua clandestinidade, revelando, assim, a maleabilidade da palavra: “Toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo [...]” (NASSAR, 1993, p.160).

Podemos assinalar que, enquanto Gide apresenta sua narrativa como uma possibilidade de explicação, mesmo que em alternância das multiplicidades de perspectivas sobre o mundo, ele ainda mantém o otimismo na capacidade do homem de explica-lo. Nassar limita-se a mostrar clandestinamente os desvios possíveis tanto de um discurso primitivo, edificado na voz do patriarca, quanto o de um discurso moderno, erguido sob a construção hipotética, condicional e provisória do código modernista.

O final de *Lavoura arcaica* sugere um retorno a novos textos, que, se distinto da intenção que funda o diálogo intertextual de Gide, conforma-se àquela contemporânea ao escritor brasileiro. Nassar (1992) faz uma referência ao texto de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*. Após uma reflexão sobre o tempo, na pergunta “para onde estamos indo?”, o narrador nassariano responde “estamos indo sempre para casa” (NASSAR, 1993, p.35-36), em uma tradução de Novalis (1992, p.225): “*Où allons-nous donc?*” “*Toujours à la maison*”. Neste último, a casa remonta ao espaço paradisíaco, a um tempo de origem ou de perfeição –

buscado pelos românticos. Nassar, não mais imbuído desse ideal romântico de eterno retorno, nem do libertário, que prossegue na modernidade, nem daquele da palavra dialogal – no caso, a palavra posta em repetidas perspectivas – da estética modernista, irá voltar ao pródigo em um cumprimento trágico – um tempo absurdo, pois inexplicável racionalmente, e portanto, fora do alcance dos homens: a festa que comemora o seu retorno tem como holocausto seu desejo (sua irmã), implodindo os princípios caros à modernidade.

Característico do pós-modernismo é a ausência de explicações fundamentadas na razão (concebida em sua instrumentalidade), e encobertas sob o manto da verdade de validade universal. O que ele revela é o absurdo, racionalmente inalcançável, pois inexplicável. Na última frase de *Lavoura Arcaica*, o narrador nos fornece uma “explicação” anti moderna, em mais uma transformação de Novalis, afirmando: “que o gado sempre vai ao poço” (NASSAR, 1993, p.196), substituindo o fundamento explicativo, próprio da modernidade, pela sua paródia pós-moderna.

Different returns of the prodigal son: from parable to novel

ABSTRACT: *Based on a comparative analysis of a biblical text and two literary narratives, The parable of the prodigal son, by Luke, Le retour de l'enfant prodigue, by André Gide, and Lavoura arcaica, by Raduan Nassar, this paper aims to comment on two Aesthetics which pertain to the beginning of the 20th century and to the 1970s based on different intertextual relations. Both literary writers use other texts as the initial motive for their narratives, producing an extradiegetic discussion about the intertextual dialogue which reveals two historically dated forms to conceive literature in its representation of the world. The aim of this paper is to explore the aesthetics of Gide and Nassar: one relates to the modernist code and the other is seen as either the movement's refusal or its continuity or its intensification or, finally, as the explosion and the end of modernism, which is the post-modernist aesthetic.*

KEYWORDS: *Compared literature Modernity. Post-modernity. Gide. Nassar.*

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BÍBLIA. A. T. Evangelho de São Lucas. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**: antigo e novo testamento. Tradução de Ivo Storniolo. Edição revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Paulus, 2008. p.1787-1834.

CHÉDOZEAU, B. **Humanisme et religion**. 2010. Disponível em: <http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/CHEDOZEAU2-2010.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2015.

CICCACIO, A. M. Dúvida, a matéria-prima de Raduan Nassar. **O Estado de São Paulo**, 27 fev. 1981. p. 15.

FOKKEMA, D. **História literária**: modernismo e pós-modernismo. Lisboa: Vega, [19--]

GIDE, A. **A volta do filho pródigo**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1984.

_____. **Os frutos da terra**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo C. Barbosa. São Paulo: J. Olympio, 2000.

MARTIN, C. **Gide**. Paris: Seuil, 1972.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOVALIS, G.F. **Henri d'Ofterdingen**. Tradução de Armel Guerne. Paris: Flammarion, 1992.

SCHOLES, R.; KELLOG, R. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: Macgraw-Hill do Brasil, 1977.

SUHAMY, H. **Les figures de style**. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.



SOLITUDE ET HUMANISME: BREUIL, ANOUILH ET SARTRE DANS LE *DIÁRIO CRÍTICO* DE SÉRGIO MILLIET

Laura Taddei BRANDINI*

RÉSUMÉ: Cet article porte sur l'étude de l'humanisme dans les essais et les critiques de Sérgio Milliet, rassemblés dans le *Diário Crítico*, selon une acception particulière : comme une arme de combat contre la solitude de l'homme moderne. Dans ses textes, le critique brésilien définit la place de l'homme dans le monde en crise à partir des lectures des œuvres de Roger Breuil, Jean Anouilh et Jean-Paul Sartre, où il puise une attitude stoïque dans les figures de Brutus, Antigone et Hugo. Ces personnages inspirent l'idéal d'un comportement humain privilégiant les valeurs intemporelles telles la loyauté envers une personne aimée (*Antigone*), un régime (*Brutus*) ou une idéologie (*Les Mains sales*). En ressort l'association opiniâtre entre l'humanisme et le stoïcisme au nom d'un monde en construction.

MOTS-CLÉS: Humanisme. Stoïcisme. Sérgio Milliet. Critique. Relations Brésil-France.

En 1945, lors de sa célèbre conférence intitulée « L'existentialisme est un humanisme », il est demandé à Jean-Paul Sartre de s'expliquer sur la valeur que prend le mot « humanisme » dans sa philosophie. Pierre Naville, qui s'y trouve, s'adresse à lui en ces termes :

Humanisme est malheureusement aujourd'hui un terme qui sert à désigner les courants philosophiques, pas seulement en deux sens, mais en trois, quatre, cinq, six. Tout le monde est humaniste à l'heure qu'il est [...]. Si les marxistes peuvent se prétendre humanistes, les différentes religions, les chrétiens, les hindous et beaucoup d'autres, se prétendent aussi avant tout humanistes, et l'existentialisme à son tour, et, d'une manière générale,

* UEL - Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Londrina - PR - Brasil. 86051-990 - laura_brandini@yahoo.fr

toutes les philosophies. Actuellement, beaucoup de courants politiques se réclament également d'un humanisme. Tout cela converge vers une espèce de tentative de restitution d'une philosophie qui, malgré sa prétention, refuse au fond de s'engager, et elle refuse de s'engager, pas seulement au point de vue politique et social, mais aussi dans un sens philosophique profond (SARTRE, 1968, p. 118-119).

À propos du commentaire de Naville, dont nous avons transcrit une partie, Sartre écrit : « Il est assez difficile de vous répondre complètement, parce que vous avez dit beaucoup de choses. Je vais essayer de répondre à un certain nombre de points que j'ai notés » (SARTRE, 1968, p.131). La réplique du philosophe n'examine pas la relation entre l'existentialisme et l'humanisme, point central de l'extrait du commentaire de Naville transcrit ci-dessus. Néanmoins, à notre avis, sa réponse se trouve dans le texte qui précède la discussion, où il cherche à justifier le titre de sa conférence.

Selon notre lecture de *L'existentialisme est un humanisme*, l'existentialisme est une philosophie basée sur l'action, envisagée comme le résultat de l'exercice de la liberté de l'homme. En agissant, l'homme se définit et ce faisant, il engage aussi toute l'humanité. L'existentialisme est un humanisme dans la mesure où chaque choix individuel acquiert un caractère collectif, chaque homme étant ainsi responsable de toute l'humanité. Le commentaire de Pierre Naville montre qu'il n'a pas saisi le lien que l'existentialisme établit entre l'homme et l'humanité par le biais de l'exercice de la liberté. Pour lui, l'humanisme revendiqué par Sartre n'est qu'un effet de mode, et il voit une contradiction dans un discours qui prône l'action sans réellement assumer de position définie. À propos de la liberté, Sartre s'exprime en ces termes : « Nous voulons la liberté pour la liberté et à travers chaque circonstance particulière. Et en voulant la liberté, nous découvrons qu'elle dépend entièrement de la liberté des autres, et que la liberté des autres dépend de la nôtre. » (SARTRE, 1968, p. 83). La liberté est le principe qui définit l'homme car elle l'oblige à agir à travers les choix qu'elle le contraint à faire. La liberté a la force d'une condition qui plonge l'homme dans la solitude, le laissant seul responsable de ses choix et, donc, de sa vie.

L'intervention de Naville offre un aperçu de la pluralité d'écoles de pensée qui, pendant les années quarante, s'emparent du mot « humanisme ». Il s'agit d'une tendance assez générale qui récupère la vision du monde anthropocentrique originelle du terme, issue de la Renaissance. À la lecture de certaines œuvres des littératures française et brésilienne du XX^{ème} siècle, à côté de leurs sens premiers,

on voit émerger une acception particulière du mot « humanisme », qui a trait à la réaction contre la solitude.

Depuis les phénomènes d'industrialisation déclenchés au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècles en Europe du Nord et aux États-Unis et exportés dans le reste du monde, l'homme doit apprendre à partager son espace avec une nouvelle compagne de plus en plus présente dans son quotidien : la machine.

La mécanisation du travail manuel et l'institution des chaînes de production en série ont créé de nouveaux paramètres dans les relations sociales et de travail : auparavant producteur, l'homme est devenu un intermédiaire, réduit à une pièce dans l'engrenage du système de production. A l'échelle privée, l'accroissement de la consommation des biens de confort a transformé l'espace du foyer en une cellule de plus en plus autosuffisante et, conséquemment, refermée sur elle-même. Au travail, absorbé en exécutant avec précision des tâches répétitives ou en commandant le réseau productif, ou bien chez lui, l'homme, entouré de machines, voit ses relations personnelles le conduire vers l'isolement. Comme effort de compréhension de ce phénomène socio-économique, de nouvelles idéologies, telles le positivisme et le marxisme, par exemple, ont été créées. Le nouveau monde qui se dessinait avait besoin d'une cohérence théorique qui le justifiait.

Cependant, en parallèle et en réaction à ce cadre contextuel, le XX^{ème} siècle a vu naître des croyances pointant vers un nouvel Humanisme, à la recherche du rétablissement de la place de l'homme dans le monde, notamment après les expériences des deux guerres et de la bombe atomique ; nous pensons à l'Existentialisme sartrien et aux attaques au Structuralisme qui, dans les années 60 et 70, dénonçaient le scientisme de base linguistique dominant la subjectivité humaine¹.

Compris entre le XIV^{ème} et le XVI^{ème} siècles, l'Humanisme, au sens historique, est un mouvement culturel de redécouverte de la culture grecque et latine qui a rendu l'accès aux savoirs possible à d'autres groupes sociaux, alors qu'ils étaient jusqu'à ce moment-là restreints aux élites – la noblesse et le clergé. La culture humaniste était centrée sur l'homme, d'où elle rayonnait vers les autres sphères de la connaissance.

De l'Humanisme de la Renaissance, la pensée humaniste du XX^{ème} siècle n'a pris en compte que l'idée qui détermine la place de l'homme au centre du monde. Face à une vie sociale réglée par les machines et à un monde détruit par

¹ A propos des critiques touchant la déshumanisation apportée aux Humanités par le structuralisme, voir Dosse (2007), particulièrement le chapitre "1966: O Ano-luz. 1. O Ano Estrutural".

les guerres, réinvestir l'homme de ses responsabilités, ainsi que le pousser à agir semblait être la seule issue que beaucoup d'intellectuels pouvaient envisager.

Dans les textes qui composent le *Diário Crítico* (1940-1956), le critique brésilien Sérgio Milliet expose souvent ses réflexions sur la question de la solitude dans un monde moderne déshumanisé. D'une part, ses essais montrent l'isolement de l'homme du XX^{ème} siècle, dont la place dans la société est mise en question par le progrès technoscientifique. D'autre part, ses critiques se fondent sur la quête de la fonction communicative des œuvres d'art et littéraires, celles-ci vues comme des lieux de rencontre du public avec les auteurs.

Les réflexions du critique se nourrissent des œuvres de quelques auteurs français, dont Sartre, par exemple. Dans le *Diário Crítico*, il est cité pour la première fois en 1946 et est présenté au public tout d'abord comme le philosophe existentialiste, avant même que Milliet puisse lire *L'existentialisme est un humanisme*, comme lui-même l'avoue. Cependant, dès l'année suivante, Milliet abandonne progressivement cette perception et en vient à s'intéresser à l'écrivain, en construisant l'image d'un Sartre préoccupé de la solitude humaine : « Ele [Sartre] mostra-nos a solidão orgulhosa do indivíduo e aponta um caminho estoico, e de grandeza, para o seu sacrifício. » (MILLIET, 1944-1959, v.VI, p.193)². La lecture que Milliet fait de Sartre renforce une de ses réponses au problème de la solitude : la résistance stoïque au silence, élargie vers une prise de position sociale.

Le point de départ du critique est son sentiment de solitude, analogue au sentiment d'incomplétude exprimé par son vers « Jamais seremos um por mais de um minuto » (MILLIET, 1981-1982, v. II, p. 241), cité plusieurs fois dans le *Diário Crítico*. Le cadre contextuel aperçu par Milliet au Brésil et dans le monde, dans lequel sa pensée s'insère, est la crise des valeurs humaines, remplacées par les valeurs imposées par le développement technoscientifique. Comme réponse à un besoin à la fois personnel et collectif, Milliet voit dans la **participation stoïque**, c'est-à-dire dans la constatation d'une réalité et sa confrontation, la voie qui rallie les propositions touchant deux niveaux : l'effort dirigé vers l'autre en tant que réaction contre la solitude aperçue individuellement, et l'action constructive,

² Le *Diário Crítico* est épuisé depuis une trentaine d'années. Dû à la difficulté de retrouver tous les volumes de sa première édition, nous avons utilisé, pour ce travail, des volumes de deux éditions différentes, sans pour autant compromettre l'homogénéité de la lecture, puisque l'édition qui a succédé à la première a préservé l'intégralité des textes. Ainsi, nous nous référons à la deuxième édition (São Paulo: Martins/ Editora da Universidade de São Paulo, 1981-1982) lorsque nous citons les volumes I, II, III, IV, V, VII, VIII et IX, et à la première édition (São Paulo: Martins, 1944-1959) pour les citations issues des volumes VI et X.

menée obstinément, comme réaction au moment de crise. Autrement dit, dans les œuvres de Sartre, Milliet lit l'apologie de la transformation de la solitude individuelle en attitude collective, la recherche de l'autre, un élément nécessaire au dialogue, devenant la quête de l'homme, du sujet social, rédempteur symbolique des valeurs humaines.

Dans les essais du *Diário Crítico*, Milliet incite les écrivains, les artistes et les critiques eux-mêmes à participer à leur temps à travers leurs œuvres, afin de replacer l'homme dans le centre de leurs réflexions sur le monde. À un niveau interprétatif différent, dans les textes critiques, la recherche de l'homme devient la recherche de l'autre, et se transfigure dans la conception des arts visuels et de la littérature comme des outils de communication.

Dans la critique du 3 octobre 1951, écrite par Milliet au sujet de la nouvelle orientation de l'œuvre poétique de Lêdo Ivo, jusqu'alors particulièrement hermétique mais depuis *Linguagem* (1951), « Mais generoso, mais humano, mais acessível ao público » (MILLIET, 1981-1982, v.VIII, p. 94), le critique pose le problème de la solitude dans le domaine de la poésie – et, par extension, valable aussi pour la littérature et pour les arts visuels :

Há sempre duas maneiras de encarar a solidão. Uma consiste em considerá-la estanque, intransponível e fatal. Fecha-se então o poeta dentro de seu mundo e temos a evasão. Outra está em pensar que a solidão não é peculiar ao poeta e sim a todos os homens, constituindo portanto um denominador comum cuja expressão reflete o pensar e sentir de todos. E temos a participação. (MILLIET, 1981-1982, v. VIII, p. 96).

Dans cet extrait, le critique distingue deux attitudes face à la solitude, l'«évasion» et la « participation ». Dans un texte qui fait l'éloge d'une poésie en transition vers un langage sobre et simple, au détriment de la syntaxe et d'un vocabulaire qui obscurcissent le sens de l'œuvre, il est clair que la poésie de participation représente l'alternative soutenue par Milliet contre l'hermétisme qui abondait dans les arts visuels et littéraires du Brésil à l'époque. À travers cette position, il conjoint l'action politique et la production artistique autour d'un objectif commun : l'atteinte de l'autre, l'atteinte de l'homme. Pour Milliet, la littérature et les arts visuels sont des outils de combat contre la solitude, aussi bien que d'engagement dans la construction d'un nouveau monde.

Bien que cette compréhension soit présente dans tout le *Diário Crítico*, c'est dans les critiques – et moins dans les essais – qu'elle se construit. Tout

comme un auteur de fiction ou de poésie, ou comme un peintre, Milliet, dans ses analyses, cherche toujours à communiquer l'essence de l'homme, c'est-à-dire les expériences de vie à la fois personnelles et communes à tous les hommes, transportées par les œuvres d'art visuel et les textes littéraires. Grâce à une telle méthode, son regard sur les œuvres, aussi bien que sur sa propre production critique, cherche à rallier l'individu à son prochain, en le sortant du silence que la solitude lui impose. Car, pour Milliet, c'est seulement en communiquant avec leurs publics que les écrivains et les artistes échappent à la solitude personnelle et à l'isolement social. Dans ce processus, le critique est le responsable de la mise en valeur des aspects d'une œuvre qui assurent sa communicabilité.

Dans le *Diário Crítico*, tant la quête de la place de l'homme dans le monde moderne que la quête de l'autre dans les œuvres d'art visuel et de littérature acquièrent le sens d'un principe à la fois éthique et critique que nous nommons **humanisme**. Différent de l'humanisme de la responsabilité envers toute l'humanité auquel Sartre associe l'existentialisme, l'humanisme de Sérgio Milliet provient d'un besoin à la fois individuel et propre à sa génération, qui émane de la solitude de l'individu qui cherche l'autre et de l'homme qui cherche ses semblables dans un moment de crise des valeurs humaines.

Brutus et Antigone

Afin de faire face à la crise du monde moderne, Milliet propose d'adopter une attitude de résistance stoïque en prenant exemple sur les personnages de Brutus et d'Antigone, ainsi que sur les personnages existentialistes des œuvres de Sartre. Pour ce faire, dans le *Diário Crítico*, les définitions de l'homme s'établissent sur deux autres oppositions, reprises à Roger Breuil et à Jean Anouilh, ce dernier, *via* Sophocle : Brutus contre César, et Antigone contre Créon. Dans l'essai du 18 mai 1946, Milliet fait allusion au *Brutus*, de Breuil, ainsi qu'à l'*Antigone* d'Anouilh, en citant en outre un texte qu'il a lui-même écrit suite à la mise en scène de la pièce au Brésil. Malheureusement, ce dernier n'est repris dans aucun des recueils de textes qui nous sont accessibles.

Le texte du *Diário Crítico* est principalement consacré à l'essai *Brutus* de Roger Breuil, Prix La Pléiade de 1945, et arrivé dans les librairies brésiliennes l'année suivante. Dans sa lecture, Milliet souligne le caractère actuel et profondément humain du conflit examiné par Breuil entre les lois civiques et les principes moraux, et le compare à la tragédie d'Antigone.

L'examen de la trajectoire du personnage historique de Brutus offre à Breuil (1945, p. 10) « un formidable symbole politique » qui lui inspire une réflexion sur les choix de l'homme dans le contexte européen de la Seconde Guerre. Dans le récit de vie du personnage, écrit à partir de *La vie des hommes illustres* de Plutarque³, le lecteur retrouve un Brutus cultivé, en même temps que tourmenté et courageux, et prêt à tout sacrifier au nom d'un idéal. En bref, c'est là le type même du héros envisagé par Milliet comme emblème de son idéal d'homme.

Son caractère dévoué aux grandes causes se révèle lors de la marche de César à la conquête de Rome : le protagoniste accepte de s'unir à l'armée de Pompée, diffamateur du nom de son père mort, afin de lutter pour la république, contre César. Cependant, ce qui trouble le récit est la décision de Brutus de rejoindre l'armée césarienne tout de suite après la défaite de Pompée lors de la bataille de Pharsale. Haute trahison ? Le narrateur ne peut pas l'admettre et consacre des pages à chercher des justifications à l'attitude de son héros.

L'annonce du début de la défense se fait par une dénégation: « Il n'est pas question ici de défendre Brutus à tout prix ». Le narrateur enchaîne, ensuite, des arguments afin d'épargner à son personnage le qualificatif « traître » : tout d'abord, le héros est un homme intelligent, et « Les hommes d'action qui, en même temps, sont intelligents, possèdent pour la plupart une remarquable aptitude au retournement de veste » (BREUIL, 1945, p.81). Cette explication nous semble en contradiction avec une des principales qualités de Brutus, à savoir, la loyauté. Étant donné qu'il avait rejoint l'armée de Pompée au nom d'une valeur plus importante que ses attachements personnels, nous espérions qu'il lutterait à son côté jusqu'au bout de ses forces, jusqu'au dernier de ses jours. Face à ce renversement d'expectatives, le narrateur établit un arrangement différent des deux instances en question, la loyauté et l'intelligence, où la première cède sa place, jusqu'alors proéminente, à la seconde.

Craignant de ne pas convaincre, le narrateur s'accroche alors à un grand auteur afin de conférer de l'autorité à sa justification. Ce faisant, il part vers un nouvel argument, qui ne prend plus en compte la dualité **loyauté - intelligence** :

Peut-être la meilleure explication de son geste est-elle celle que donne Shakespeare quand il lui fait dire qu'il en est du destin comme des marées de la mer : certains actes ne se peuvent accomplir qu'à des temps favorables, la volonté humaine emportée dans le flux. Et peut-être était-ce alors pour Brutus marée basse (BREUIL, 1945, p. 81-82).

³ Voir Plutarque (1933).

La citation de Shakespeare attribue le changement de position du personnage à une inflexion aux exigences du moment. De cette manière, Brutus, l'homme-héros du récit, doit soumettre ses décisions au contexte dans lequel il s'insère, ce qui autorise la lecture sociologique de son attitude, proposée par Breuil. La dualité **loyauté - intelligence** dans laquelle le héros se déplaçait est remplacée par le couple **volonté individuelle - volonté collective**. Et comme si la simple parole de l'auteur anglais ne suffisait plus – elle apparaît encadrée par des mots qui sèment le doute, les deux « peut-être » –, Breuil cherche à renforcer la légitimité de son argumentation en la célébrant avec effusion : « Merveilleuse explication d'un génie qui unifie en un seul mouvement bien des motifs plausibles ! » (BREUIL, 1945, p. 82).

Les explications continuent par la comparaison de Brutus avec Cicéron qui, lui aussi, s'est placé du côté de César lorsque cela lui convenait. Enfin, le narrateur écrit :

Et il est certain qu'une défaite entraîne un immédiat repli de l'individu sur lui-même, surtout si ses esprits ont été violemment frappés par le spectacle direct du désastre. Puis Brutus – il l'a dit plus tard – ne s'était pas encore trouvé lui-même à cette époque : il était jeune, il ne se sentait pas vraiment concerné par les événements. D'ailleurs, qui pourrait le juger ? (BREUIL, 1945, p.83).

L'argument vise à dire que l'expérience empirique est le moteur des décisions personnelles, en dépit de tout principe moral. On songe à une nouvelle dualité conflictuelle, formée par le couple **théorie - pratique** : le changement d'attitude de Brutus, initialement présenté comme le fruit d'un exercice d'intelligence, sera vu à présent comme la conséquence d'une expérience vécue. L'auteur ajoute encore l'explication du personnage lui-même, qui impute sa faute à sa naïveté de jeunesse. Ensuite, il finit par renoncer tout d'un coup à toute explication, en faveur de la subjectivité intrinsèque des jugements : pour Breuil, qui n'a jamais commis de fautes et peut se croire capable de juger les autres ? Toute argumentation perd alors sa valeur en se diluant dans la relativité absolue des paramètres personnels.

Ce n'est que plus tard que l'auteur retrouve une voie conduisant à une justification digne du héros-symbole qu'il a voulu construire. Il remarque que Brutus a été, avant tout, du côté de la loi : dans la mesure où la constitution romaine prévoyait la possibilité d'une dictature lors d'un danger public imminent, et du moment que Pompée avait disparu à Pharsale, le pouvoir soudainement

vacant autorisait Brutus à appuyer César comme dictateur. Le vrai héros est donc capable de sacrifier sa morale personnelle, et même de trahir les siens, au nom de sa foi en la loi.

Cependant l'épisode le plus célèbre de la biographie de Brutus est celui de son ralliement au groupe des assassins de César, jusque là son allié. Nouvelle trahison ? L'auteur ne l'admet toujours pas et offre au lecteur une nouvelle justification, située au sein des considérations sur l'exercice du pouvoir par Antoine :

D'autre part, il [Brutus] avait moins tué César que le tyran, son geste ne relevait que de l'idée de liberté [...] Le héros prêt à vaincre ou mourir – et qui avait traversé la mort et vaincu – était envoyé en villégiature par un Antoine [...] Pour l'éviter, une seule voie s'offrait, celle qui eût mené Brutus à la dictature. Pour vaincre le césarisme, il fallait user les moyens du césarisme, c'est-à-dire être un César [...] L'intransigeance puritaine de Brutus lui interdisait cette voie. Il lui fallait souffrir d'avoir tué César pour qu'un Antoine régnât. (BREUIL, 1945, p.164-165).

Indépendamment du résultat final qui, dans le cas de Brutus, aura été le même avec César ou Antoine au pouvoir, la trahison du protagoniste est validée par son but majeur, à savoir la préservation de la République, signifiant symboliquement la liberté. Les conséquences auxquelles le héros doit faire face mettent en évidence son stoïcisme, dans le sens d'une résistance aux épreuves du moment au nom de valeurs pérennes, et ouvrent un terrain pour une réflexion plus large sur l'attitude idéale de l'intellectuel dans les moments de crise.

Milliet décide dans son essai de ne pas s'attarder sur les arguments de l'auteur de *Brutus* à la décharge de son personnage – voie que le lecteur de Breuil a dû parcourir afin de toucher au caractère éminemment stoïque du héros – pour se concentrer sur l'idée de liberté qui se dégage de l'essai ; en effet, celle-ci y est vue comme une éthique plutôt que comme le résultat d'une politique. L'exercice de cette liberté dérive d'une attitude stoïque, qui contraste avec les valeurs épicuriennes ambiantes. Reprenant la distinction de Breuil, Milliet (1981-1982, v. III, p. 83) résume : « A crença na realidade das coisas do espírito e nos valores morais é fruto da filosofia estoicista, a qual se opõe à filosofia epicurista, que amolda o homem ao concreto e à relatividade dos valores. » En conséquence, il classe Brutus comme stoïque et César comme épicurien, comme Breuil le fait dans son essai.

Cette opposition, bien au goût de Milliet, lui rappelle la relation qui existe entre Antigone et Créon. Dans la pièce de Sophocle, la confrontation de Créon par Antigone lorsqu'il décide de ne pas accorder d'enterrement à son frère Polynice, révèle une héroïne stoïque, capable de défier les systèmes humains afin de défendre ses principes moraux. Lorsque Antigone se justifie, elle fait appel à « [...] ces lois qui ne sont pas écrites/ et que rien ne peut ébranler » (SOPHOCLE, 1938, p. 29). Sa sœur Ismène lui donne des conseils « sages selon ce monde » (SOPHOCLE, 1938, p. 36), qui ne sont pas entendus car Antigone suit les règles d'un univers autre.

Dans la relecture de la pièce de Sophocle faite par Anouilh en 1944, à plusieurs reprises Antigone refuse de « comprendre » Ismène et Créon, les voix qui essaient de la reconduire à la réalité des faits, en y opposant sa conviction, pour enfin se rendre compte du dialogue impossible avec le roi : « Si, je sais ce que je dis, mais c'est vous qui ne m'entendez plus. Je vous parle de trop loin maintenant, d'un royaume où vous ne pouvez plus entrer avec vos rides, votre sagesse, votre ventre [...] » (ANOUILH, 1976, p.100). Face aux mêmes dilemmes, le narrateur de *Brutus* pose, lui aussi, des questions en termes d'oppositions entre des règles : « Est-ce vraiment le conflit des lois écrites et des lois non écrites, des idéologies et des réalismes ? N'est-ce pas plutôt en définitive la décision elle-même qui jaillit de l'homme aux frontières des dialectiques ? » (BREUIL, 1945, p. 130) En ramenant la problématique à l'homme, Breuil la rend passible d'une lecture ancrée dans son temps : lorsque l'intellectuel hésite entre César et Brutus ou entre Créon et Antigone, il hésite aussi entre assumer une position pratique, d'adaptation – et peut-être de compromission avec un totalitarisme – et se frayer une voie propre et individuelle, fondée sur des valeurs extérieures au système, en subissant les conséquences – qui peuvent être un sacrifice inutile.

Dans l'essai du 1^{er} janvier 1948, comme dans plusieurs textes de cette année-là, Milliet reprend l'opposition entre Antigone et Créon : « Antígona parte da sensibilidade, Créon da inteligência. Uma chega à obra de arte, outro à política. Uma conduz à nobreza e ao desprendimento, à gratuidade, outro à trapaça e ao interesse » (MILLIET, 1944-1959, v.VI, p. 8). Le critique associe Antigone à la sensibilité, à l'art et aux valeurs morales pérennes, ce qui, pour lui, désigne toujours le chemin à suivre, c'est-à-dire celui de l'acceptation de sa propre solitude existentielle, même dans des moments de désespoir.

Dans la suite de cet essai, Milliet s' imagine être interrogé par ceux qui cherchent une éthique – « Há quem queira saber... » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p. 8) – et il conseille :

Pedem os desarvorados que lhes diga em que devem acreditar. Em si mesmos. Que assim talvez acreditem no homem. Em sua solidão inevitável. E se tiverem a coragem de aceitá-la sem excessiva amargura, sem revolta, apenas com uma melancolia compreensiva, e se tiverem a força de assim mesmo agir e continuar a sua tarefa cotidiana, estarão salvos. E menos sós [...] (MILLIET, 1944-1959, v.VI, p. 8).

L'extrait ci-dessus a deux volets. Dans le premier, le critique établit une progression assurée par le verbe « acreditar », qui comprend ses interrogateurs imaginaires, l'homme et la solitude. Le second moment du passage s'organise autour du verbe « ter », suivi d'un adjectif, et a comme point de départ « a coragem de aceitá-la [a solidão] », pour arriver à « força de assim mesmo agir ». L'attitude stoïque ne se trouve pas nommée, mais elle est décrite dans la citation, comme exemple pour ceux qui auraient pu demander conseil, puisqu'il est question d'accepter la solitude et de poursuivre dans l'action.

A d'autres moments de son journal critique, Milliet fait appel à la même attitude décrite dans l'extrait ci-dessus par ce qu'il appelle « esprit d'Antigone », signifiant le stoïcisme existentiel. Dans d'autres cas, le critique transforme le personnage d'Antigone en substantif, dans une démonstration d'intimité plus grande, comme dans les exemples : « Eu não aprecio o espírito político ; tenho maiores simpatias pelas Antígonas [...] » (MILLIET, 1944-1959, v.VI, p. 289) ou « [...] neste momento hostil às antígonas » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p. 338).

Les évocations de Brutus et, plus souvent, d'Antigone, ajoutent une nouvelle caractéristique à la définition de l'humanisme de Sérgio Milliet : le stoïcisme. Des personnages de l'Histoire et de la pièce de Sophocle lus *via* Breuil et Anouilh, le critique signifie que l'homme est Brutus ou Antigone, ou bien Brutus et Antigone en même temps.

L'importance d'*Antigone* dans le journal critique de Milliet est marquée par la fonction emblématique du personnage. Au même temps, sa présence dans le *Diário Crítico* reflète un succès théâtral du moment. Selon George Steiner, dans son œuvre consacrée à l'étude de quelques-unes des relectures de la pièce de Sophocle, « Antigone est littéralement une constante du répertoire poétique occidental. Il en va de même de l'affrontement de Créon et d'Antigone et des ramifications politiques, morales, légales et sociologiques de leur dialectique [...] » (STEINER, 1984, p.120), dont quelques-unes se laissent repérer dans le *Diário Crítico*. Selon Steiner, les années 1943-1944 ont été très prodigues en versions d'*Antigone*, dont celle de Jean Anouilh a rencontré le plus de succès dès

sa présentation à Paris, le 4 février 1944, au théâtre de l'Atelier. Steiner trace un bref cadre d'époque qui rend compte de l'enthousiasme éveillé par la pièce :

L'*Antigone* d'Anouilh envahit les écoles et les universités ainsi que les théâtres amateurs ou professionnels de l'après-guerre. Son désenchantement oblique, son anti-héroïsme et ses manteaux de cuir rendaient précisément l'hystérie et la gêne qui accompagnaient une survie imméritée. L'apparente simplicité de la langue d'Anouilh, le fait que la pièce peut être montée en costume de ville et avec un minimum de décor, firent d'*Antigone* le spectacle chéri des *French clubs*, des professeurs de français et des petits théâtres du monde anglo-américain (STEINER, 1984, p. 320).

Le succès d'*Antigone* d'Anouilh est arrivé au Brésil et a offert à Milliet une image pour exprimer les conflits de son temps. Car l'opposition entre Créon et Antigone symbolise la dispute entre le public et le privé, entre la morale civique et la morale personnelle, mais surtout entre des valeurs pérennes et des valeurs immédiates. Steiner observe cet écart temporel qui éloigne les deux personnages et le résume en ces termes : « [...] Il n'y a pas de dialogue fructueux possible entre la conscience morale conditionnée par des impératifs éthiques intemporels [...] et les principes moraux de l'État qui ne peuvent éviter, si l'on veut être honnête dans la définition, d'être temporels. » (STEINER, 1984, p. 274).

Les deux plans temporels différents dans lesquels les arguments de Créon et d'Antigone se situent permettent de rendre saillant le vertige de l'immédiateté qui finit par régir l'éthique humaine du XX^{ème} siècle. Dans un mouvement contraire, Milliet érige Antigone en étendard de la résistance de l'homme en vue d'un idéal de valeurs solidement établies dans le temps.

L'existentialisme est un stoïcisme

L'article de 1946 sur Brutus et Antigone contient la première allusion à Jean-Paul Sartre dans le *Diário Crítico*. Son nom apparaît au début du texte, cité à côté de Malraux et d'Eluard, parmi les jurés du Prix La Pléiade, suivi de l'adjectif « existentialiste ». Cette allusion au philosophe, présente dans un texte marqué par l'éloge du stoïcisme, n'est pas fortuite car, dans les années qui suivent, Milliet interprète l'existentialisme dans une perspective stoïque.

Si le 18 mai 1946 Sartre est cité pour la première fois, presque un mois plus tard Milliet consacre un essai à l'existentialisme, à un moment où les œuvres

du philosophe français ne sont pas encore disponibles au Brésil. Malgré sa méconnaissance du sujet, dans l'essai du 15 juin 1946, le critique tend à voir cette philosophie avec sympathie grâce aux échos venus de France. Sans donner plus de détails, Milliet informe que de telles répercussions rendent compte surtout des attaques subies par l'existentialisme de la part des intellectuels d'extrême gauche, les « marxistes », mais aussi d'extrême droite, les « réactionnaires », selon les termes du critique. À ses yeux, l'impossibilité de ranger *a priori* l'existentialisme dans un pôle politique est de bon augure car, dans un moment historique qui impose un choix tranché entre les États-Unis et l'Union Soviétique, entre le capitalisme et le communisme, Milliet défend une position intermédiaire, qui assure la liberté absolue de l'homme et contraire à son asservissement à une idéologie, quelle qu'elle soit.

En France, Sartre occupait une place importante dans la presse d'après-guerre, phénomène qui, selon João Rodrigues de Jesus, dans son étude sur la réception à l'existentialisme dans le journal de Rio de Janeiro *A Manhã*, se doit à des facteurs d'ordre matériel et d'ordre idéologique. D'une part, la « renaissance » de la presse grâce au rétablissement de la liberté d'expression à la fin de la guerre – dont le lancement de 34 journaux dans une seule année fait preuve – reflète la demande d'un public avide de consommer la littérature véhiculée par des journaux. D'autre part, une philosophie divulguée et expliquée non pas par des œuvres théoriques, mais *via* des formules et des phrases d'effet, ainsi que des œuvres littéraires, était plus accessible au public. À ces raisons matérielles et idéologiques de facilité de diffusion il faut encore ajouter un élément : la guerre terminée, les intellectuels français ont été classés en « collaborationnistes » ou « résistants », ces derniers ascendant au poste de héros nationaux et devenant très populaires. Dans ce cadre, Sartre, qui s'est engagé pour la libération de la France tant comme soldat, que dans ses œuvres littéraires (*Les mouches*, 1943, par exemple) et ses articles publiés dans le journal *Le Combat*, est devenu une célébrité et, l'existentialisme, une mode.

Une telle exposition dans les *media* a aussi fait de Sartre une cible de critiques xénophobes, comme celles du journal *Samedi Soir*. Selon João Rodrigues de Jesus (2003, p.42-43),

[...] nessa publicação, Sartre é colocado como um impostor e um traidor, pelo fato de se basear numa tradição filosófica alemã, o que corromperia o patrimônio cultural da França. A crítica xenófoba não para aí, pois o filósofo é acusado de querer impor uma cultura norte-americana à nova geração francesa

(refere-se, aqui, ao gosto do escritor pelo jazz), submetendo-se esta a um processo de aculturação.

Les critiques au philosophe reflètent tant la haine contre la culture de l'envahisseur, que le malaise face à la culture de la nouvelle puissance économique mondiale, car le centre d'influence culturelle se déplaçait de la France aux États-Unis. En résumé, Sartre et l'existentialisme catalysaient l'attention, à l'époque.

Le bruit généré par les discussions autour du philosophe et de ses idées n'a pas été ignoré au Brésil. Après avoir fait allusion à la polémique en France sans, cependant, entrer dans les détails, Milliet, dans l'essai de juin 1946, en vient à la discussion de la philosophie de Sartre.

En lisant une interview de l'auteur français, publiée dans une revue dont nous n'avons aucune référence, le critique cite une phrase du philosophe : « não há nenhuma diferença entre ser e fazer ». Le critique y voit une pensée qui prêche la « concretização da intuição » (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 98), l'instinct et l'intuition composant, d'après Milliet, les bases de l'existentialisme. Ainsi, par exemple, il considère le peintre George Braque comme existentialiste, car, dans ses écrits, celui-ci défend la participation de l'artiste au présent de la vie et l'adoption d'un comportement actif, l'expérience précédant son expression artistique. À l'opposé de Braque, le critique pose Paul Valéry, « antiexistencialista por excelência » (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 99), car le poète place la raison au centre de ses décisions et est plutôt un observateur « frio e não participante » (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 100) de la vie, selon quelques extraits de ses lettres, cités dans l'essai.

À la place de fournir au lecteur une analyse des attitudes du peintre et du poète, leur opposition explicite, par contraste, ce qui pourrait être l'« application » de la philosophie existentialiste à la vie. Plus loin dans l'essai, Milliet, qui avait décrit le processus de création artistique de Valéry en des termes de rationalité et d'observation de la vie, change d'opinion par rapport au poète. Défenseur des œuvres d'art et de littérature de participation dans la vie, aussi bien que de l'engagement social de l'artiste et de l'écrivain, le critique, cependant, admire la poésie de Valéry. Milliet, alors, reconnaît dans les lettres du poète, citées comme des démonstrations de son attitude contemplative et de son rationalisme au service de la littérature, des pièges aux futurs chercheurs de son œuvre. Pour lui, plus que ce que le poète a écrit aux intimes, ses derniers vers font preuve de sa perception du mystère de la vie, inatteignable par la raison.

Après avoir essayé de comprendre la nouvelle philosophie par moyen de son « application » aux œuvres de Braque et de Valéry, Milliet, en revenant à Sartre, expose au lecteur brésilien les idées de base de l'existentialisme, et laisse entrevoir le point qui attire son attention : « Não há no fundo de ninguém um caráter, mas um certo número de possibilidades (limitadas pelas condições sociais, econômicas e outras) entre as quais o indivíduo pode escolher e em virtude dessa escolha agir ou não. » (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 100). Dans son explication, le critique oppose un « caractère » personnel à un éventail de choix possibles. Or, cette idée de l'existentialisme est en désaccord avec des conceptions du critique, pour qui l'homme possède une essence individuelle qui régit ses actes et qui est aussi l'instance gardienne d'une vérité personnelle. Milliet (1981-1982, v. III, p. 101) avoue:

[...] o existencialismo permanece obscuro, parecendo apenas que dele surge uma afirmação pessimista, de um realismo atroz, uma consciência de inutilidade da inteligência pela impossibilidade em que ela se acha de descobrir e analisar as causas complexas e fundamentais de nossas ações.

La difficulté de saisir le sens de l'existentialisme conduit le critique à conclure qu'il s'agit d'une philosophie pessimiste, reproche qui lui est souvent fait, auquel Sartre répond au début de *L'existentialisme est un humanisme* avec une question : « Est-ce qu'au fond, ce qui fait peur, dans la doctrine que je vais essayer de vous exposer, ce n'est pas le fait qu'elle laisse une possibilité de choix à l'homme ? » (SARTRE, 1968a, p. 15) Non pour Milliet. Pour le critique, le problème se pose lorsque l'homme lui semble ôté de ses capacités de réflexion et de jugement, et devient une proie de ses intuitions et de ses instincts. D'ailleurs, une telle pensée ne semble pas à Milliet très innovatrice car, selon lui, c'est dans les moments de crise qu'abondent des philosophies soutenant l'incapacité de l'homme à la confronter, au profit de facteurs qu'il ne peut pas contrôler. Ainsi, la faillite de la raison, point central de l'existentialisme selon le critique, excuserait l'homme de sa responsabilité, conclusion que Milliet considère le meilleur argument en faveur de cette philosophie, une fois qu'il contredit l'existence de l'empire de la raison et de la technique au XX^{ème} siècle, sa bête noire.

A notre avis, le critique fait une lecture incorrecte de la philosophie de Sartre, qui cherche à charger de responsabilité chaque action humaine, et il finit par en tirer deux hypothèses sur le manque de responsabilité de l'homme par rapport au monde en crise, avec lesquelles il conclut son essai : « O existencialismo pode ser

apenas uma abdicação covarde. Ou uma resignação estóica » (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 101). La « resignação estóica » offre un constat de réalité et pousse l'homme à endurer la crise sans perdre de vue un idéal majeur. C'est l'option que Milliet adopte comme clé de compréhension de l'existentialisme dans la majorité des essais qui se suivent.

Quelques mois plus tard, dans l'essai du 14 août, consacré à *L'existentialisme est un humanisme*, alors arrivé dans les mains du critique, celui-ci ne reprend pas l'association entre l'existentialisme et le stoïcisme, seulement mentionnée dans l'essai précédent, mais il réfléchit sur cette philosophie et conclut par sa dimension éthique.

Malgré l'éloge du style du texte de Sartre, avec lequel l'essai s'initie, Milliet ne trouve pas sa défense de l'existentialisme convaincante, car, à son avis, cette philosophie manque de fondement sociologique. Le critique cite, alors, trois points de l'existentialisme qui lui semblent contradictoires, et il montre leurs failles.

Le premier point critiqué par Milliet se réfère à la compréhension de l'existentialisme en tant qu'une philosophie fondée sur les instincts de l'homme. Afin de montrer une contradiction de la pensée de Sartre, le critique s'appuie sur une citation de *L'existentialisme est un humanisme*, « Si les valeurs sont vagues [...], il ne nous reste qu'à nous fier à nos instincts [...] » (SARTRE, 1968a, p.43)⁴, qui irait à l'encontre de la définition de l'existentialisme comme une « philosophie de l'intelligence », revendiquée par le philosophe. Or, Milliet s'attache au début d'un raisonnement sans faire attention à sa fin, où Sartre (1968a, p.45) affirme que « [...] le sentiment se construit par les actes qu'on fait ; je ne puis donc pas le consulter pour me guider sur lui [...] », le philosophe se montrant ainsi cohérent au principe de l'existence qui précède l'essence, des actes décidés par une intelligence qui construit les sentiments.

Au centre du deuxième point critiqué par Milliet se trouve la caractérisation de l'existentialisme comme une doctrine optimiste, puisque fondée sur l'action, selon Sartre. Le critique refuse une telle conception car, pour lui, les gestes de désespoir, de conformisme et de soumission sont aussi des actions, mais dictées par le pessimisme. Sur ce point, son argumentation nous semble juste et le problème se trouve plutôt dans l'effort du philosophe de défendre sa théorie à tout prix : afin de répondre à ceux qui accusent l'existentialisme de pessimisme,

⁴ L'extrait cité par Milliet se trouve tout de suite après l'exemple donné par Sartre pour illustrer son explication, à savoir, l'histoire du jeune homme qui doit se décider entre partir pour combattre à la guerre ou rester auprès de sa mère.

Sartre emploie un terme d'effet, l'antonyme, et essaie de le soutenir par le caractère promptement actif de sa philosophie. En revanche, moins attiré par l'éclat des mots que par le besoin d'explicitier ses idées, au début de sa conférence Sartre démontre que l'existentialisme n'est pas pessimiste car cette philosophie souligne la responsabilité de chacun vis-à-vis de sa vie et du monde, ce qui assure à l'homme les moyens de construire une nouvelle réalité. Encore une fois, Milliet s'est concentré sur un argument occasionnel, qui, dans ce cas, s'est montré faible et donne raison à son reproche.

Le troisième point que Milliet critique est le sentiment d'angoisse inhérent à l'homme selon l'existentialisme. Le critique affirme que tous les hommes ne sont pas conscients de leurs responsabilités, mais seulement une petite élite intellectuelle, et que la grande majorité finit par faire leurs choix suivant les valeurs de la morale courante. À quoi Sartre répondrait en disant qu'il n'y a pas de morale générale puisqu'« il n'y a pas de signes dans le monde » (SARTRE, 1968a, p. 47), c'est l'homme qui décide de les créer et de les charger d'interprétations.

Comme conclusion de son essai, Milliet affirme qu'une lecture sociologique de l'existentialisme expliciterait mieux sa cohérence car, selon le critique,

Discutindo o problema do *ser*, sem condicionar o *ser* ao ambiente, isolando por assim dizer o indivíduo da sociedade, Jean-Paul Sartre pode permitir-se, em verdade, todas as ousadias e todos os paradoxos, mas não enfrenta com sinceridade o problema capital que é o problema da ética (MILLIET, 1981-1982, v. III, p. 129).

Milliet comprend l'existentialisme comme une pensée qui vise à expliquer les conflits entre l'homme et son groupe social. Il place l'éthique au centre de cette conception parce qu'il croit que, dans un moment de crise, il faut chercher des modèles de comportement pour l'homme, pour qu'il puisse s'en servir afin de reconstruire le monde. Pour le critique, et au contraire de ce que la philosophie de Sartre prêche, l'éthique est établie par le groupe social et précède l'individu. Il va de même pour les valeurs morales qui la nourrissent, comme Milliet écrit dans l'essai du 8 janvier 1947 :

No mundo social em que evolui a pessoa humana, os valores morais existem *a priori*, isto é, precedem a existência do homem individual. E existem porque os valores morais são sempre aqueles que possibilitam a vida da sociedade, do grupo, não nascendo de « idéias », mas de « fatos » (MILLIET, 1981-1982, v.V, p. 13).

Le critique place son raisonnement dans un contexte social et croit à la qualité aprioristique des valeurs en relation à l'homme. Milliet opère alors un changement de perspective dans la philosophie existentialiste : à partir d'une idée propre à l'existentialisme – l'individu est responsable de toute l'humanité, tout comme celle-ci est responsable de l'individu –, il propose une nouvelle formulation pour le fondement de la théorie de Sartre : « Se deslocássemos o acento e disséssemos : 'na sociedade (ou grupo) a existência precede a essência', teríamos uma verdade sociológica e a explicação mais satisfatória ao problema da moral.» (MILLIET, 1981-1982, v. V, p. 14). Milliet « sociologise » l'existentialisme et lui confère un sens qui n'a jamais été envisagé par Sartre, à savoir, la défense d'une attitude stoïque pour l'homme.

Au long du *Diário Crítico*, cette vision se cristallise et l'existentialisme côtoie les deux personnages stoïques par excellence, Brutus et surtout Antigone. Par exemple, dans l'essai du 15 juin 1948, la relecture de *Jules César* de Shakespeare (1995) rappelle au critique l'attitude de Brutus telle que Roger Breuil l'avait analysée dans son œuvre *Brutus*. Le geste du personnage envers César est, encore une fois, considéré stoïque par Milliet, qui conclut sur le caractère « existentialiste » de certains personnages du dramaturge anglais, « no sentido que Sartre, Anouilh e Breuil dão à palavra » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p. 115). Il s'agit plutôt du sens que Milliet donne à l'existentialisme, c'est-à-dire celui de synonyme du stoïcisme retrouvé chez Brutus et Antigone, dont les choix sont motivés par des principes éternels et non pas par les situations du présent.

Depuis 1947, au moment où l'on publie au Brésil les œuvres de Sartre parues avant 1946, les discussions sur sa philosophie existentialiste cèdent la place progressivement à l'analyse de ses autres livres. Ainsi, Milliet consacre des textes au *Mur*, aux pièces du volume *Théâtre I : Les mouches, Morts sans sépulture, Huis clos* et *La putain respectueuse*, ainsi qu'à la *Nausée*, aux *Mains sales* et à *Qu'est-ce que la littérature ?*, œuvres commentées dans cet ordre.

Selon son interprétation de l'existentialisme, Milliet lit la fiction et le théâtre de Sartre comme des exemples d'une « philosophie stoïque » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p. 118). Pour lui, les œuvres littéraires de l'auteur français montrent toujours la lutte d'un personnage déchiré entre la défense de ses idéaux et les conséquences d'une telle attitude dans le monde moderne. Par exemple, le personnage de Hugo, dans *Les mains sales*, est décrit dans l'essai du 1^{er} juillet 1948 en des termes de Brutus et d'Antigone : il est vu comme un idéaliste, c'est-à-dire voué à des valeurs pérennes, contraires aux valeurs immédiates, et son drame est rapporté comme celui des principes contre les urgences du moment.

Dans la pièce, le jeune Hugo décide d'assassiner un membre du Parti Communiste au nom des idéaux qui l'ont conduit à devenir, lui aussi, un intégrant du parti. Il agit selon des ordres de ses supérieurs, aussi bien que selon sa propre conscience. Cependant, en liberté après des années en prison pour son crime, il découvre que ceux pour qui il avait agi avaient adopté les mêmes positions de celui qui, avant, il a dû abattre. Lorsque Hugo a compris qu'il n'avait pas tué pour assurer les idéaux du parti, mais qu'il n'avait été qu'un instrument dans une dispute de pouvoir, il décide de se suicider, en refusant d'échapper à la mort.

L'analyse de Milliet souligne l'engagement de Hugo pour ses idéaux : « Hugo, intelectual que não entrou para o partido por necessidade material, nem para reivindicar compensações pessoais, mas por idealismo, por convicção filosófica e sociológica, coloca suas idéias acima das urgências comprometedoras. » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p. 126). Dans la pièce, l'idéalisme du personnage peut être exemplifié par la réplique suivante : « Hugo : Je suis entré au Parti parce que sa cause est juste et j'en sortirai quand elle cessera de l'être. Quant aux hommes, ce n'est pas ce qu'ils sont qui m'intéresse mais ce qu'ils pourront devenir. » (SARTRE, 1968b, p.211). Hugo se montre fidèle à ses principes lorsqu'il retrouve dans la mort une manière de quitter le Parti au moment où celui-ci ne représente plus ses valeurs. Dans cette réplique, il parle aussi de l'avenir des hommes, car il croit que leur condition future dépend des actions présentes, ce qui montre son attachement à une éthique visant au rétablissement de la place de l'homme dans le monde.

Suivant cette ligne interprétative de la pièce, dans son essai Milliet élargit le drame du personnage sartrien à la condition humaine : Hugo, d'abord un « type d'intellectuel », se transforme en un personnage stoïque, comme Antigone. La pièce de Sartre, alors, n'est plus le sujet de l'essai, qui s'engage dans une réflexion plus vaste sur le communisme en Russie. Néanmoins, au milieu de son argumentation, tout d'un coup, le critique revient à l'épisode littéraire emblématique de la lutte entre les valeurs pérennes et les valeurs éphémères : « O duelo entre Antígona e Créon está travado, e sem grandes possibilidades de vitória para a primeira » (MILLIET, 1944-1959, v. VI, p.126). Comme conclusion, Milliet (1944-1959, v. VI, p. 128) affirme :

A peça de Sartre precisa ser lida, pois mostra em toda a sua angústia esse dilema do homem moderno. Saindo um pouco de suas preocupações existencialistas, não procura o autor sublinhar o valor de sua filosofia na

explicação dos atos humanos; apresenta apenas um quadro forte de um caso (são milhões) real.

Curieusement le critique réduit la pièce de Sartre à la reproduction d'« un caso real », ne voyant dans l'acceptation de la mort par Hugo ni un choix personnel existentialiste qui se constituerait comme un exercice extrême de liberté, ni une attitude stoïque, de constat d'une réalité et de refus d'y participer. Suivant le même mouvement de Sartre que, aux yeux de Milliet, n'expose pas sa pensée philosophique dans *Les mains sales*, la philosophie existentialiste se dilue dans le *Diário Crítico* par son identification avec le stoïcisme et se transforme en doctrine stoïque. De même, les personnages des œuvres littéraires de Sartre sont lus comme des personnages stoïques. Avec le passage des années, le philosophe s'efface au profit de l'écrivain, et l'existentialisme, ou le stoïcisme, ne constituent plus le centre de ses écrits.

L'article sur *Les mains sales* inaugure ce mouvement de libération du créateur – Sartre – de sa créature – l'existentialisme –, même si encore assez timidement : au dernier paragraphe Milliet fait une rapide appréciation littéraire de l'œuvre, comme s'il avait oublié de le faire et qu'il essayait de se rattraper à la fin. En vérité, l'analyse d'ordre sociologique sur le communisme en Russie lui a semblé plus importante, du moins plus urgente, dans le contexte brésilien. À ce moment-là, le Brésil sortait d'une dictature d'extrême droite (Vargas, qui a gouverné de 1936 à 1945) et les intellectuels étaient attirés de plus en plus vers la pensée de gauche, vers le communisme. Toutefois, avisé par ses lectures – rares ont été les Brésiliens qui ont pu constater le totalitarisme de gauche *in loco* –, Milliet relativisait l'image idéalisée de la Russie et mettait ses lecteurs en garde vis-à-vis du caractère dictatorial de son régime.

Par la suite, Sartre n'apparaît plus dans le *Diário Crítico* que par de petites remarques et citations. Par exemple, dans un article de 1950, Milliet réfléchit sur la relativité du sens des mots : « A palavra, na opinião de Sartre, sintetiza uma soma de experiências e estas não [são] as mesmas para cada indivíduo. » (MILLIET, 1981-1982, v. VII, p. 371).

Parmi les allusions à Sartre, le relatif silence sur *Qu'est-ce que la littérature ?*⁵ nous surprend. L'œuvre est citée rapidement pour la première fois en 1947, dans un article qui rassemble des notes courtes sur des sujets divers, où le critique se borne à un commentaire laconique : « Jean-Paul Sartre escreve um volume com este título : *Que é a literatura ?* Tem-se a resposta ao fim – é o que ele está

⁵ Voir Sartre (1997).

fazendo » (MILLIET, 1981-1982, v. V, p. 137). Ce n'est que presque dix ans plus tard, dans l'article du 15 mars 1956, que le critique revient à *Qu'est-ce que la littérature ?*, dans un texte consacré à Jorge Amado, important auteur brésilien de l'époque.

Outre les considérations sur la définition de l'écriture, ses raisons et son public, *Qu'est-ce que la littérature?* contient, aussi, un essai intitulé « Situation de l'écrivain en 1947 », qui, s'il n'est pas mentionné dans le *Diário Crítico*, du moins il montre que, finalement, Sartre et Milliet partagent le même point de vue. Dans cet essai, Sartre traite de l'écrivain français, devenu un bourgeois car, pour lui, la littérature est une occupation comme n'importe quelle autre, c'est-à-dire un métier auquel correspond un certain comportement social.

Afin d'examiner la relation bourgeoise établie entre l'écrivain et la littérature, Sartre distingue trois générations d'écrivains. La première génération rassemble les auteurs des œuvres écrites avant 1914. D'une manière générale, celles-ci prônent le combat de l'idéologie utilitaire de la bourgeoisie, « [...] tous les événements de l'existence la plus quotidienne sont vécus comme des symboles, où le réel est dévoré par l'imaginaire. » (SARTRE, 1997, p. 181). Le monde réel n'a donc pas de lieu pour les écrivains de cette génération.

La deuxième génération intègre les écrivains qui ont produit des œuvres après la Première Guerre mondiale. Le refus de l'objectivité et l'évasion ont marqué l'œuvre de quelques auteurs de cette génération, notamment celle des surréalistes. Dans une voie différente, d'autres auteurs, considérés par Sartre comme des « moralistes », se sont occupés de la place de l'homme dans le monde, faisant de la littérature une tribune de défense de l'humanisme fondé sur des valeurs bourgeoises, telles « la profession, l'amitié, la solidarité sociale, le sport » (SARTRE, 1997, p.203). Cependant, selon Sartre, « En ces époques-là (des moments de crise), l'homme se tourne vers Épicure ou vers le stoïcisme – et ces auteurs n'étaient ni stoïciens ni épicuriens [...] » (SARTRE, 1997, p.205). Cette affirmation du philosophe montre, d'une part, que le stoïcisme est un chemin naturel pour l'homme dans les moments de crise, idée partagée par Milliet. D'autre part, la citation de Sartre signifie aussi que les écrivains de la deuxième génération n'ont pas su participer à leur moment historique et, par conséquent, ils ne se sont pas adressés à leur public, en perdant leur raison d'écrire.

La troisième génération est celle à laquelle appartient le philosophe, celle des écrivains de 1947, celle de Milliet en tant qu'auteur du *Diário Crítico*. La littérature de ces écrivains se caractérise par son attachement à l'Histoire et, pour cette raison, ils sont contraints à produire une littérature de « situations » :

il s'agit d'une littérature fondée sur la relativité des actions, car les auteurs eux-mêmes sont des personnages de l'Histoire et n'ont plus la vision omnisciente des faits ambiants qui caractérisait les générations précédentes : les écrivains de 1947 vivent ces faits.

En se référant aux écrivains de son temps, Sartre affirme encore que « [...] dans l'œuvre d'art nous avons découvert la présence de l'humanité entière ; la lecture est commerce du lecteur avec l'auteur, avec les autres lecteurs : comment pourrait-elle, en même temps, inviter à la ségrégation ? » (SARTRE, 1997, p.271). L'œuvre d'art ne pourrait jamais « inviter à la ségrégation » car, pour le philosophe, ainsi que pour Milliet, elle est un outil de communication, d'inclusion, de communion, de solidarité et, donc, d'action sur le monde. L'écrivain de 1947 doit, pour Sartre, se servir de son arme de lutte, à savoir les mots, afin d'intervenir sur la réalité pour la changer. Comme il affirme, « Non : nous ne valons pas mieux que notre vie et c'est par notre vie qu'il faut nous juger, notre pensée ne vaut pas mieux que notre langage et l'on doit la juger sur la façon dont elle en use. » (SARTRE, 1997, p. 282).

En bref, la littérature, pour Sartre, aussi bien que pour Milliet, doit être le fruit de toute une vie, une construction humaine. La tâche de l'écrivain, pour le critique brésilien, est d'employer la littérature pour lutter contre les injustices et reconstruire le monde, vers une communication entre les auteurs et leurs lecteurs, vers une communication parmi les gens, dans un sens plus humain. Les lectures des œuvres de Breuil, Anouilh et Sartre nourrissent l'humanisme de Milliet tout en lui fournissant des armes pour combattre la solitude : Brutus, Antigone et Hugo, dans ce cadre, sont l'incarnation de la posture à suivre, celle qui représente les valeurs intemporelles endurant la crise avec stoïcisme.

Loneliness and humanism: Breuil, Anouilh and Sartre in Sérgio Milliet's Diário Crítico

ABSTRACT: This article focuses on the study of humanism portrayed in Sérgio Milliet's essays and reviews in *Diário Crítico* from a particular point of view: as a weapon against the loneliness of the modern man. In his texts, the Brazilian critic defines man's place in the world in crisis from the works of Roger Breuil, Jean Anouilh and Jean-Paul Sartre, from which he draws a stoic attitude in the figures of Brutus, Antigone and Hugo. These characters inspire the ideal human behavior which favors perennial values like loyalty to a loved one (Antigone), a government regime (Brutus) or an ideology (*Les Mains sales*). In all of these works we can see the persistent association between humanism and stoicism in the name of a world under construction.

Solitude et humanisme: Breuil, Anouilh et Sartre dans le *Diário Crítico* de Sérgio Milliet

KEYWORDS: *Humanism. Stoicism. Sérgio Milliet. Criticism. Relations between Brazil and France.*

RÉFÉRENCES

ANOUILH, J. **Antigone**. Paris : La Table Ronde, 1976.

BREUIL, R. **Brutus**. Paris : Gallimard, 1945.

DOSSE, F. **História do estruturalismo**. Trad. de Álvaro Cabral, révision de Marcia Mansor D'Alessio. Bauru (SP): Edusc, 2007, 2v.

JESUS, J. R. de. **A recepção ao existencialismo em « Letras e Artes » (1946-1949)**. 2003, 319f., mémoire de Master 2. Département des Lettres Modernes, Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, São Paulo, juillet 2003.

MILLIET, S. **Diário Crítico**. 2^{ème} éd. São Paulo : Martins/ Edusp, 1981-1982. v. I-V; VII-IX.

_____. **Diário Crítico**. 1^{ère} éd. São Paulo : Martins, 1944-1959. v. VI et X.

PLUTARQUE. **La vie des hommes illustres**. Traduction par R. Nicolle. Paris: A. Fayard, 1933.

SARTRE, J.-P. **Qu'est-ce que la littérature ?** Paris: Gallimard, 1997.

_____. **L'existentialisme est un humanisme**. Paris: Nagel, 1968a.

_____. **Les mains sales**. Paris : Gallimard, 1968b.

SHAKESPEARE. **Jules César**. Préface et traduction d'Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard, 1995.

SOPHOCLE. **Antigone**. Traduction d'André Bonnard. Lausanne : Éditions des Trois Collines, 1938.

STEINER, G. **Les Antigones**. Traduction de Philippe Blanchard. Paris : Gallimard, 1984.



UNE MORT TRÈS DOUCE : RELATOS DE VIDAS

Ana Paula Dias IANUSKIEWTZ*

RESUMO: Faz trinta anos que Simone de Beauvoir nos deixou, mas sua presença permanece constante por meio de suas obras ficcionais, seus ensaios, que denunciam a situação marginalizada da mulher e do idoso, sua filosofia existencialista, que incita o sujeito à ação, e suas memórias, que fazem de suas experiências de vida um elemento de análise e crítica social. Sendo assim, neste artigo, temos como objetivo descrever a maneira pela qual a autora apresenta em sua obra autobiográfica, *Une mort très douce*, seu drama existencial, a morte de sua própria mãe, que a remete à trajetória de vida de uma mulher que soube ultrapassar os limites de seu tempo e de sua condição de objeto, para assumir sua liberdade e se recriar como sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: *Une mort très douce*. Simone de Beauvoir. Memórias.

Qu'il s'agisse d'un roman, d'une autobiographie, d'un essai, d'un ouvrage d'histoire, de n'importe quoi, l'écrivain cherche à établir une communication avec autrui à partir de la singularité de son expérience vécue ; son oeuvre doit manifester son existence et porter sa marque : et c'est par son style, son ton, le rythme de son récit qu'il la lui imprime. Aucun genre n'est à priori privilégié, aucun condamné. (BEAUVOIR, 1978, p.163).

O dia quatorze de abril deste ano, dois mil e dezesseis, foi uma data significativa para aqueles que conhecem e admiram a obra e a vida de Simone de Beauvoir, pois fez trinta anos que ela nos deixou. Escritora, feminista e uma mulher de *avant-garde*, muito à frente de seu tempo, Beauvoir não apenas nos deixou um legado de várias obras ficcionais, entre as quais *Les Mandarins*¹ que recebeu o prêmio Goncourt em 1954, mas, também, várias obras autobiográficas

* Doutora em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas – SP – Brasil. 14.800.901 - paulakiewtz@yahoo.com.br

¹ Confira Beauvoir (1954).

e filosóficas. Seus ensaios, *Le Deuxième Sexe* (1949)² e *La Vieillesse* (1970)³, denunciam a situação marginalizada em que se encontram as mulheres e os idosos nas sociedades e são obras fundamentais para os estudos feministas e para uma ampla análise de todos os aspectos sociais, políticos, históricos e psicológicos que permeiam o indivíduo na velhice. Em suas memórias, tais como, *L'Amérique au Jour le Jour* (1948)⁴, *La Longue Marche* (1957)⁵, *Mémoires d'une Fille Rangée* (1958), *La Force de l'Âge* (1960)⁶, *La Force des Choses* (1963), *Tout Compte Fait* (1972)⁷ e *La Cérémonie des Adieux* (1981)⁸, Beauvoir faz de suas próprias experiências de vida um objeto de análise da condição social e política de sua época.

Certamente, o leitor que conhece as obras autobiográficas da autora reconhece em suas obras ficcionais muitas semelhanças entre os fatos ocorridos em sua vida e na sua ficção. Em seus romances como *L'Invitée* (1943)⁹ e *Les Mandarins*, por exemplo, vemos nas relações interpessoais entre as personagens, os dilemas e as experiências que se assemelham com as que a autora retrata em suas memórias, além dos fatos históricos e políticos de sua época que sempre estiveram presentes e ganharam uma nova dimensão em suas narrativas ficcionais. Isso se deve ao fato de que a partir dos anos cinquenta, houve uma aproximação entre os gêneros autobiográficos e os de ficção e, sendo assim, o espaço autobiográfico passou a proporcionar um novo olhar sobre o real, uma reelaboração e síntese da experiência vivida de muitos autores. Em romances autobiográficos, como por exemplo, no romance de Albert Camus (1994), *Le Premier Homme*, lançado depois de sua morte, o eu lírico do autor encontra-se camuflado pelo personagem e goza de mais liberdade para expor suas confissões, as quais, provavelmente, em uma obra autobiográfica não seriam tão abundantes e livres de certa censura por parte do autor. Com o triunfo das ciências humanas, principalmente a psicanálise, e a ansiedade em relação ao futuro depois de duas Grandes Guerras, os escritores voltam-se para a questão do sujeito e nutrem a ficção com experiências de vida.

² Confira Beauvoir (1976a, 1976b).

³ Confira Beauvoir (1970).

⁴ Confira Beauvoir (1997).

⁵ Confira Beauvoir (1963).

⁶ Confira Beauvoir (1960).

⁷ Confira Beauvoir (1978).

⁸ Confira Beauvoir (1981).

⁹ Confira Beauvoir (1972).

Labouret (2013), ao discorrer sobre a ascensão de obras autobiográficas nesse período, esclarece:

Le récit autobiographique devient une épopée apocalyptique, en même temps qu'il intègre le ton des pamphlets pour dénoncer avec véhémence toutes les bassesses humaines. Seule la mise en fiction est à mesure de ces temps de catastrophe, mais l'imagination suppose une conscience imaginante qui puise ses images dans le vécu. (LABOURET, 2013, p.190-191).

Simone de Beauvoir compôs um acervo de obras autobiográficas que é certamente um dos maiores escritos por uma mulher, de acordo com Keefe: “[...] *taken as a whole, the four volumes of Beauvoir's memoirs (well over three quarters of a million words) must form one of the longest autobiographies in any language by woman.*” (KEEFE, 1983, p.44). Na introdução de *La Force des Choses*, sua terceira obra autobiográfica publicada em 1963, Beauvoir explica ao leitor as razões pelas quais ela desejou continuar a falar de si, “à se raconter” como ela dizia: “[...] *j'ai voulu m'y jeter, vivre encore, et m'y mettre en question avant que toutes les questions se soient éteintes.*” (BEAUVOIR, 1976c, p.7). Dessa forma, para Beauvoir, a escrita de si mesmo é um meio de se colocar em questão, ou seja, constitui uma atividade de autoanálise e uma maneira audaciosa que a autora encontrou para expor além do universo ficcional, o caráter pessoal, público e político de seus textos, como também, a situação das mulheres de sua época com seus entraves, dilemas, ou mesmo subversões, como declara Golay:

[...] en prenant part publiquement aux combats de son époque, en contestant “en pratique”, dans sa vie comme dans son écriture, la séparation du “personnel et du politique”, du “domaine public et privé”, Simone de Beauvoir a mis littérairement “en jeu sa personne tout entière”. (GOLAY, 2013, p.18).

Dessa maneira, em *Une Mort Très Douce*¹⁰, publicado em 1964, Beauvoir fornece a seus leitores um relato comovente de um momento de sua vida, a experiência da perda de sua mãe. Servindo-se como sujeito de sua própria análise, a autora compõe nessa obra o retrato de uma mulher do seu tempo, ansiosa pelo desejo de se impor como um indivíduo livre que busca seu crescimento pessoal e profissional e descreve a figura de sua mãe, uma mulher inteligente, mas submissa ao seu destino limitado pelos “deveres do matrimônio”.

¹⁰ Confira Beauvoir (1999).

Françoise de Beauvoir faleceu em 4 de dezembro de 1963, aos 78 anos, vítima de um tumor no intestino que a fez passar penosos dias em um leito de hospital em Neuilly. Nessa ocasião, Beauvoir estava com 55 anos e a morte de sua mãe a tocou profundamente trazendo reminiscências de sua infância, sua juventude e maturidade ao lado daquela que, de certa maneira, também teve grande influência em sua vida. Já em *Mémoires d'une Jeune Fille Rangée*, Beauvoir (1998) cita a figura de sua mãe em diferentes fases de sua vida: na infância, Françoise lhe impunha uma educação burguesa rígida e controladora; em sua juventude, sua mãe a vigiava escolhendo muitas vezes suas leituras e lendo suas correspondências pessoais; e a partir do momento em que Beauvoir rompeu com os princípios religiosos, que sua mãe tanto prezava, e buscou uma vida mais livre, intelectualizada e diferenciada da maioria das mulheres de seu tempo, uma grande lacuna se estabeleceu entre elas. Porém, Françoise de Beauvoir foi quem lhe apregoou os primeiros valores e quem a “modelou” até certo ponto: “[...] *ainsi vivions-nous, elle et moi, dans une sorte de symbiose, et sans m'appliquer à l'imiter, je fus modelée par elle. Elle m'inculqua le sens du devoir, ainsi que de consignes d'oubli de soi et d'austérité.*” (BEAUVOIR, 1998, p.57).

A princípio, o título dessa obra é um tanto quanto bizarro ou mesmo irônico, pois em vários momentos o leitor se depara com o sofrimento físico e emocional de Françoise de Beauvoir e com a angústia de Simone de Beauvoir ao ver a vulnerabilidade e a fragilidade de sua mãe diante da iminência da morte: “[...] *pauvre carcasse sans défense, palpée, manipulée par des mains professionnelles, où la vie ne semblait se prolonger que par une inertie stupide.*” (BEAUVOIR, 1999, p.27). Porém, é a agonia de ver a figura materna exposta a essa situação que faz Beauvoir procurar em vários momentos de sua narrativa maneiras de tornar a morte de sua mãe mais suave, mais doce e menos sofrida, apesar de se sentir, em várias circunstâncias, frustrada por essa impossibilidade. A morte, com sua imposição infalível, faz com que Beauvoir se revolte contra ela, tal como sua mãe : “[...] *maman aimait la vie comme je l'aime et elle éprouvait devant la mort la même révolte que moi.*” (BEAUVOIR, 1999, p.132). Segundo a autora, a morte nunca é encarada de maneira natural pelo homem, pois nada do que lhe acontece é natural, uma vez que sua presença coloca o mundo em questão:

Il n'y pas de mort naturelle: rien de ce qui arrive à l'homme n'est jamais naturel puisque sa présence met le monde en question. Tous les hommes sont mortels : mais pour chaque homme sa mort est un accident et, même s'il la connaît et y consent, une violence induite. (BEAUVOIR, 1999, p.152).

No entanto, foi a presença da morte que permitiu a Beauvoir colocar em questão o passado de sua mãe: sua relação com ela, o papel de sua mãe como esposa e mulher, condicionada a suportar calada seus dilemas, a não julgar e a ser submissa a todo tipo de autoridade: “[...] *elle ne pouvait pas parler de ses difficultés à personne, pas même à soi. On ne l’avait habituée ni à voir clair en elle, ni à user de son propre jugement. Il lui fallait s’abriter derrière des autorités.*” (BEAUVOIR, 1999, p.59). Entretanto, da mesma forma como a autora afirmou em seus ensaios, obras ficcionais e entrevistas que o primeiro passo para a emancipação feminina seria a independência econômica da mulher, ela lamenta em *Une mort très douce* o fato de sua mãe não ter tido um emprego, uma oportunidade para desenvolver o seu potencial:

Tenace, consciencieuse, douée d’une bonne mémoire, elle pouvait devenir libraire, secrétaire : elle aurait monté dans sa propre estime au lieu de se sentir diminuée. Elle aurait eu des relations à elle. Elle aurait échappé à une dépendance que la tradition lui faisait trouver naturelle mais qui ne convenait pas du tout à son caractère. Et sans doute aurait-elle alors mieux supporté la frustration qu’elle subissait. (BEAUVOIR, 1999, p.50).

A devoção de Françoise de Beauvoir ao casamento, ao seu marido, aos cuidados domésticos e à educação primorosa de suas filhas foram, durante muito tempo, as únicas justificativas de sua existência: “[...] *elle a dû renoncer à beaucoup de ses rêves: les désirs de papa passaient toujours avant les siens.*” (BEAUVOIR, 1999, p.48). Ao se casar, o pai de Françoise de Beauvoir, Gustave Brasseur, tinha falido como um dos fundadores de um banco em Meuse, na região da Lorena, e foi incapaz de oferecer um dote ao seu genro. Isso fez com que ela sempre mantivesse um sentimento de gratidão pela “generosidade” de seu marido, de tê-la aceitado como esposa sem receber nada em troca: “[...] *la dot promise à papa ne fut pas versée. Elle trouva sublime qu’il ne lui en tint pas rigueur et toute sa vie elle se sentit en faute devant lui.*” (BEAUVOIR, 1999, p.49). Porém, essa mulher passiva, tal como descreve Simone de Beauvoir, se rebelou com a morte de seu marido sendo que, aos 54 anos, viúva, sem emprego e sem contar com nenhuma ajuda financeira deixada pelos anos vividos ao lado de seu esposo, Françoise de Beauvoir se redefiniu e passou a usufruir de toda a liberdade com a qual não podia contar quando casada:

Elle avait profité de sa liberté retrouvée pour se reconstruire une existence conforme à ses goûts[...] Elle avait passé des examens, fait des stages, et obtenu

un certificat qui lui avait permis de travailler comme aide-bibliothécaire dans les services de la Croix-Rouge. Elle avait réappris à monter à bicyclette pour se rendre à son bureau[...] Avide de vivre enfin à sa guise, elle s'était inventé une foule d'activité[...] Elle s'était fait un grand nombre de nouvelles amies; elle avait renoué aussi avec d'anciennes relations et des parents que la morosité de mon père avait éloignés[...] Elle avait pu enfin satisfaire un de ses désirs les plus obstinés : voyager... (BEAUVOIR, 1999, p.24-26)

Beauvoir foi constantemente a protagonista, a personagem feminina de suas narrativas autobiográficas que expôs seu pensamento feminista e rebateu valores que, mesmo atualmente, insistem em posicionar a mulher como objeto. Assim, acreditamos que suas leitoras, ao se depararem com confissões tão sinceras vindas de uma autora como ela, cuja percepção da realidade e o senso analítico eram de uma sagacidade singular, também são incentivadas a se colocar à prova, a questionar cada qual sua situação no mundo e encontrar um sentido para suas existências para que suas vozes sejam cada vez mais ouvidas e respeitadas.

Une mort très douce : life stories

ABSTRACT: *It has been thirty years since Simone de Beauvoir passed away, but her presence has always remained constant due to her fictional works, her essays, which criticize the marginalized status of women, her existentialist philosophy, which encourages the individual to action, and her memoirs, which reveal her life as an element of analysis and social criticism. This paper thus aims to describe the way in which the author presents, in her autobiographical work *Une mort très douce*, her existential drama and the death of her mother, which leads her to the story of a woman's life who managed to go beyond the limits of her time and her objectified condition to assume her freedom and recreate herself as a subject.*

KEYWORDS: *Une mort très douce. Simone de Beauvoir. Memoirs.*

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, S. **Une mort très douce**. Paris: Gallimard, 1999.

_____. **Mémoires d'une jeune fille rangée**. Paris: Gallimard, 1998.

_____. **L'amérique au jour le jour**. Paris : Gallimard, 1997.

_____. **La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre**. Paris: Gallimard, 1981.

_____. **Tout compte fait**. Paris: Gallimard, 1978.

_____. **Le deuxième sexe I**. Paris: Gallimard, 1976a.

_____. **Le deuxième sexe II**. Paris: Gallimard, 1976b.

_____. **La force des choses**. Paris: Gallimard, 1976c.

_____. **L'invitée**. Paris.: Gallimard, 1972.

_____. **La vieillesse**. Paris: Gallimard, 1970.

_____. **A longa marcha**. Trad. Alcântara Silveira. São Paulo: Ibrasa, 1963.

_____. **La force de l' âge**. Paris: Gallimard, 1960.

_____. **Les mandarins**. Paris : Gallimard, 1954.

CAMUS, A. **Le premier Homme**. Paris: Gallimard, 1994.

GOLAY, A. M. **Beauvoir Intime et Politique. La Fabrique des Mémoire**. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

LABOURET, D. **Littérature française du XX siècle (1900-2010)**. Paris: A. Colin, 2013.

KEEFE, T. **Simone de Beauvoir**: A study of her writing. London: Harrap, 1983.



LITERATURA E IDENTIDADE CULTURAL AFRODESCENDENTES NAS ANTILHAS

Fabiana dos Santos SOUSA*

RESUMO: Este artigo tem como proposta analisar o processo de construção da identidade cultural antilhana apresentando como elemento fundamental neste processo a literatura. Tal análise iniciará com algumas considerações acerca da formação histórica e econômica das Antilhas, seguida da apresentação de movimentos literários, como o da Negritude, que contribuíram de forma significativa para a construção identitária do afrodescendente antilhano, tanto o escritor como o negro em geral. Através do Movimento Literário da Negritude, o escritor afrodescendente antilhano busca, através da narrativa literária, “resgatar” as origens do ser negro a fim de desconstruir a imagem negativa e depreciativa que foi construída, a partir da visão do homem branco, e agregada à sua cultura e, com isso, mostrar a cultura afrodescendente vista por outro ângulo e, conseqüentemente, seu valor. Tomaremos como exemplo a escritora afrodescendente Maryse Condé, uma das maiores representantes da literatura antilhana. Para fundamentar este trabalho nos valeremos de autores como Stuart Hall (2003a, 2003b), Butel (2007), Maximin (1996), Glissant (2005), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade Cultural. Afrodescendente. Literatura. Antilhas.

Aux Antilles, notre Science est plus noble et s'appuie Davantage sur les forces que sur les choses. Mais enfin, Comme me le recommandait Man Yaya : “Situ arrives au pays des culs-de-jatte, traîne-toi par terre!” (CONDÉ, 2012, p.88)¹.

As Antilhas, Caribe ou Caraíbas são um conjunto de ilhas da América Central, entre elas estão, Martinica e Guadalupe, as chamadas Pequenas Ilhas de língua francesa. Segundo Morales (1996), os primeiros escritos acerca dos habitantes e da paisagem das Antilhas nos chegaram por obras de missionários

* UNINASSAU - Faculdade Maurício de Nassau. Teresina – PI – Brasil. 64001-260. Faculdade Facid DeVry Brasil. Teresina – PI – Brasil. 64066-050 - jaimelavie30@outlook.com

¹ “Nas Antilhas, nossa ciência é mais nobre e se apóia antes nas forças que nas coisas. Mas, enfim, como me recomendava Man Yaya: ‘Em terras de sapos, de cócoras como eles!’” (CONDÉ, 1997, p.75).

que para lá foram enviados para ganhar as almas dos “selvagens” para a fé cristã. As medidas violentas e genocidas tomadas contra aqueles que resistiam ao desapossamento, mais o duro trabalho realizado nos canaviais e outras plantações de tabaco e frutas, foram responsáveis pelo extermínio de quase todas as populações aborígenas, em consequência, foi preciso importar mão-de-obra escrava.

Referindo-se à extensão territorial das ilhas Martinica e Guadalupe, Butel afirma que:

Dans un arc des îles de la Caraïbe de plus de 3000 kilomètres, de la Guyane à la Floride, les Antilles françaises – Martinique, Guadeloupe et ses dépendances, Saint-Barthélemy et Saint-Martin – n’occupant pas une superficie totale de 2.900 kilomètres carrés. [...] Les Antilles françaises sont des lieux chargés d’histoire, depuis leur fondation à l’époque de Richelieu jusqu’à leur complète intégration dans la nation par la loi de départementalisation de 1946. (BUTEL, 2007, p.9)².

No que concerne aos aspectos geográfico e histórico das Antilhas, Figueiredo afirma que Guadalupe é composta por duas outras ilhas e Martinica possui extensão territorial um pouco menor. A autora diz que os franceses tomaram posse das Pequenas Antilhas em 1635:

A Martinica e a Guadalupe pertencem às chamadas Pequenas Antilhas ou Ilhas do Vento; uma é separada da outra pela Dominica (ilha de língua inglesa). A Guadalupe, que é formada de duas ilhas, a Basse-Terre e a Grande-Terre, tem ainda as dependências de Marie-Galante, la Désirade, les Saintes, Saint-Bathélemy e a parte francesa de Saint-Martin, com a superfície total de 1709 km e uma população estimada de 330.000 habitantes. A Martinica tem mais ou menos a mesma população numa superfície um pouco menor, de 1100 km. Ambas as ilhas tornaram-se possessões da França em 1635, quando os franceses assumem as mesmas práticas espanholas, de extermínio ou expulsão dos Índios Caraíbas e de tráfico negreiro a fim de implantar o sistema de plantações de cana-de-açúcar. (FIGUEIREDO, 1998, p. 13).

² “Num arco de ilhas da Caraíba de mais de três mil quilômetros, da Guiana à Flórida, as Antilhas Francesas – Martinica e Guadalupe e suas dependências, Saint-Barthélemy e Saint-Martin – ocupam somente uma superfície de 2.900 quilômetros quadrados. [...] As Antilhas Francesas são lugares carregados de histórias, desde sua fundação à época de Richelieu até sua completa integração na nação pela lei de departamentalização de 1946.” (BUTEL, 2007, p.09, tradução nossa).

Para Morales, Colombo pensava ter chegado às Índias quando na verdade chegava à América Central:

Em 12 de outubro de 1492, Cristóvão Colombo acreditava haver chegado às Índias pela rota do Ocidente, quando o que fazia era dar entrada na ilha Guanahaní (Guarani), do pequeno arquipélago das atuais Bermudas, um pouco ao norte do largo anel insular das Antilhas. [...] Espanhóis, ingleses, franceses e holandeses desfilaram pelas ilhas, disputando-as por sua posição estratégica quanto à escala entre as posições continentais e as metrópoles europeias. O verdadeiro processo de colonização não se realiza senão até o século XVII, com fins fundamentalmente agrícolas. (MORALES, 1996, p.09).

De acordo com Butel, mesmo com as pretensões de François I de colonizar a Caraíba, foi preciso esperar o século XVII para que os franceses tomassem posse das Pequenas Antilhas a fim de criar suas colônias.

Les initiatives françaises faisaient partie d'un ensemble européen : les aventuriers anglais, hollandais et français commencèrent à négocier avec l'Indien ou avec le colon espagnol pour participer aux richesses de l'Eldorado, richesses considérablement grossies par la légende. Les États relayèrent ces initiatives, un Charles I d'Angleterre ou un Richelieu en France confièrent à d'audacieux capitaines « flisbutiers » la mission d'être les premiers pionniers et de fonder les colonies.(BUTEL, 2007, p.23)³.

No que diz respeito à diversidade cultural as Caraíbas, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) também lhe atribui um conceito, a saber:

As Caraíbas formam um todo com a América latina, suas características próprias não lhe escapam. Do ponto de vista cultural, as Caraíbas são um exemplo quase didático da pluralidade que dá origem à identidade de nossa América: seu conjunto é feito de múltiplos componentes indígenas, europeus, africanos e asiáticos que se entremisturam. (MAXIMIN, 1996, p.10).

³ "As iniciativas francesas faziam parte de um conjunto europeu: os aventureiros ingleses, holandeses e franceses começaram a negociar com o indiano ou o colono espanhol para participar das riquezas do Eldorado. Os estados retransmitiam essas iniciativas a um Charles I da Inglaterra ou um Richelieu na França conferem aos audaciosos capitães [...] a missão de serem os primeiros pioneiros e de fundar as colônias." (BUTEL, 2007, p. 23, tradução nossa).

Identidade essa que foi constituída a partir de processos como a colonização, que impõe sobre a cultura do colonizado sua hegemonizada cultura que se baseia numa pretensão de superioridade. Glissant (2005, p.15) afirma que, “[...] o Caribe foi o lugar do primeiro desembarque dos escravos vítimas do tráfico, dos africanos que viveram o tráfico – e que depois eram orientados para a América do Norte, para o Brasil, ou para as ilhas da região.”

As Antilhas são conhecidas pela sua diversidade cultural e esses fatores são de ordem geográfica, histórica e econômica que deram origem a uma cultura crioula. É o que afirma Glissant ao dizer que o mar caribenho é o espaço de encontros entre as mais diversas culturas, o que leva ao caráter da diversidade cultural antilhana:

O mar do Caribe é um mar que difrata e leva à efervescência da diversidade. Ele não é apenas um mar de trânsito e de passagens, mas é também um mar de encontros e de implicações. O que acontece no Caribe durante três séculos é, literalmente, o seguinte: um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioula, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo – a realidade crioula. (GLISSANT, 2005, p.17-18).

Desse processo histórico, econômico e social, é que nasce a literatura antilhana num contexto de escravidão e colonização, tendo seu auge no Movimento da Negritude que “[...] não é um fenômeno isolado; ela [Negritude] surge no momento em que as vanguardas europeias descobrem a arte africana e começam a pipocar movimentos negristas e modernistas na América.” (FIGUEIREDO, 1998, p.7).

A Negritude enquanto expressão literária e ideológica teve como líderes “Aimé Césaire (Martinica), Nicolás Guillén (Cuba), Langston Hughes e Claude McKay (Estados Unidos), Jacques Roumain (Haiti), e Léon Gontran Damas (Guiana Francesa).” (FIGUEIREDO, 1998, p. 7).

A partir dessa iniciativa, eles “[...] renovaram totalmente as imagens dos descendentes de escravos nos contextos nacionais das letras de seus respectivos países, criando uma literatura de identificação, feita do interior, a partir de experiências do par classe/raça.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 7). Dessa forma, podemos afirmar ser a literatura, um elemento fundamental na construção da identidade antilhana.

A negritude busca revalorizar o negro, que se tornou vítima de preconceitos raciais desde a colonização. Reclama os princípios africanos, “[...] mas agora já exaltado pelas vanguardas europeias, rompendo com o racionalismo e a lógica ocidental, Césaire usa as armas, sobretudo do surrealismo para dinamitar o mundo colonial e dar início assim à literatura antilhana.” (FIGUEIREDO, 1998, p.8).

O estudo da literatura antilhana no Brasil iniciou-se nos cursos de pós-graduação no Rio de Janeiro pela professora Lilian Pestre, estudiosa da obra de Césaire. Em seguida o estudo acerca desta literatura se estendeu para o Rio Grande do Sul com a professora Zilá Bernd que foi a dinamizadora desta temática no país. É o que afirma Figueiredo ao descrever percurso da literatura antilhana no Brasil:

A literatura antilhana começou a ser introduzida nos cursos de Pós-Graduação no Brasil no início dos anos 1970 pela professora Lilian Pestre de Almeida, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tendo deixado aquela universidade no início dos anos 80, ela criou, na Universidade Federal Fluminense, um de Especialização e, em seguida, um Mestrado em Literaturas Francófonas. Grande especialista na obra de Césaire, a professora Lilian Pestre de Almeida publicou, pela UFF, o livro *O teatro negro de Aimé Césaire* (1978), além de inúmeros artigos em revistas e obras coletivas no exterior. A segunda universidade a criar um curso de mestrado com enfoque nas literaturas francófonas foi a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que teve na professora Zilá Bernd sua grande dinamizadora. [...] A Universidade de São Paulo não criou propriamente um curso de pós-graduação em literaturas francófonas, mas o professor Ítalo Caroni começou a se interessar pelas Antilhas desde o início dos anos 80, tendo escrito artigos e orientado teses. Ocupa lugar de destaque a professora Diva Barbaro Damato, [...], que publicou em 1996 *Édouard Glissant: poética e política*, sua tese de doutorado defendida em 1987 na própria USP. Os estudos sobre as Antilhas se ampliaram [...] Embora haja algumas teses defendidas e artigos publicados em anais de congressos e revistas, muitas vezes de difícil acesso, a bibliografia sobre as Antilhas é ainda muito escassa no Brasil, [...] (FIGUEIREDO, 1998, p. 10-11).

Nas palavras de Godoy (1999, p.61), “[...] toda literatura constrói, imagens, ideias, histórias, personagens; mais do que isso, constrói identidades. As literaturas hoje chamadas emergentes, por alguns, ou excêntricas, por outros, detêm-se

especialmente no sentido de afirmação de identidades.” A literatura das Antilhas, sendo ela emergente, tem essa função de afirmar a identidade do negro antilhano, de fazer reconhecer seus direitos e, principalmente, seus princípios culturais.

Para Godoy, a busca do reconhecimento dos sujeitos é fundamental no processo de construção ou reconstrução de identidades:

Significa buscar o reconhecimento dos sujeitos envolvidos nesse processo, o qual é construído (a) pela busca das prováveis origens desses sujeitos, (b) pela análise do lugar ocupado por eles no processo histórico, social e cultural, (c) pela (re)apropriação da voz – até então sufocada – e (d) pela criação de uma nova imagem – a (re)criação – despida das caricaturas e dos estigmas que soterram os sujeitos tomados como tais. (GODOY, 1999, p.62).

Para que o escritor e o negro antilhanos sejam reconhecidos, torna-se necessário um reencontro com a tradição cultural, quando, através do narrar, ele evoca a memória para construir a história do seu povo na tentativa de desconstruir os estereótipos negativos que os segregaram num espaço marginalizado, devolver-lhes a voz por séculos silenciada e desconstruir a imagem e representações negativas atribuídas ao negro ao longo dos tempos.

Em *A Identidade Cultural na pós-Modernidade*, Hall (2003a, p.9) cita o crítico cultural Kobena Mercer, que afirma que “[...] a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza.” É o que observamos no escritor antilhano, uma vez que ele busca seu ponto de origem, que não parece ser certo, busca suas raízes. É entendível essa preocupação em encontrar sua ancestralidade, visto que o processo sociocultural do negro foi:

Um processo de privatizações, de desenraizamento, de desterritorialização, de desvalorização de tudo aquilo que o constituiu como ser humano – a sua cultura, entendida, aqui, como um processo que envolve os padrões de comportamento, as crenças, os valores espirituais e materiais transmitidos coletivamente e caracterizadores de uma sociedade. (GODOY, 1999, p.62).

Essa condição humana do negro foi iniciada pelo sistema escravista que tentou depreciar a cultura e esvaziar a humanidade do negro, submetendo-o a condições de inferiorização que se baseou na sua invisibilidade – que se dá tanto através da formação de preconceitos como da exclusão social e depreciação dos seus valores culturais, religiosos e históricos.

Observamos que o negro tem a necessidade de identificar-se, ou seja, “[...] de registrar e avaliar – segundo sua própria ótica – as causas e consequências de sua intervenção social.” (PEREIRA; GOMES, 1988, p.37 apud GODOY, 1999, p. 62). Assim, a literatura se estabelece como estratégia de valoração da cultura, como elemento que compõe a identidade. A identificação é, portanto, um dos objetivos básicos do escritor negro no seu fazer literário.

Através das suas narrativas literárias, o negro problematiza sua condição humana nos espaços diaspóricos e reivindica a igualdade racial bem como afirma sua cultura ancestral, pois “[...] na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas [...]” (HALL, 2003b, p.27). Embora no Novo Mundo “[...] os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas [...]” (HALL, 2003b, p.27). Pois, na condição de escravo e colonizado, essa multiculturalidade não se dá de forma natural, visto que o colonizador tenta, de toda e qualquer forma, coibir a cultura do outro. É o que nos mostra Maryse Condé na obra *Moi, Tituba, sorcière... Noire de Salem*:

Quel était ce monde qui avait fait de moi une esclave, une orpheline, uma paria? Quel était ce monde qui me séparait des miens ? Qui m'obligeait à vivre parmi des gens qui ne parlaient pas ma langue, qui ne partageaient pas ma religion, dans un pays malgracieux, peu avenant ? (CONDÉ, 2012, p.81-82)⁴.

Tituba, a personagem protagonista, problematiza a situação em que vive na Diáspora. Ela não aceita o fato de ser uma escrava, de não poder falar sua língua e praticar sua religião. Foi essa a condição vivida pelo negro durante séculos, uma vez que, arrancado de sua cultura, ele era obrigado a vivenciar outros hábitos culturais que não os seus, inclusive se comunicar através de uma língua que não era a sua de origem. E é nesse momento que sua identidade cultural se torna múltipla.

Para Godoy o negro teve sua cultura sobrepujada pela cultura do branco, este ignorou a cultura daquele, o que se pode dizer que cada um tem sua cultura única, o que denominamos de pensamento raiz, conforme afirma a autora:

A cultura negra foi simplesmente suplantada pela cultura branca, o que equivale dizer que existe uma única cultura pertencente aos negros que foi preterida por uma também única cultura pertencente aos brancos”. A esse pensamento chamamos de pensamento de raiz. (GODOY, 1999, p.64).

⁴ “Que mundo era este, que tinha feito de mim uma escrava, uma órfã, uma pária? Que mundo era este, que me separava dos meus? Que me obrigava a viver entre gente que não falava a minha língua, que não compartilhava a minha religião, num país hostil, desagradável?” (CONDÉ, 1997, p. 70).

Para explicar o pensamento de raiz, nos valhamos das palavras de Deleuze e Guattari (1995) no que concerne à noção de raiz em oposição à de rizoma. Seguindo a classificação da botânica, quanto às raízes, eles se contiveram no grupo das raízes axiais, aquelas que têm um eixo principal do qual brotam pequenas raízes, e o das raízes rizomas, aquelas que “possuem um ponto de origem que aborta o eixo principal e do qual se ramifica um feixe de raízes, inúmeros fascículos igualmente desenvolvidas e que dispõem em todas as direções” (GODOY, 1999, p.64).

Considerando a teoria exposta anteriormente e assemelhando-a a noção de cultura, pode-se dizer que esta não possui uma origem única, mas provém de várias origens, ou seja, múltiplas procedências que são inatingíveis. Deleuze e Guattari afirmam que:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.37 apud GODOY, 1999, p.65).

Comportando a noção de raiz/rizoma à noção de identidade raiz e identidade rizoma, Glissant afirma que aquela é a identidade que se diz única, excluindo o outro, e esta, seria a “identidade como fator e como resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma, da identidade não mais de raiz única, mas como raiz indo ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p.27).

Considerando a identidade afrodescendente antilhana, podemos relacioná-la à identidade rizoma, visto que ela é resultado do diálogo de culturas de matriz africana com diversas outras culturas, ou seja, é uma identidade híbrida.

O híbrido é o espaço de interação de diversas estratégias de construção identitária (rizoma); ele subverte o conceito de origem ou identidade pura, exigindo o reconhecimento da diferença e rompendo com o projeto totalizante do discurso dominante. (GODOY, 1999, p.66).

É nesse espaço de interação entre as mais diversas culturas que a cultura antilhana vem dialogando com outras e construindo sua identidade: na convivência com o outro e sua maneira diferente de ser, o negro antilhano vem

exigindo seu reconhecimento e, assim, desconstruindo a hegemonia do discurso do colonizador.

Diante do exposto, podemos afirmar que, em meio ao turbulento e difícil processo de construção da história, cultura e economia das Antilhas, o afrodescendente antilhano, através da figura do escritor literário, vem buscando a afirmação/construção da sua identidade e a literatura atua como importante elemento nesse processo, pois, através das estratégias oferecidas pela narrativa literária, ele “resgata” sua cultura ancestral e, a partir do imaginário, reconstrói narrativas que contestam as “verdades” tidas como incontestáveis numa perspectiva de provocar mudanças futuras no que diz respeito à valorização da sua cultura, história e identidade.

Afro-descendant literature and cultural identity in the Antilles

ABSTRACT: *This article aims to analyze the process of construction of the Antillean cultural identity, presenting literature as a fundamental element in this process. This analysis begins by considering the historical and economic formation of the Antilles and then its literary movements such as Negritude, which contributed significantly to the identity construction of the Antillean Afro-descendants. Through the Literary Negritude Movement, the Antillean Afro-descendant writer seeks to “rescue” the origins of being black in order to deconstruct the negative and derogatory image that was created from the white man's view and, therefore, to show the Afro-descendant culture and its value from another perspective. We will study the example of the Afro-descendant writer Maryse Condé, one of the greatest representatives of the Antillean literature. To support this paper, we shall turn to Stuart Hall (2003), Butel (2007), Maximin (1996), Glissant (2005), among others.*

KEYWORDS: *Cultural Identity. Afro-descendant. Literature. The Antilles.*

REFERÊNCIAS

BUTEL, P. **Histoire des Antilles françaises: XVII^e – XX^e siècle.** Paris: Perrin, 2007.

CONDÉ, M. **Moi, Tituba, sorcière...Noire de Salem.** Paris: Mercure de France, 2012.

_____. **Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem.** Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE G.; GUATARRI, F. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FIGUEIREDO, E. **Construção de identidades pós-coloniais na literatura antilhana**. Niterói: EdUFF, 1998.

GLISSANT, É. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2005.

GODOY, A. B. de. Identidade Crioulizada:(re)construção de um novo homem. In: BERND, Z.; LOPES, C. G. (Org.). **Identidades e estéticas compósitas**. Porto Alegre: PPG – Letras UFRGS, 1999. p.61-81.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A. 2003a.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003b.

MAXIMIN, C. **Littératures caribéennes comparées**. Paris: Éditions Karthala. Pointe-à-Pitre: Éditions Jason, 1996.

MORALES, L. L. **Literatura Francófona: II América**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



HISTORIOGRAFIA DAS DUAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DO LIVRO *LE PETIT NICOLAS*

Venise Vieira MENDES*

RESUMO: Este artigo pretende mostrar a importância da historiografia no âmbito da tradução literária brasileira. Sabe-se que a historiografia da tradução, no Brasil, ainda está em processo de constituição. No intuito de somar esforços nesta empreitada, buscamos levantar informações acerca das circunstâncias e atores que participaram do processo tradutório das duas únicas traduções brasileiras do livro *Le petit Nicolas* e que nos permitiram traçar um perfil historiográfico das mesmas.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Historiografia. Historiografia da tradução.

Segundo Judith Woodsworth (2005), a palavra “história” possui dois significados recorrentes: um que diz respeito à história interpretada pelo pesquisador segundo suas convicções, e outro que trata dos acontecimentos concretos do passado. Pode-se, ainda, fazer uma distinção adicional entre a “história” entendida como os acontecimentos do passado contada em forma de narrativa e a “historiografia”, que é o discurso sobre dados históricos organizados e analisados sob certos princípios.

Buscando enaltecer a importância dos estudos historiográficos na tradução, Lieven D’Hulst (2001) expõe algumas razões que ratificam o valor desses estudos: a) a história abre os olhos do pesquisador da tradução e expande seus conhecimentos; b) a história fornece ao estudioso flexibilidade intelectual para adaptar suas ideias a novos pontos de vista; c) o conhecimento da história da tradução impede que o estudioso siga cegamente uma única teoria, fechando-se a outras; d) o conhecimento da história da tradução demonstra os relacionamentos subjacentes entre práticas e abordagens. Também Woodsworth (1996) acredita que estudar a historiografia das traduções, além de estimular o estudo da

* UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora. Colégio de Aplicação João XXIII. Juiz de Fora - MG - Brasil. 36015-260 – jasjo12@uol.com.br

tradução em seu contexto sociológico e cultural, contribuiria para preencher lacunas deixadas pelos estudos pré-acadêmicos, que pecam na abordagem sobre as diferentes culturas de tempos remotos e dos atuais. Nessa orientação interdisciplinar e pluricultural, o conceito de história, segundo Márcia Martins (1996, p. 39), passou por uma “[...] desmistificação da ideia de um tempo único, homogêneo e linear, constituindo uma nova cronologia científica, que leva em consideração a multiplicidade dos tempos históricos.” Desse modo, novas fontes de pesquisa incorporaram-se ao *corpus* do historiador, que passou a poder contar com relatos orais, memórias e cartas, que se constituem como documentos de pesquisa. Esses novos elementos que compõem a pesquisa documental permitiram acrescentar a dimensão do tempo à compreensão do social e, assim, favorecer “[...] a observação do processo de maturação ou de evolução de indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos, mentalidades, práticas, dentre outros.” (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009, p. 2).

Segundo Anthony Pym (1998, p.5), “A história da tradução é um conjunto de discursos que confirmam as mudanças que têm sido insistentemente evitadas no campo da tradução.” Esse campo inclui ações e agentes relacionados à tradução, a seus efeitos, a teorias sobre ela e a vários outros aspectos ligados à tradução. O autor afirma que existem quatro princípios da Historiografia: a) a história da tradução pode explicar porque traduções foram feitas em um tempo e lugar específicos (causa social); b) o objeto central da Historiografia não é nem o texto da tradução, nem seu contexto, nem suas características linguísticas, mas o tradutor, pois é por meio dele e de seu ambiente social – clientes, editores, leitores – que poderemos compreender porque determinadas traduções se deram naquelas condições e se apresentam como tal. Para sabermos por que houve a tradução, é preciso olhar as pessoas envolvidas no processo (fator humano); c) se o foco é o tradutor, a Historiografia da Tradução deverá ser organizada em torno do contexto social onde o tradutor vive e trabalha (interculturalismo); e d) o ponto de partida para se entender o passado é o “aqui e agora” (prioridade do presente). Também Berman (1995), em seu livro *Pour une critique de traductions*, apresenta, detalhadamente, esclarecimentos sobre a relevância de se conhecer a identidade do tradutor enquanto tal e de ir em busca de seu projeto de tradução, de sua posição tradutiva, de seu horizonte de tradução. Ele propõe, assim como sugerido por Pym, saber se o tradutor era também autor, em quais línguas traduzia, que tipo de obra traduzia com mais frequência, se já escreveu sobre o que traduziu, se já traduziu em conjunto, entre outros.

Segundo D'Hulst (2001), existem diferentes maneiras de se fazer historiografia e há também inúmeras categorias de informações que podem ser consideradas nas pesquisas, sem que, no entanto, sejam todas elas relevantes para o método escolhido. Para orientar o trabalho do pesquisador historiográfico, D'Hulst propõe algumas variáveis, também abordadas e detalhadas por John Milton e Márcia Martins (2010) para a confecção de uma historiografia mais eficaz:

- a) **Quem? (Quis?)** Quem era o tradutor? Qual é a sua biografia familiar, social, seus estudos, seu perfil ideológico e cultural, seus conceitos de tradução? Quantos eram mulheres? Exerciam outras profissões além da de tradutor? Qual é a sua idade? Tinham treinamento especial para seu ofício? Traduziam conforme certos conceitos ou poética? Eram estrangeiros ou filhos de estrangeiros? Qual é o seu *habitus* tradutológico?
- b) **O quê? (Quid?)** O que foi e o que não foi traduzido? Quais critérios foram usados na seleção dos textos? Quais parâmetros foram utilizados (de gênero, linguístico, temporal)? Qual material foi traduzido (apenas livro, material impresso)? O que se escreveu sobre “tradução”?
- c) **Onde? (Ubi?)** Onde as traduções foram escritas, impressas, publicadas, distribuídas? Por quem? (No mesmo local onde o autor escreveu o original? Em grandes centros?) Onde o tradutor morava e trabalhava? Onde são os grandes centros de pesquisa sobre tradução? Nas Universidades, que departamento é o responsável pelos Estudos da Tradução?
- d) **Quem ajuda? (Quibus auxiliis?)** Quem financia as traduções? Onde os tradutores podem conseguir financiamento?
- e) **Por quê? (Cur?)** Por que as traduções são feitas? Por que as traduções são do jeito que são (relação com o texto-fonte, características)?
- f) **Como? (Quo modo?)** Como as traduções foram processadas? Quais eram as normas seguidas pelo tradutor? Qual a natureza discursiva (natureza e estrutura dos argumentos, definições)?
- g) **Quando?** Em qual época foi feita a tradução (levantamento das teorias da tradução em vigor, número de traduções de uma mesma época, formas de tradução, critérios da época)?
- h) **Para quem? (Cui Bono?)** Este item diz respeito à recepção da tradução: qual é o efeito da tradução? Qual é a sua função e seu uso na sociedade?

Cumpramos ressaltar que, tanto para Jean Delisle (2002) como para Pym (1998), o tradutor carrega em si representações simbólicas de sua sociedade; assim, conhecer esse sujeito permite uma interpretação e compreensão mais corretas das obras traduzidas. Além do profissional presumidamente habilitado para o trabalho e que respeita as normas vigentes, o tradutor tem um corpo, é uma pessoa que precisa, por exemplo, alimentar-se e deve ser considerado também sob este aspecto. Segundo Pym (1998), de uma lista de 434 tradutores brasileiros atuantes no Brasil entre os séculos XVII e XX, apenas 9 exerciam, exclusivamente, a profissão de tradutor, demonstrando que esse profissional, para se sustentar, ultrapassava os limites de seu ofício como tradutor. -Apenas a título de esclarecimento, os dois tradutores das obras aqui abordadas também exerciam outras profissões.

Observando com acuidade o que é passível de análise dentro de um estudo historiográfico, podemos perceber que a Historiografia se vê envolvida em vários campos do saber, acadêmicos ou não, podendo, então ser concebida como uma disciplina com múltiplas camadas, assim exposto nas palavras de D'Hulst (2001, p. 24): “[...] a historiografia é como uma bonequinha russa, contendo pequenas cópias de si mesma.” Além disso, é possível afirmar que a pessoa do tradutor tem um grande valor nos estudos historiográficos, o que sustenta a importância de nossa investigação sobre as atividades dos tradutores aqui em questão.

É preciso que se pense sobre o que se quer responder com o levantamento historiográfico e por que isto seria importante. No caso do Brasil, acreditamos que toda historiografia é bem-vinda, pois, de acordo com Adriana Pagano (2001, p. 121):

[...] é preciso construir uma história da tradução, haja vista sua inexistência ou existência fragmentada, motivada, em grande parte, pelo entendimento, prevaLENcente até poucas décadas atrás, de se tratar de uma tarefa prescindível, especialmente sob a ótica de uma consideração de tradução como processo secundário ou menor... Temos uma atividade... que requer que se trabalhe com os dados que a história nos fornece, submetendo-os, todavia, a uma indagação que possa ampliar o material existente e apontar novos caminhos a serem percorridos.

Constatar que as pesquisas historiográficas brasileiras no campo da tradução são raras, por um lado pode ser lamentável, mas, por outro, podemos entender esse espaço ainda vazio como possibilidade de preenchê-lo com uma nova

maneira de se fazer e conceber a Historiografia, segundo o interesse em se agrupar olhares concorrentes ou simpatizantes. Nesse sentido, buscamos em Foucault (2009, p. 21) sua concepção de história, pois, segundo a “genealogia da história” apresentada pelo autor, a ideia de que a história é, principalmente, um habitante do passado é questionada: “A genealogia não pretende recuar no tempo para restabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento; sua tarefa não é demonstrar que o passado ainda está lá, bem vivo no presente.” O autor propõe a desconstrução de alguns conceitos antigos, sugerindo novas leituras para o que já se entendia como certo, finito, inquestionável, inabalável, causando transtorno, como toda mudança, mas também fazendo emergir o novo, mais oxigenado, menos corroído: “[...] A pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo.” (FOUCAULT, 2009, p. 21).

A Historiografia que aqui apresentaremos nasce do inexistente, por isso carrega em si muitas possibilidades: primeiramente, ao produzirmos nossos documentos, podemos fazê-lo orientados pelo que nos parecesse o mais apropriado e necessário para nosso propósito; além disso, ao elencar os dados colhidos como relevantes ou não, fazemo-lo segundo nossa visão; também a interpretação que damos a esses fatos está em consonância com nossa construção como indivíduos e, finalmente, a importância que conferimos ao resultado segue o que acreditamos importante para nossa sociedade. E, assim, qualquer nova proposta de Historiografia pode e deve estar inserida em um olhar questionador, pronta e disposta a refazer, retocar e a se colocar também em situação de novas reavaliações.

A historiografia das traduções brasileiras do livro *Le petit Nicolas*

Importa esclarecer que após exaustivas buscas em literatura especializada, quer em livros publicados, quer na Internet, não encontramos trabalhos ou menção a estudos brasileiros sobre *Le petit Nicolas*, obra de Sempé e Goscinny¹, seja no campo da Literatura Infanto-Juvenil estrangeira ou traduzida, seja no âmbito dos Estudos da Tradução. Assim, diante de um *corpus* ainda não pesquisado no Brasil também sob o aspecto historiográfico, buscamos, nós mesmos, produzir documentos para compor a pesquisa documental, de campo,

¹ Confira Sempé e Goscinny (1975, 1997).

primária. Esses documentos são constituídos, basicamente, de entrevistas com os envolvidos no processo das duas traduções em questão: o Senhor Álvaro Pacheco, fundador, proprietário e editor da Editora Artenova e Luís Lorenzo Rivera, editor e tradutor da Martins Fontes Editora. Segundo Cellard (2008, p. 296), “[...] tudo o que é vestígio do passado, tudo o que serve de testemunho, é considerado como documento ou fonte [...]”, assim nossas entrevistas se caracterizam como “documentos intencionais”, por terem sido conduzidas exclusivamente para responder aos nossos interesses.

Acreditamos ser importante insistir na dificuldade com as quais nos deparamos durante a confecção dos documentos, principalmente nas informações que se referem à tradução da Editora Artenova, uma vez que a editora já fora extinta, o tradutor já havia falecido e nada havia na Internet que pudesse nos guiar de uma maneira segura no levantamento dos dados.

Nossa historiografia começa com a apresentação da Editora Artenova (primeira editora a traduzir, no Brasil, a obra *Le petit Nicolas*, em 1975, pelas mãos do tradutor Marcelo Corção), seguida pelas entrevistas com o Sr. Álvaro Pacheco nas quais apuramos sua concepção do fazer tradutório através de pistas importantes inferidas de suas falas e que foram classificadas dentro de parênteses.

A Editora Artenova

A Editora Artenova, criada em 1962, foi uma das mais importantes editoras brasileiras na década de 1970, trabalhando com literatura nacional e estrangeira em vários gêneros, tendo lançado autores nacionais e divulgado obras estrangeiras. O parque gráfico era composto por 4 empresas: Edigrafi Editora e Gráfica Ltda.; Editora Artenova Ltda.; Artenova Filmes Ltda. e Artenova Publicações Ltda. Até sua desativação, no início dos anos 1980, lançou no mercado mais de 5.000 títulos, segundo as contas do Sr. Álvaro Pacheco.

Os arquivos da Editora Artenova encontram-se ainda em posse do Sr. Álvaro, “[...] no quinto andar da casa, num quatinho, lá embaixo, muito escuro, com uma luz muito fraca!”; no entanto, a dificuldade de acesso à documentação para consultas deixa margem para informações um tanto incompletas. Todavia, de acordo com o antigo proprietário, apesar das imprecisões nas datas fornecidas por ele mesmo, se elas não são exatas, “são quase”. Segundo dados presentes no jornal *A Gazeta*² (1976), em matéria e entrevista publicadas no Caderno Dois,

² Confira Pacheco (1976).

apenas no ano de 1975 a Editora Artenova lançou no mercado um milhão e meio de livros, o que lhe conferiu o *status* de maior editora do país, em termos quantitativos.

A primeira tradução do livro *Le petit Nicolas* no Brasil – Ed. Artenova, 1975

Na década de 1970, houve muitos estudos, propostas e mudanças no campo dos Estudos da Tradução. A Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar, e sua adequação à tradução, por Gideon Toury, os Estudos Descritivos da Tradução, de André Lefevere e Susan Bassnett, o funcionalismo alemão, popularizado por Reiss³, Vermeer e Nord, são apenas exemplos da efervescência vivenciada no campo da pesquisa em tradução nesses anos. Também, no Brasil, os Estudos da Tradução estavam em alta: o começo da criação dos cursos de bacharelado pode ser apontado como consequência da expansão do mercado de trabalho nessa área, assim como a criação da Associação Brasileira de Tradutores (ABRATES), que garantia, entre outros, o direito classista dos tradutores.

Ainda que no campo dos Estudos da Tradução muitas novas questões fossem levantadas a respeito de um novo fazer – consequência de um novo olhar sobre a tradução –, o conceito ainda arraigado sobre a importância da fidelidade nos textos traduzidos imperava na Editora Artenova. A recomendação para as traduções na Artenova era: “seguir o original” afinal, segundo o Sr. Pacheco (2014), se o livro fez sucesso na língua de origem, a linguagem da tradução deveria ser a mesma, para garantir o mesmo sucesso, isto é, o tradutor deveria “[...] traduzir de uma língua para a outra e não fazer tradução de pensamento [...]” (característica da tradução). A Artenova mantinha uma equipe de tradutores *freelancers* que não faziam parte do quadro de seus funcionários e com os quais ela contava para os trabalhos de tradução. A remuneração dos tradutores, de acordo com o Sr. Pacheco, muitas vezes, era bem maior do que a dos autores, pois aqueles ganhavam sobre o número de páginas traduzidas, enquanto estes recebiam 10% sobre o preço de capa e, em uma tiragem de 3 mil exemplares, nem sempre tudo era vendido. Na fala do Sr. Pacheco, o método de trabalho da equipe funcionava como uma produção em série: “acabava de traduzir um [livro], passava para outro” (compreensão da atividade tradutória). Importa assinalar que havia intervenção do editor nas traduções apenas para assegurar a correção

³ Confira Reiss (1996).

ortográfica e gramatical, e não por razões ideológicas ou restritivas, segundo o Sr. Pacheco (2014).

Na década de 1970, as atividades da censura militar no Brasil se fizeram bastante presentes, principalmente no campo das manifestações artísticas. A arte brasileira sentiu-se freada e por isso mesmo estimulada a produzir de diferentes maneiras para, de alguma forma, burlar as proibições operadas pelos censores. Nesse contexto, encontramos o *corpus* inicial desta investigação: uma literatura de origem francesa, desconhecida no Brasil, mas que já fazia sucesso na França: *Le petit Nicolas* (contexto da tradução). O Sr. Álvaro selecionava, pessoalmente, todos os livros que sua editora publicaria e não foi diferente com a obra *Le petit Nicolas*, primeiro título publicado por Sempé e Goscinny (Editora Denoël, 1960 – Coleção de bolso). Como afirma o editor brasileiro, seu primeiro contato com o livro, do qual nunca ouvira falar, foi em uma livraria de Paris, onde andava a vasculhar algumas obras passíveis de serem publicadas no mercado nacional. Imaginou ser interessante apostar na tradução e publicação daquela obra infantil como uma nova possibilidade de investimento neste segmento (motivo da tradução). Assim, podemos afirmar que a tradução da Artenova foi puramente comercial: não houve encomenda para um tradutor em particular ou seleção de tradutor de acordo com o perfil do livro nem tampouco se procurou saber se havia a existência de uma possível simbiose entre ambos. No caso, a tradução do livro *Le petit Nicolas* foi o resultado do trabalho de uma máquina de produção, que segue uma escala de produção:

[...] os livros vão ficando prontos, a gráfica bota na fila o tempo de produção do livro, aí vem um atrás do outro [...] tinha 20, 30 livros pra traduzir, os tradutores iam trazendo os livros e pegando outros [...] os tradutores pegavam um livro e levavam 1 mês, 2, traduzindo; acabavam e vinham: “Quer outro?” E pegavam outro.⁴ (PACHECO, 2014).

E, provavelmente, o próximo da lista foi *Le petit Nicolas*.

Tampouco romântica e engajada foi a publicação de *O Pequeno Nicolau*, no ano de 1975, no Rio de Janeiro (época e local da publicação da tradução), em plena ditadura militar (contexto). Tendo em vista que o livro foi traduzido e lançado nessa época apenas por ser “o próximo da lista”, devemos considerar que o caráter ideológico de sua publicação baseou-se tão somente nos aspectos mercantil e econômico. Na entrevista, o Sr. Álvaro Pacheco (2014) reiterou várias

⁴ Concepção e cuidado com a tradução.

vezes que nunca teve problemas com a censura, porque o importante era “não tocar o dedo no ponto nevrálgico”. Além de ser amigo de Petrônio Portella, então presidente do Senado e presidente da executiva nacional da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), ele tinha vários outros amigos no governo; por conseguinte, diante de qualquer problema que pudesse haver em alguma de suas publicações, Pacheco era chamado pelos censores para esclarecer a questão e, imediatamente, solucionava-se o caso. Em sua opinião⁵, o grande problema não eram os livros, mesmo porque “[...] os censores não tinham tempo de ler, eles pegavam informações de ouvir dizer [...] eles tinham consciência que uma edição de 3 mil livros não influenciava opinião nenhuma.” (opinião do editor), estando mais preocupados com as manifestações que envolviam as massas, tais como festivais de música, apresentação teatral e filmes de cinema. Sobre a negociação com a Editora Denoël, o Sr. Álvaro Pacheco não se recorda de como foi conduzida. Provavelmente, segundo ele, foi seu agente literário que negociou, de modo direto, com a editora de origem. Afirma, no entanto, que talvez pelo fato de a negociação não ter sido feita com o autor não houve nenhuma exigência em relação aos aspectos da tradução, ficando a critério e responsabilidade da editora qualquer eventual modificação/adaptação. A tradução dos antropônimos, topônimos, brincadeiras, bem como as comidas e qualquer outro item capaz de oferecer problemas de tradução não foi motivo de embate, pois também ficou a cargo da decisão do editor brasileiro, que deu carta branca ao tradutor do livro, Marcelo Corção, que fazia parte da equipe de *freelancers* contratados pela Editora Artenova e que, diferentemente de alguns de seus colegas, nunca viveu fora do Brasil. Após 15 anos do lançamento do original (1960) e, apesar do sucesso inegável na França, no Brasil, a Editora Artenova fez apenas uma única edição (1975) com tiragem de 3 mil cópias. O Sr. Álvaro não soube precisar como foi feita a divulgação do livro, mas é provável que tenha seguido o padrão das demais divulgações infantis: nas escolas e com os professores – “que é quem manda comprar, né?” – além do provável uso de revistas e propaganda nas rádios.

A segunda tradução do livro *Le petit Nicolas* no Brasil – Martins Fontes Editora, 1997

A história da tradução nacional necessita de estudos que abordem tanto o levantamento histórico das obras traduzidas quanto dos tradutores dessas obras e

⁵ Confira Pacheco (2014).

suas atividades. Diante dessa realidade, não é tarefa fácil traçar as características do fazer tradutório brasileiro. Temos conhecimento, contudo, de que, seguindo a tendência dos países que têm tradição nos Estudos da Tradução, a partir da década de 1980, os estudiosos brasileiros também começaram a questionar a validade da fidelidade absoluta ao original, em detrimento de maior autonomia do texto traduzido. Nesse cenário e com esses ânimos, surge a segunda tradução do livro *Le petit Nicolas* no Brasil.

Na década de 1990, as histórias do personagem *petit Nicolas* e seus amigos já eram conhecidas no cenário literário internacional a ponto de já terem sido traduzidas em mais de 30 línguas. No Brasil, contudo, apenas uma parcela mínima de leitores, mais notadamente aqueles que se interessavam pela Língua Francesa sabiam da existência desses personagens. Uma justificativa plausível para essa situação é o fato de que, até então, não houvera a preocupação e/ou o interesse em se retomar/divulgar a tradução que já existia do livro *Le petit Nicolas*, da Editora Artenova. Entretanto, diante de interesses distintos daqueles que determinaram a primeira tradução, a Martins Fontes Editora optou por retraduzir as historinhas francesas.

Em uma das entrevistas com Luis Lorenzo Rivera (2014), morador da cidade de São Paulo e tradutor que assinou a segunda tradução do *Le petit Nicolas*, ele esclarece o motivo de sua editora não ter aproveitado nada da tradução anterior. “Sobre edições anteriores, tenho certeza que houve uma [...] péssima, publicada por uma editora que não existe mais [...] Não me lembro de ter lido essa edição, mas de ter constatado a má qualidade e que não poderia me ajudar em nada.” Sua justificativa considera as possíveis motivações de uma retradução e a falta de qualidade da tradução anterior seria uma delas. Entretanto, é possível supor que a constatação de Rivera tenha se dado em função de que os conceitos sobre a atividade tradutória se modificaram no período de mais de 20 anos decorridos da primeira tradução, assim como os conceitos de estética. Rivera, que nem sempre foi tradutor, relata que foi um amigo francês quem lhe sugeriu a tradução e publicação da obra *Le petit Nicolas*, que Rivera já conhecia e sabia das boas referências, pois essa obra, na França, sempre despertou um fascínio tanto nas crianças como nos adultos. Diante da decisão da Martins Fontes de começar a publicar Literatura Infantil (início da década de 1970) (motivação para a tradução), Rivera negociou e adquiriu os direitos de tradução e publicação dos cinco livros da série (*Le petit Nicolas*, *Les récrés du petit Nicolas*, *Les vacances du petit Nicolas*, *Le petit Nicolas et les copains* e *Le petit Nicolas a des ennuis* – anteriormente lançado como *Joachim a des ennuis*). No entanto, o trabalho com

a obra estava apenas começando: “[...] quem poderia fazer uma tradução à altura dos textos de Goscinny?” Segundo Rivera (2014):

A primeira ideia parecia obviamente correta: um autor de histórias infantis [...] escolhi um que parecia o mais indicado [...] A experiência foi um fracasso [...] Fiz outras tentativas com outros tradutores profissionais [...], outra tentativa foi com jovens que dominavam perfeitamente o francês e o português. A experiência foi um desastre.⁶

Após várias tentativas, Rivera resolveu fazer, ele mesmo, a tradução e, com a ajuda de sua revisora e companheira, Mônica Stahel, passou a traduzir o primeiro livro da série, dando vida ao livro traduzido: *O Pequeno Nicolau*. O trabalho de Rivera e Mônica foi sucesso: de 1986, ano de sua primeira edição no Brasil, até 2014, a Martins Fontes já está na quinta edição desse título, com várias tiragens, caracterizando-se como um livro *long-seller*, cujo sucesso não é imediato, mas constante. Rivera acredita que a história da tradução da obra *Le petit Nicolas* se resume às dificuldades encontradas pelo editor em encontrar alguém com habilidade para fazer as traduções. Porém, muito do que foi ressaltado nas entrevistas, em princípio, apenas para elucidar o contexto, colaborou sobremaneira para se traçar o perfil completo de uma tradução que não nasceu para ser, tão somente, mais um produto de consumo.

É interessante perceber o envolvimento de Rivera durante o processo tradutório, pois ele já se entregou ao trabalho de tradução antes mesmo de saber que seria ele quem levaria a cabo essa delicada missão. Ao relatar, em sua primeira entrevista, a “história da tradução do PN”, notamos em suas falas a preocupação e o carinho para com aqueles textos:

Quem poderia traduzir Goscinny?, [...] Escolhi um [tradutor] que parecia o mais indicado [...] Fiz outras tentativas [...] mas em nenhum eu sentia a graça e a singeleza que o texto de Goscinny me transmitia [...] Finalmente resolvi ver junto com a Mônica Stahel [...] o que era esse “bicho de sete cabeças”. (RIVERA, 2014).

E, logo após verificar que o “bicho de sete cabeças” não era assim tão pavoroso, “o amor por aquela criançada e mesmo a empatia com elas e com os personagens adultos foi facilitando tudo” (RIVERA, 2014) e ajudou-o a minimizar as possíveis

⁶ Preocupação e cuidado com a tradução.

dificuldades que surgissem. Entretanto, ele não se lembra de ter havido alguma dificuldade ou, se houve, elas não lhe pareceram tão relevantes. Toda a dificuldade em se encontrar uma pessoa cuja forma de traduzir fosse tão envolvente quanto à linguagem do original se explica, segundo Rivera, pelo excesso de formalidade nas traduções: “[...] na tradução dos jovens [...] a linguagem era a mais formal de todas as experiências anteriores [...]” (RIVERA, 2014). E hoje, passados 29 anos de sua tradução, ele arrisca uma justificativa para tal comportamento:

Não me parece que os tradutores tenham visto muita formalidade no texto do PN. Ao tentar fazer uma tradução *perfeita*, eles acabaram caindo na formalidade ou no emprego de uma linguagem mais acadêmica ou na linguagem de débil mental que muita gente atribui às crianças. (RIVERA, 2014, grifo do autor).

Notemos que a ênfase na palavra **perfeita** veio do próprio editor/tradutor, revelando saber que, embora se busque toda a fidelidade ao original, a tradução perfeita não existe.

Apesar de ser sua primeira tradução, o então editor já sabia, ainda que intuitivamente, que era preciso ter uma linha de conduta para guiá-lo durante seu trabalho. Nesse sentido, sua grande dificuldade ao traduzir para criança era encontrar o ponto de equilíbrio no registro:

Para mim, a grande dificuldade de traduzir para criança é não considerar a criança uma espécie de mongoloide e não cair na tentação de empregar uma linguagem *tatibitati* sem deixar de empregar a linguagem das crianças. [...] a linguagem tem que ser tão simples quanto uma criança e não idiota [...] se o autor emprega palavras que exigem que a criança da terra consulte um dicionário, a nossa também deve consultar. Afinal, a leitura infantil é para desenvolver a mente e não para imbecilizar.⁷ (RIVERA, 2014).

Segundo sua revisora Mônica Stahel (2014), a linguagem usada pelos personagens da obra *Le petit Nicolas* apresenta características de “[...] ser uma linguagem correta, sem ser formal e não fazer uso do chulo ou do vulgar para fazer humor.” Ainda considerando sua **linha de conduta** particular, Rivera já tem em mente o público a quem sua tradução será destinada: “Os livros não eram para o povo (que não tem o hábito de ler e menos ainda dinheiro para comprar

⁷ Linguagem.

livros), mas para a classe média, que provavelmente já conhecia a reputação dos autores e os personagens.” (público-alvo).

Apesar das novas indagações que surgiam também no Brasil a respeito do fazer tradutório, em que pese a supremacia do original sobre o texto-alvo e, conseqüentemente, a questão da fidelidade, é muito difícil mudar a forma de pensar a tradução, considerando-se que a ideia que se tem dela como uma forma de **retrato** do texto-fonte está incutida há muito tempo na prática tradutória, principalmente daqueles que são os responsáveis por divulgar, em língua materna, o que pensam ser interessante em língua estrangeira. Rivera (2014), misturando a função de editor e tradutor, tece suas considerações sobre essa temática: “Eu mesmo, como editor, só imponho aos tradutores a obrigação de ser fiel ao autor, seguir o espírito da obra e o registro do texto. Tudo isso em português culto, claro [...]” (concepção de tradução). Percebe-se, nessa fala, que não se cogitam imposições relacionadas a posturas políticas ou ideologias, seja porque os tradutores eram profissionais conscientes de que estavam ali para traduzir, seja porque o contexto sociopolítico não fosse tão adverso quanto o da tradução de 1975 a ponto de despertar pensamentos rebeldes ou revoltosos nos cidadãos da época. Como profissional cuidadoso e responsável por traduzir os 5 livros da série, Rivera (2014) diz acreditar que, hoje em dia, faria algumas coisas diferentes nas traduções, o que nos leva a pensar que a experiência que adquiriu com outras traduções feitas após às do *Le petit Nicolas* colocou-o em situação mais flexível e confortável para traduzir: “[...] Hoje acho que os livros deveriam ser traduzidos de novo.” Sobre isso, podemos cogitar também a influência das novas formas de se enxergar a tradução que permitiram aos tradutores se sentirem menos escravos do texto de origem, conferindo-lhes mais autonomia: “Uma coisa acho que faria: *ousaria* misturar mais pronomes e verbos da segunda e terceira pessoas [...]” (RIVERA, 2014, grifo do autor). Admite, todavia, que tais mudanças iriam de encontro ao que acontece no país da obra original: “Algumas coisas eu mudaria, mas fico pensando que a linguagem dos meninos do Goscinny na França não mudou, todos continuam entendendo (adultos e crianças) (e achando muita graça, sem estranhar nada).”

Ponto nevrálgico das traduções infantis, os topônimos e antropônimos muitas vezes são motivos de embate: traduzir ou não traduzir? Se o tradutor não os traduz, corre-se o risco de se perder as informações contidas naquele nome escolhido propositalmente para refletir alguma característica do local ou do personagem, seja física ou psicológica. Caso sejam traduzidos, tradução e tradutor ficam vulneráveis às críticas por excesso de domesticação e de tolhimento

da presença do estrangeiro no texto traduzido. No caso dos personagens da obra *Le petit Nicolas*, segundo afirmação de Rivera e Stahel, os nomes originais não carregam nenhum significado subliminar, não havendo, portanto, motivo de preocupação a não ser pelo apelido do inspetor: “*Le Bouillon*”. A opção da equipe tradutora foi traduzir os nomes e deixar os sobrenomes no original, mantendo o laço com a França, para que a obra não se transformasse em um “faz de conta” de que as histórias se passavam no Brasil. Mônica Stahel (2014) esclarece melhor o assunto:

Os nomes das crianças foram traduzidos para aproximá-los dos leitores. Note, no entanto, que os nomes a que chegamos não são tipicamente brasileiros, pelo contrário. Quisemos, simplesmente, lhes dar nomes mais facilmente pronunciáveis [...] Justamente por isso os sobrenomes foram mantidos. Era importante marcar que as histórias aconteciam em outro país, com idioma, cultura e costumes diferentes dos nossos (intenção). De modo geral [...] traduzimos sobrenomes quando são trocadilhos ou têm um sentido especial, mas, mesmo nesses casos, tentamos manter o ‘sotaque’ do original [...] Repito que não demos nomes brasileiros às crianças, apenas traduzimos os nomes franceses.

Tanto Rivera quanto Stahel ratificam o caráter pedagógico inerente às literaturas, pois acreditam que qualquer literatura de qualidade deve ser inteligente e formadora, sobretudo a Literatura Infantojuvenil, pois seu público-alvo são os jovens e as crianças, seres ainda em formação:

Na verdade, todas as literaturas “ensinam”, mesmo que não tragam nenhuma marca explícita [...] mas é óbvio que, ao contar uma história, você sempre transmite seus valores. É impossível ser diferente. No caso dos livros infantis, a responsabilidade é imensa, pois a criança está formando seu sistema de valores e acolhe tudo o que recebe. Quando discordo dos valores de determinado autor [...] simplesmente recuso a tradução. (STAHHEL, 2014).

O que contempla nossa historiografia

Segundo o já citado texto de D’Hulst (2001), algumas perguntas básicas ajudariam a compor um perfil mais preciso das historiografias desejadas. Guiados pelas oito perguntas (Quem?, O quê?, Onde?, Quem ajuda?, Por quê?, De que maneira?, Quando?, Para quem?), que nos encaminharam no sentido de conhecer

algo sobre a ambientação e a motivação para a tradução de um texto, buscamos, ao responder algumas delas, desvelar parte do cenário das traduções do livro *Le petit Nicolas*, ocorridas no Brasil, nos anos de 1975 e 1997. Também para compor a análise historiográfica a qual nos propusemos a construir, além de D'Hulst, buscamos arcabouço teórico em Berman (1995), quando o autor trata da importância de se conhecer o tradutor e seu horizonte e posição tradutivos.

Diante da impossibilidade de obtermos informações diretamente com o tradutor Marcelo Corção, por já ter falecido, foi o Sr. Álvaro Pacheco, editor e ex-proprietário da extinta Editora Artenova, quem esclareceu pontos importantes sobre o tradutor e a tradução analisada; outros, no entanto, ficaram sem respostas ou as respostas foram meras suposições por parte do Sr. Pacheco: Marcelo Corção, o tradutor, era carioca e, segundo o Sr. Pacheco (2014), nunca morou no exterior, exercendo sempre suas atividades na cidade do Rio de Janeiro (Emissor?/Quem?); não tinha outra fonte de renda a não ser as oriundas das traduções; não era empregado da editora, prestando serviços de *freelancer*; fez a tradução de 1975 (Quando?) movido pela necessidade de sustento (Por quê?). Conforme comportamento da época, Corção não tinha nenhum preparo teórico que o ajudasse no ofício de tradutor (Como?); traduzia vários temas, mas tinha preferência pelos que tocavam as Artes Plásticas (O quê?). Diferentemente do que foi sugerido por Pacheco, no correr da pesquisa, apuramos que Corção desempenhava outras atividades, além das traduções: publicou pelo menos um livro de sua autoria (*O fauno e a fauna*) e contribuiu em outro (*Gravuras de Babinsky*), fazendo também trabalhos como artista plástico.

Sobre Luis Lorenzo Rivera, editor e tradutor da Martins Fontes Editora, sabemos que antes de trabalhar na Martins Fontes de São Paulo, viveu um tempo na França (Emissor?/Quem?). Na época da tradução, 1997 (Quando?), ele já era o editor-chefe da editora onde trabalhava, tendo, portanto, sua real fonte de renda oriunda dessa função. A tradução do livro *Le petit Nicolas*, muito mais do que uma necessidade foi, para ele, um desafio, principalmente, por ter sido o primeiro livro que traduziu (Por quê?). Enfim, a partir das entrevistas realizadas, verificamos que ambas as editoras tiveram uma justificativa comum para a tradução e publicação da obra *Le petit Nicolas*: o fato de quererem começar a investir na área infantojuvenil (Porquê?), ou seja, o livro *O Pequeno Nicolau* foi um dos primeiros a fazer parte dessa categoria nos catálogos das duas editoras; todavia, a forma de fazê-lo diferiu entre ambas, uma vez que, na Artenova, não houve uma forma diferenciada de pensar sobre essa tradução, o que ocorreu com bastante seriedade na Martins Fontes (Como?). Não tendo havido vislumbres

além dos comerciais, os investimentos foram provenientes das próprias editoras, sem participação de terceiros. Mas, se considerarmos o apoio do Estado para a criação de editoras nos anos da ditadura militar com o intuito de controlar mais de perto as publicações, podemos cogitar a hipótese de que a tradução de 1975 tenha contado, se não com o suporte financeiro, ao menos com o estímulo de entidades governamentais. E se isso de fato aconteceu, talvez seja possível, em uma busca minuciosa nos textos traduzidos, encontrarmos resquícios ou laços de dependência entre as traduções e o contexto daquela época, diferentemente da tradução de 1997, quando o país já vivia a plena abertura democrática e várias liberdades se instalavam no fazer literário e tradutório.

Ponto comum nas traduções também é o fato de, em relação à linguagem, ambos os editores exigirem de seus tradutores (embora um desses fosse, ele próprio, o tradutor) fidelidade ao autor. Nessa exigência, encontramos a recomendação da Artenova para **seguir o original sem traduzir o pensamento** (Como?) e, na Martins Fontes, deparamo-nos com **a obrigação de ser fiel ao autor**. Percebemos, nesta última colocação, uma pequena diferença entre o modo de se ver e de se fazer tradução em relação à Artenova, pois a concepção da Martins Fontes dá um passo adiante: a fidelidade deve ser direcionada ao autor e não ao texto; o editor acrescenta a necessidade de **seguir o espírito da obra e o registro do texto** (Como?). Finalmente, as editoras se distanciam bastante em relação à ideia do público consumidor da obra, pois, enquanto a Artenova se preocupa em fazer a tradução como uma nova possibilidade de investimento, simplesmente por querer começar a trabalhar com o público infantil, sem fazer nenhuma distinção entre os segmentos desse público (Para quem?), a Martins Fontes, na pessoa de seu tradutor, já sabia quem seria seu público: não as crianças, indiscriminadamente, mas as crianças leitoras, da classe média, que, provavelmente, já teriam tido algum contato com os personagens da nova obra (Para quem?). É possível que essa visão de público tenha feito diferença nas traduções.

Podemos afirmar que as características particulares a cada uma das traduções, e que as tornaram tão diferentes entre si, só fazem sentido uma vez que passamos a conhecer as realidades vivenciadas por cada tradutor. Daí a importância de se levantar dados sobre a vida do tradutor, das compreensões, das ideologias, das motivações de quem faz e de quem encomenda as traduções; daí também a importância de uma historiográfica paralela, quase concomitante ao lançamento de uma tradução. Como a historiografia que aqui apresentamos é consequência de uma busca extemporânea admitimos que muita informação foi perdida. Nesse sentido propomos e ratificamos a necessidade de que, juntamente ao trabalho

de tradução, seja feito um trabalho de identificação sobre o tradutor, o processo tradutório envolvido naquela tradução, as demandas e toda sorte de informação que possa frutificar através de um trabalho historiográfico em qualquer momento em que ele se dê. Acreditamos, entretanto, que, ainda que extemporânea, nossa historiografia possa ser o pontapé inicial para futuros trabalhos sobre as traduções do Pequeno Nicolau.

The historiography of the two Brazilian translations of the book Le Petit Nicolas

ABSTRACT: *This article aims to show the importance of historiography within Brazilian literary translation. It is known that Translation Historiography in Brazil is still being formed. In order to contribute to this task, we intend to collect information about the circumstances and the participants in the translation process of the only two Brazilian translations of the book Le Petit Nicolas, which allowed us to design their historiographical profile.*

KEYWORDS: *Translation. Historiography. Translation historiography.*

REFERÊNCIAS

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions:** John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

CELLARD, A. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa:** enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2008. p.295-316.

DELISLE, J. História da tradução: sua importância para a tradutologia, seu ensino através de *software* multimídia e multilíngue. Tradução de Fernando Afonso de Almeida. **Gragoatá:** Revista de Pós-Graduação em Letras – UFF, Niterói, p.25-34, n.13, 2. sem. 2002.

D'HULST, L. Why and How to Write Translation Histories. **Crop**, v. 6, n. especial: Emerging Views on Translation History in Brazil. Org. John Milton, p. 21-32, 2001. Disponível em: <<http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao6/v06a03.pdf>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

FOUCAULT, M. **A microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009.

MARTINS, M do A. P. As relações nada perigosas entre história, filosofia e tradução. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, n. 1, p. 37-51, 1996. Disponível

Venise Vieira Mendes

em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/5069-16181-1-PB.PDF>. Acesso em: 18 ago. 2013.

MILTON, J.; MARTINS, M. A. P. Apresentação – Contribuição para uma historiografia da Tradução. **Tradução em Revista**, p.1-10, 2010/1. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.pucrio.br/15906/15906.PDFXXvmi=WSNbfAN46dKtXJOhFwMUIjXSnm475u4ZigeS4j0i5tgOjzuQlpzGos4UQ93VF7VXobR>>. Acesso em: 18 abr. 2014.

PACHECO, A. Entrevistadora: Venise V. Mendes. Junho de 2014.

_____. Álvaro Pacheco: o poderoso homem dos livros. [março, 1976]. Entrevistador: Amylton de Almeida. **A Gazeta**, Vitória, Caderno 2, mar. 1976. Microfilmagem disponível na sede do jornal *A Gazeta*, em Vitória, ES.

PAGANO, A. S. As pesquisas historiográficas em tradução. In: _____. (Org.). **Metodologia de pesquisa em tradução**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 117-146.

PYM, A. **Method in Translation History**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1998.

REISS, K. Teorías Específicas. In: VERMEER, H. J.; REISS, K. **Fundamentos para una teoría funcional de la traducción**. Traducción de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madri: Akal, 1996. 107-188.

RIVERA, L. L. Entrevistadora: Venise V. Mendes. Junho a agosto de 2014.

SÁ-SILVA, J. R.; ALMEIDA, C. D.; GUINDANI, J. F. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, Ano 1, n.1 p. 1-15, jul. 2009. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Pesquisa%20documental.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2014.

SEMPÉ, J.-J.; GOSCINNY, R. Fui visitar o Agnaldo. In: _____. **O pequeno Nicolau**. Tradução de Luis Lorenzo Rivera. São Paulo: M. Fontes, 1997. p.115-122.

_____. Rex. In: _____. **O pequeno Nicolau**. Tradução de Marcelo Corção. Rio de Janeiro: Artenova, 1975. p. 29-33.

STAHEL, M Entrevistadora: Venise V. Mendes. Junho de 2014.

WOODSWORTH, J. Teaching the history of translation. In: _____. **Teaching translation and interpreting 3**. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1996. p.09-17. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=ZxKhjQX_dwcC&pg=PA9&hl=pt-BR&source=gb_s_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 24 mar. 2014.

_____. History of translation. In: ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATIONS STUDIES. London: Mona Baker, 2005. p.100-105. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/Routledge%20Encyclopedia%20of%20Translation%20Studies%20(1).pdf>. Acesso em: 29 abr. 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

TORRES, L. H. O conceito de história e historiografia. **BIBLOS**, Rio Grande, n.8, p.53-59, 1996. Disponível em: <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/BIBLOS-8()1996-o_conceito_de_historia_e_historiografia.pdf>. Acesso em: 24 set. 2014.

MILTON, J. **O clube do livro e a tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

WYLER, L. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Afrodescendente, p.153
Antilhas, p.153
Apparence, p.17
Art, p.17
Arte modernas, p.71
Cecília Meireles, p.89
Charles Baudelaire, p.89
Critique, p.121
Embriaguez, p.89
Estética, p.71
Femme, p.17
Gide, p.105
Historiografia da tradução, p.163
Historiografia, p.163
Humanisme, p.121
Identidade Cultural, p.153
Illusion, p.17
Imagination, p.17
Intériorité, p.17
Literatura comparada, p.105
Literatura, p.153
Memórias, p.145
Modernidade, p.105
Nassar, p.105
Poesia, p.71
Poesia, p.89
Pós-modernidade, p.105
Relations Brésil-France, p.121
Representação Literária, p.53
Romance Francês, p.53
Romantismo, p.71
Sérgio Milliet, p.121
Simone de Beauvoir, p.145
Stoïcisme, p.121
Teatro, p.53
Tradução, p.163
Une mort très douce, p.145

SUBJECT INDEX

- Afrodescendente*, p.153
Antilhas, p.153
Apparence, p.17
Art, p.17
Arte modernas, p.71
Cecília Meireles, p.89
Charles Baudelaire, p.89
Critique, p.121
Embriaguez, p.89
Estética, p.71
Femme, p.17
Gide, p.105
Historiografia da tradução, p.163
Historiografia, p.163
Humanisme, p.121
Identidade Cultural, p.153
Illusion, p.17
Imagination, p.17
Intériorité, p.17
Literatura comparada, p.105
Literatura, p.153
Memórias, p.145
Modernidade, p.105
Nassar, p.105
Poesia, p.71
Poesia, p.89
Pós-modernidade, p.105
Relations Brésil-France, p.121
Representação Literária, p.53
Romance Francês, p.53
Romantismo, p.71
Sérgio Milliet, p.121
Simone de Beauvoir, p.145
Stoïcisme, p.121
Teatro, p.53
Tradução, p.163
Une mort très douce, p.145

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

BRANDINI, L. T. , p.121

FALLEIROS, F. N., p.71

GUIRRIEC , M. A. A. de M. Le, p.105

IANUSKIEWTZ, A. P. D. , p.145

MATTIUSI, L., p.17

MENDES, V. V. , p.163

PIRES, M. E. , p.89

RONDINELLI, B. G. S., p.53

SOUSA, F. dos S. , p.153

