

LETTRES FRANÇAISES

Lettres Françaises	Araraquara	n° 18(1)	p.1-194	2017
--------------------	------------	----------	---------	------

LETTRES **F**RANÇAISES

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Univ Estadual Paulista, Campus Araraquara

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitora: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

LETTRES FRANÇAISES

n. 18(1), 2017 – ISSN Eletrônico 2526-2955

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

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

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

Jacques le Fataliste: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno

Jacques le Fataliste: dialogism, antifinalism, spinozism, and the modern desire

André Luiz Barros..... 15

A história do futuro: "Tombouctou", de Guy de Maupassant

The history of the future: "Tombouctou", by Guy de Maupassant

Amândio Reis 35

A figura feminina em contos fantásticos de Maupassant

The female figure in the fantastic short stories of Maupassant

Kedrini Domingos dos Santos e Andressa Cristina de Oliveira57

"La morte", um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant

« La morte », a fantastic and realistic short story by Guy de Maupassant

Clarissa Navarro Conceição Lima 75

A *Vénus de Ille*, de Prosper Mérimée: um elemento exótico na criação da narrativa fantástica

La vénus d'ille, by Prosper Mérimée: an exotic element in the creation of the fantastic narrative

Maria do Carmo Faustino Borges 91

A manifestação do belo nas obras *À rebours*, de J.-K. Huysmans e *Gramática expositiva do chão* (poesia quase toda), de Manoel de Barros

The exhibition of beauty in the works "À rebours", by J.-K. Huysmans, and "Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)", by Manoel de Barros

Glaucia Benedita Vieira..... 105

Andrée Chedid : femme multiple, écrivaine multiple <i>Andrée Chedid: multiple woman, multiple writer</i>	
Daniela Lindenmeyer Kunze e Anselmo Peres Alós	121
Construction langagière héritée et décidée dans <i>Lettres parisiennes - histoire d'exil</i> : le rapport à la langue française de Nancy Huston <i>Inherited and decided language construction in lettres parisiennes - histoires d'exil: the relationship with the french language of Nancy Huston</i>	
Rosiane Xypas.....	145
Uma leitura de <i>Poèmes mécaniques</i> <i>A reading of Poèmes mécaniques</i>	
Thiago Buoro e Fabiane Renata Borsato	159

RESENHA

Texto, livro e modernidade: como os peritextos do século XVIII francês ajudaram no acolhimento do romance André Luiz Barros.....	179
Índice de Assuntos.....	189
<i>Subject Index</i>	191
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>	193

APRESENTAÇÃO

Este volume inicia-se com o estudo de um romance do século XVIII, ou seja, “*Jacques le fataliste*: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno”, no qual André de Barros vê a ideia de onisciência e onipotência da consciência-livre do narrador, que anuncia e comete sucessivamente transgressões de gênero e do narrar, entre muitas. É, como diz o ensaísta, um filhote do romance de Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, onde se encontra a mesma recorrência, mas que se faz diferente em cada obra. No *Jacques*, em especial no final do livro, percebe-se que a onipotência e a onisciência do narrador têm “pés de barro”, e ele diz que precisará recorrer a livros de memória sobre Jacques. A pseudo-onipotência revela-se, então, como limitação extrema por pergaminho escrito lá no alto: metáfora, símbolo, lembra o ensaísta, do fatalismo de Jacques: tudo o que acontece já estava nele escrito. Se a autobiografia é o fio da trama sempre adiada e nunca narrada no *Tristram*, no *Jacques* o fio central seria (mas não é) a história dos amores do protagonista que, logo se percebe, trata de **imbrólios** eróticos sem nenhuma grandeza ou graciosidade. Se não houve começo nem desenvolvimento das histórias prometidas do amo, haverá um final, incorporando, segundo o ensaísta, um aspecto singular da filosofia de Espinosa: pensar as ações humanas sem nenhum finalismo. Tanto assim, que haverá três desenlaces alternativos e aporéticos do romance. No final, após toda a onipotência anunciada pelo narrador em relação à narrativa, verifica-se que ele teve apenas a liberdade estreita de copiar um manuscrito sobre a história de Jacques e seu padrão, ao qual só ele tinha acesso. Mas, o dialogismo em *Jacques* é central e estrutural, tendo, na enunciação, narradores em vários níveis e no encadeamento do enredo, interrupções seguidas. O dialogismo é, portanto, cruzado – passa do nível vertical ao horizontal. Importante perceber, também, que, apesar de aparentemente desestruturado, o romance se faz a partir de umas poucas questões que surgem no nível banal e concreto, da experiência e da vida, identificado ao antigo baixo pícaro ou burlesco, mas com reverberações possíveis em nível filosófico sutis e disruptivas para a época. Como conclui Barros em seu ensaio, se lembrarmos que Diderot teve também teses sobre o teatro e que até praticou

o gênero, podemos imaginar que uma dinâmica dialógica se dá mesmo em sua obra, que lhe permitiu transitar entre doutrinas ou teses, testando os limites que elas impõem.

Neste número temos novamente artigos sobre Guy de Maupassant, autor que tem sido estudado continuamente neste periódico, sob pontos de vista diversos, e que não esgotam o entendimento que se tem dele e de sua obra, aliás, bem variada. Inicialmente, o ensaio de Amândio Reis, “A História do futuro: *Tombouctou*, de Guy de Maupassant”, de 1883, dá ênfase a uma aparente contradição do autor entre sua visão imperialista - que fazia assinar seus artigos de jornal como “*un colon*” - e, ao mesmo tempo, a crítica feroz que fazia a certos aspectos da colonização e da administração francesa na Argélia. Reis dá conta, também, de que o autor visitou a Argélia pela primeira vez em 1881 e, ao fazê-lo, mudou sua visão política da colonização francesa, bem como sua escrita. Isso, diz Reis, confirma o fato de que, ao invés de um conjunto de países africanos “voltados para a Europa”, como queria Hegel, pinta-se, nesse conto, uma cidade de Paris climaticamente africanizada, como uma descrição hiperbólica, sinestésica de um verão parisiense anormalmente quente. É uma visão de Paris atravessada por elementos exóticos, para introduzir o efeito de estranhamento em uma paisagem familiar reinserida em extremo climático, de contornos quase caricaturais. A modalização impressionista da sua prosa e, sobretudo, a intersecção espacial que lhe permite encontrar na cidade europeia os atributos que ele próprio admitia procurar na África estabelecem a relação entre essa imagem de Paris em “*Tombouctou*” e os relatos que fizera de regiões argelinas nos anos anteriores. Três anos depois, ao rever a crônica, acrescentou-lhe uma introdução na qual lamenta retroativamente a rotina e a desvitalização do cotidiano parisiense e que ele contrapõe, depois, à excitação da viagem africana, como entrada em uma “vida nova e transformadora”. Mantém-se, no entanto, a oposição da ordem do clima, entre a amenidade pastoril de Paris e o “braseiro” da África. A viagem de Maupassant, mais do que geográfica e exploratória, é epistemológica, observa Reis – sair de Paris é sair da ignorância e entrar na Argélia é chegar ao conhecimento do “*désert ignorer*”. De acordo com suas próprias palavras, o autor não chega à Argélia como colono, mas como jornalista, repórter, querendo transmitir ao público indiferente da metrópole a “situação exata” da administração e do governo franceses, ambos deficitários. A sugestão de um ponto alternativo ao habitualmente “estreito” e “patriótico”, destaca Reis, mostra que entre a missão política da crônica de 1881 e o artifício literário acrescentado depois do contraste da vida parisiense e sua experiência argelina, na edição de

1884, Maupassant defende o despertar de uma consciência crítica da colonização baseada na metáfora visual do reenquadramento. A leitura da sequência do ensaio, com análises desse texto tão revelador de um Maupassant inesperado, sobretudo à luz de uma abordagem realizada por um olhar contemporâneo, demonstra mais um traço da versatilidade do escritor francês e da análise original e erudita do ensaísta. Pode-se deixar aqui ao leitor, como garantia do interesse que o texto desperta, a observação do ensaísta para a necessidade da interpretação alegórica dessa pequena história de agressão ou mensagem de viagem.

Ao lado dessa leitura política e estilística de um conto desse autor, vem “A figura feminina em contos fantásticos de Guy de Maupassant”, feita por Kedrini Domingos dos Santos e Andressa Cristina de Oliveira, na qual examinam a presença da mulher, que elas veem como estratégia para criar o fantástico que Maupassant utiliza para mostrar tensão entre possível e impossível, comum e extraordinário entre outros opostos. Muitos escritores surgiram na França no século XIX, na esteira de traduções do contista alemão E.T.A. Hoffmann (1777-1822). O romance gótico apresenta castelos assombrados, cemitérios, aparições sobrenaturais e demoníacas com procedimentos padrões, mas ao longo do século XIX, novos conhecimentos científicos, sobretudo no domínio das ciências humanas - a história, a biologia, a psiquiatria – ao lado do iluminismo de Swedenborg, o magnetismo, o ocultismo e doutrinas sobrenaturais têm seus melhores momentos nas histórias. Nesse século, então, as fronteiras entre o mundo externo e interno tornam-se imprecisas e fazem parte da realidade. A literatura fantástica cria um mundo paralelo ao mundo comum, com o qual se comunica - é nesse contexto que Maupassant escreve seus contos fantásticos, para dar ao leitor a visão mais completa que a própria realidade. Comumente associado ao real e ao natural, Maupassant torna-se um mestre do fantástico francês, pois para ele, o fantástico aparece como forma de desvendar a realidade, mostra tensão entre possível e impossível. Quanto mais sólido o mundo parecer, maior o efeito de estranhamento e devastação causado pelo fantástico, que é o bizarro, a coisa estranha que ultrapassa a capacidade de compreensão porque não pertence ao real. Para criar o fantástico, Maupassant cria a aparição, o fantasma, o ser invisível. Além disso, utiliza partes do corpo, animais, objetos como o espelho, a água. O fantástico que ele pratica é interior, pois é inseparável da questão sobre si mesmo e, nesse sentido, o medo tem papel importante na busca pelo conhecimento e pela verdade. Entre seus temas, o duplo, o pesadelo e a mulher são recorrentes: a mulher situa-se entre o fantástico e a realidade, e o desejo masculino por ela coloca-o num limite tênue entre a lucidez e a loucura. Em geral, como nos contos

La morte, Apparition, a mulher morre após pouco tempo de convivência com o amado, e a obsessão o toma, com a idealização de seu corpo, e tudo se passa nos limites entre a realidade e o sobrenatural.

O conto *La morte* é objeto de análise também em outro artigo, de Clarissa Navarro Conceição Lima em “*La morte*, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant”. Como no precedente, encontramos aqui aquilo que é considerado uma especificidade do autor, que consegue ser realista, ainda que fantástico: ele desnuda a realidade e a condição real de que as histórias de assombração não amedrontam mais as pessoas, com o progresso das ciências, o positivismo vindo em primeiro lugar. Daí ele ter buscado escrever um fantástico inteiramente novo, cercado da mesma ironia que a de seus contos ditos realistas.

Há, ainda, outro artigo voltado para o fantástico, desta vez na obra de Prosper Mérimée, sobre “A Vênus de Ille: um elemento exótico na criação da narrativa fantástica”, de autoria de Maria do Carmo Faustino Borges. Ela lembra que o conto fantástico, nos séculos XVIII e XIX, traz inovações e prioriza, citando Calvino, a relação entre a realidade do mundo que conhecemos e a realidade daquilo que pensamos. Foram os românticos que, após o pensamento iluminista da burguesia, buscaram reintroduzir a magia, as ambiguidades no universo ficcional, recusando a proposta daqueles de racionalizar a vida cotidiana. Antes de Maupassant, Mérimée vai utilizar nesse conto uma estátua de Vênus – elemento de outro país, de outra cultura, exótico, pois - para jogar com assuntos quotidianos de sua época. O discurso elaborado de Mérimée coloca a estátua da deusa romana nessa sociedade burguesa e capitalista, opondo-se ao fantástico, que utiliza fatores que corroboram a criação do mistério, da estranheza, do supranatural - símbolos e mito – na estruturação da história, para desmascarar a verdade que se instala e permitir que o leitor reflita sobre a realidade. Entre os teóricos habituais do fantástico, Bessière já dizia que a literatura fantástica não necessita mais do sobrenatural, e que o acontecimento anormal e insólito faz irrupção no mundo familiar estruturado, organizado e favorece à literatura fazer aí abordagens do comportamento humano a partir do mundo real: no caso de seu conto, Mérimée mostra a sociedade burguesa vivendo situação que é desmascarada e escandaliza pelo terror de uma estátua que mata. O conto torna evidente o interesse e o gosto do autor pelo realismo, pois o discurso das personagens volta-se principalmente para a sociedade capitalista e o pensamento que prepondera na França. Para criar a oposição entre real e irreal do fantástico, o autor cria ambiente exótico da cultura romana, característica romântica, dentro da atmosfera social do século XIX.

Dentro do mesmo espírito que foi se definindo no século XIX, encontramos a obra de J.-K. Huysmans, que é comparada aqui a um autor brasileiro dos séculos XX e XXI - Manoel de Barros, para fazer sobressair “A manifestação do Belo em *À Rebours* e Gramática expositiva do chão (em Poesia quase toda)”. A articulista, Gláucia Benedita Vieira, inicia com a observação da relatividade do Belo, ao seguir uma tendência da época. Huysmans, com *À Rebours* (1884), no final do século XIX, criou sua obra na qual o gosto estético se caracterizou pela extravagância, pelo devaneio e, sobretudo, pelo artificialismo. Quanto a Manoel de Barros, valorizou, pessoalmente, aspectos do Pantanal do Mato Grosso que mais ou menos se opunham a seu tempo, mas que permaneciam próximos de sua vivência, com a busca da simplicidade e da eterna natureza em seus escritos. Os escritores e poetas decadentistas em que se inseria nesse momento J.-K. Huysmans, lidavam com o lirismo, o esteticismo, a liberdade da escrita ditada pela imaginação, que não devia mais ater-se à realidade das coisas, mas representá-las a partir de uma sugestão. No início do século XX, os movimentos de vanguarda não mais impunham uma forma de arte absoluta, e o artista podia e devia experimentar e criar. A arte aproxima-se do dia a dia das pessoas e não mais de algo raro e distante. Foi nesses momentos distintos que os dois escritores produziram essas obras. Des Esseintes, protagonista de *À rebours*, cansado da vida frívola de um dândi, procura refúgio distante da sociedade para alcançar novas sensações, o que só obteria fora de casa e das coisas comuns que atraíam a estética naturalista, onde iniciara sua carreira literária. Já Manoel de Barros, cuja primeira obra poética, em 1937, era desde então marcada pela singeleza e pela natureza da região pantaneira, onde se criara, pode se identificar com a terceira geração modernista. Mas a sua visão do Belo o faz praticar uma poética ousada, com a criação de neologismos, que se ajusta à narração do ponto de vista de animais, à poesia das coisas mais simples, à memória dos cheiros e sabores da infância. A leitura das obras, em prosa e em verso indicadas pela articulista ilustram as formas e os objetivos distintos que caracterizaram cada uma de suas obras.

No atual volume encontramos, ainda, em relação ao século XX, obras e autores que não são muito difundidos entre nós, e aos quais estaremos dando divulgação para situar sua posição dentro do panorama atual das letras francesas.

Inicialmente, o artigo “Andrée Chedid: femme multiple, écrivaine multiple”, apresentado por Daniela Lindenmeyer Kunze e Anselmo Peres Alós, faz um relato dos fatos significativos da vida de Chedid, bem como tece o itinerário de sua produção como escritora múltipla, que se estende à poesia (8 livros), ao romance (11), à novela (8 coleções) e ao teatro (6 peças). Por meio dessa produção, ela

revela que a mistura de três culturas (egípcia, libanesa e francesa) formaram a sua personalidade e sua criação artística. Tendo nascido no Egito em 1920, ela falece em Paris em 2011, tendo, ainda, quando jovem, habitado no Líbano, de onde origina sua família, nos anos 1940. Com exceção da primeira obra publicada em inglês, Chedid sempre escreveu e publicou suas obras em francês, e recebeu vários prêmios, entre eles, o importante *Prix Goncourt de la Poésie*, em 2002. Ela faz parte, portanto, desse número expressivo de escritores e poetas que escolheram o francês e a França como pátria literária. Sua família, abastada e culta, deu-lhe uma formação e educação à francesa, mas ela teve sempre a oportunidade de conhecer e frequentar pessoas de culturas diversas, o que lhe deu uma grande abertura para o mundo e se reflete em toda sua obra. Observam os articulistas que os traços da cultura egípcia e do Líbano são explícitos em muitos de seus textos em prosa, enquanto na poesia eles são mais sutis. Assim, na literatura francófona contemporânea, Chedid é uma autora que encarna a interculturalidade perfeita: as duas culturas de origem compõem-se de maneira equilibrada com a cultura francesa para dar forma a uma poesia única na cena literária francesa dos últimos anos. Não se trata de uma poesia oriental escrita em francês, pois os traços da cultura de origem são modificados pela cultura de adoção. O multiculturalismo pressupõe o intercultural, no qual coexistem várias culturas sem nenhuma relação de força, que interagem constantemente para fazer surgir algo novo: Chedid usa, neste aspecto, a imagem do “enxerto”, de transplante, que dá vida a um novo organismo. Por meio da análise sucinta de alguns romances e de seus textos poéticos, os articulistas fazem conhecer ao leitor os detalhes da obra dessa autora. Em seus escritos poéticos, alguns aspectos estão sempre presentes, apesar de oscilações temáticas ou formais. Alguns estudos os identificam como sendo elementos mais significativos de sua formação: a simplicidade formal e temática, a musicalidade, o multiculturalismo e a tendência para teorizar a poesia e a criação poética, atestada pela presença significativa da metapoesia em sua obra.

Em um texto que tem um longo título, “*Construction langagière – Histoire d’exil: le rapport à la langue française de Nancy Huston*”, a autora, Rosiane Xypas, aborda igualmente a questão dos autores bilíngues, desta vez para introduzir a relação dos textos literários com o ensino da língua francesa realizado por professores de francês língua estrangeira na universidade. Munidas das aquisições da psicologia, os estudantes de Licença em Francês Língua Estrangeira (FLE) são levados a tomar consciência de suas relações com esta última. Nesse sentido, Xypas, inicialmente, propõe-lhes a leitura de autores francófonos que são bilíngues, e que aprenderam a segunda língua já adultos. Alguns como Beckett,

Ionesco, Cioran, Kristeva, etc, praticam, segundo Cuq, o monolinguismo literário, preferindo escrever na língua de adoção, do que na língua materna, enquanto outros praticam o bilinguismo literário, como a eslovena Brina Svit, a canadense Nancy Huston, o grego Vassilis Alexakis que, aliás, foi analisado em artigo anterior de *Lettres Françaises*, a húngara Agota Kristof, entre outros. Eles podem oferecer aos estudantes de francês língua estrangeira elementos autobiográficos para a construção da biografia linguageira dos futuros professores de FLE. Justamente, Nancy Huston, oferece um bom exemplo para isso, ao consagrar belas páginas à sua relação com a língua francesa e às suas dificuldades com o bilinguismo. Em texto publicado anteriormente, Xypas observa que não é a dimensão linguística que coloca problemas à leitura literária, mas aquilo que deriva do cultural na língua estrangeira. Utilizando, na correspondência entre Leila Sebbar e Nancy Huston (1986) – *Lettres Parisiennes – Histoire d'exil* – as cartas que a segunda enviou à primeira, Xypas convida os estudantes a descrever as dificuldades linguísticas dessa autora para compará-las, posteriormente, com as suas próprias. O artigo mostra seu fundamento teórico, seus procedimentos metodológicos e segmentos que mostram os elementos de biografia linguageira de Nancy Huston.

O derradeiro artigo do volume trata, finalmente, de poesia, com “Uma leitura de *Poèmes mécaniques*”, de Thiago Buoro e Fabiane Renata Borsato, os quais apresentam o Espacialismo, movimento fundado por Pierre e Ilse Garnier, autores da literatura de vanguarda, ou neovanguarda, na França. Toda lógica da vanguarda aí ressurge: a negação do passado, a utopia da mudança, o texto revolucionário, o recurso aos manifestos. Criação e leitura das mais provocantes por se tratar de uma obra-limite: o poema organiza-se numa sintaxe visual de movimento; deseja equilibrar a língua, que se propõe desequilibrada; sua estrutura linguística traz seu significado essencial. A leitura de Buoro e de Borsato escolhe três peças e o texto dissertativo que as acompanha, e adverte que a interpretação a que se chegará pode se estender às outras composições da série dos *Poèmes mécaniques*. A modernidade, no processo de “entranhamento da consciência na criação”, nos termos de A.Barbosa, exigiu do poeta e do leitor competência crítica em atuar dentro do novo espaço da lírica, no qual a poesia faz espessa sondagem da função e história de sua linguagem. Assim, poeta e leitor tornar-se-ão aliados na operação do texto, e a ambos, lembram os articulistas, são solicitados o domínio e a experiência com a poesia de seu tempo. Eles declaram que, para decifrar a poesia do casal Garnier, é preciso explorar a materialidade da língua que surgiu paralelamente ao processo de crise da referencialidade em todas as expressões

artísticas, particularmente nas artes visuais, que termina por negar o figurativo. Assim, a estrutura dos poemas espacializados obriga o leitor a mergulhar na experiência de criação do poeta, momento de subversão da linguagem. Cabe ao leitor restituir essa linguagem ao seu estado anterior à subversão, para buscar depois o processo - suas circunstâncias e possíveis fundamentos. Realizará, então, a recifração do texto de que falava A. Barbosa: a sua construção de sentido implicada na do poeta. Os poemas não obedecem à padronização da escrita: não há parágrafos, recuos e alinhamentos de frases, mas busca-se neles, antes, uma visualidade orgânica, como se tivessem sido gravados por algum método gráfico primitivo, do tipo litográfico ou xilográfico. Se, de um lado, como se pode supor de um espírito vanguardista, é uma forma de celebrar a era tecnológica, de outro, é uma forma de negar a era tecnológica por meio da prosopopeia que humaniza aquilo que, inanimado, diminui o homem. Ainda, a aceção de mecânica como movimento físico confirma o ato contra a estabilidade da linguagem de forma irônica: o leitor percebe participar de um jogo em que a linguagem é desafiada já no início. E essa problematização da linguagem é o centro do enigma dos poemas. E os Garnier tornam-se os modelos do poeta que professa a crise da modernidade, ao acentuar a ruptura do signo, afastando do significante todo referente imediato. É o que o leitor do artigo verificará na leitura atenta que fazem os articulistas das peças de Pierre e Ilse Garnier.

O volume apresenta também uma resenha feita por André Luiz Barros intitulada “Texto, Livro e Modernidade: como os peritextos do século XVIII francês ajudaram no acolhimento do romance”, que resulta da leitura de Zawisza, E., *L'âge d'or du péritexte. Titres et préfaces dans les romans du XVIIIe siècle. Paris, E. Hermann, 2013.*

Guacira Marcondes Machado

JACQUES LE FATALISTE: DIALOGISMO, ANTIFINALISMO, ESPINOSISMO E O DESEJO MODERNO

André Luiz BARROS*

RESUMO: O romance *Jacques le fataliste*, de Diderot, traz um feixe de questões filosóficas ligadas a estruturas formais que remetem a um modo de pensar por meio de transgressões. O dialogismo é intenso e veloz, e remete a uma aparente onipotência do narrador que, na verdade, revela-se limitada (paradoxo entre infinito e finitude, incrustado formalmente na obra). Do mesmo modo, o finalismo (teleologia) e o abstracionismo típico da filosofia ocidental são contestados no próprio nível formal. Expedientes como a crítica à “demonstração” científica, ou ao par causa-efeito ganham uma conformação sintonizada com o pensamento de Espinosa, segundo o qual o corpo (concretude) é inseparável das camadas abstratas (doutrinas filosóficas ou religiosas), mediadas pela linguagem, esta última sendo uma mediadora deslizante entre os dois níveis. Nesse âmbito, considera-se a repetição aparentemente banal e identitária dos personagens – a caixa de rapé e o relógio do patrão, bem como o cantil de Jacques – como elementos de uma prática de auto-organização subjetiva do indivíduo, aproximando-os de conceitos psicanalíticos (sintoma) e filosóficos (*ritornello*).

PALAVRAS-CHAVE: Diderot. Teoria do romance. Teoria da literatura. Espinosa. Romance filosófico. Constituição do sujeito.

No romance *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot (terminado provavelmente em 1773), a ideia de onisciência e mesmo de onipotência da consciência livre do narrador é clara: ele, narrador, anuncia e comete, o tempo todo, várias transgressões, no sentido de controle total do curso do narrado, da transgressão dos limites dos gêneros antigos à da nova ideia de consciência (e de

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

simpatia, que será cara aos primeiros românticos), passando pela transgressão das próprias possibilidades conhecidas e aceitas do narrar. É como um jogo de ultrapassar limites conhecidos – jogo, aliás, bem ao gosto da modernidade. Sendo o romance de Diderot uma espécie de filhote do romance de Laurence Sterne *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*¹, é necessário compará-los quanto a esse ponto, e concluir que tal característica geral é recorrente, mas de formas diferentes em cada obra. No *Jacques le fataliste*, trata-se de onipotência do narrador como (pseudo)criador da trama, ponto a ponto. “*Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde*”, inicia o narrador onisciente dialogante, que logo alardeia a onipotência criadora: “*Vous voyez, lecteur [...], qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques [...] Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le maître et de le faire cocu?*” (DIDEROT, 1973, p. 36-37).

No *Tristram Shandy*, por sua vez, a onisciência e a onipotência se relacionam ao poder do comentário digressivo a partir de um eixo individual e familiar fechado: toda e qualquer ação ou ideia narrados pode ser comentada da forma mais livre, a partir de perspectivas as mais inesperadas, mas retornam a um ambiente particularizado pelas manias individuais (do próprio narrador que tenta narrar sua autobiografia) e familiares. Desde o início, diante de seu próprio nascimento, o desejo de comentário do narrador é afirmado como podendo intervir no sentido de tudo o que é narrado, mesmo em fatos que comentários teriam pouco ou nenhum poder de intervenção transformadora: “Bem quisera eu que meu pai ou minha mãe, ou na verdade ambos, [...] tivessem posto maior atenção no que faziam quando me geraram...” (STERNE, 1984, p. 47).

E no entanto, esse narrador que é interveniente até o último grau, tanto no romance de Sterne quanto no de Diderot, acaba se mostrando, ao mesmo tempo, impotente. Em termos lógicos, trata-se de responder à questão: “Qual é o limite da liberdade (supostamente) total da consciência (no caso, narradora)?” Ou seja, mais conciso ainda: o que limita o ilimitado? (Também no sentido do infinito que habita a subjetividade humana, para os primeiros românticos ou mesmo para Kant).

Cada romance encaminha a questão a sua maneira. No *Jacques*, ao longo e, em especial, no final do livro se percebe que a onipotência e a onisciência do narrador tem “pés de barro”. Compreende-se então por que, vez por outra, ele confessa a impotência: “*Le lendemain ils arrivèrent... – Où? D’honneur je n’en*

¹ Confira Sterne (1984).

sais rien. – Et qu’avaient-ils à faire où ils allaient? – Tout ce qu’il vous plaira” (DIDEROT, 1973, p. 316). Bem no final, há de repente um estancamento do fluxo narrativo e o narrador diz que dali em diante precisará recorrer a livros de memórias sobre Jacques que, no entanto, são tidos como inconfiáveis. Dialogante como é – ou seja, aberto aos sentidos divergentes dos outros; em suma, nada onipotente... –, o narrador reconhece que no futuro ter-se-á todo direito de apontar erros nesse final tirado de memórias alheias.

A pseudo-onipotência livre anterior se revela, ao fim e ao cabo, como limitação extrema por conta da fidelidade devida a um “...*manuscrit dont je (o narrador) suis le possesseur...*” (DIDEROT, 1973, p. 316)². Trata-se, claramente, de uma espécie de duplicação por analogia do “*rouleau écrit là-haut*” (pergaminho escrito lá no alto), a metáfora-símbolo do fatalismo de Jacques, a alicerçar sua precária filosofia a um só tempo pragmática e abstrata, que assim pode ser resumida: tudo o que acontece já estava escrito antes no tal pergaminho dos céus. Dos três finais lidos nas memórias, o segundo seria a interpolação de um plágio incluído – nada mais, nada menos – no *Tristram Shandy*... A inversão é hilária: o *Tristram* como plágio do *Jacques*, e não o contrário – já que o próprio fato de citar o romance inglês já prova que o de Diderot lhe é posterior...

A impotência própria ao narrador do *Tristram Shandy* decorre de sua própria condição de autobiógrafo. Se seu poder de digressão – e de torção do sentido a partir das reflexões sempre periféricas a algum fio supostamente central da narração de sua vida – são de uma liberdade dir-se-ia estonteante, a liberdade própria da consciência e da imaginação, mesmo que idiossincrática, ambas jogando livre e dinamicamente com os sentidos que vão surgindo do narrar. Obviamente, a leitura do romance de Sterne – indo, assim, na direção exata de uma questão central do *Jacques le fataliste* – mostra com nitidez que a liberdade é sempre algo sobredeterminado. Se na psicanálise o conceito de sobredeterminação indica os fios invisíveis (estruturais) que comandam a construção da narrativa onírica sem que o sonhador tenha consciência deles, a suposta liberdade de Tristram em suas digressões esbarra num mundo fechado, onde as repetições banais, as idiossincrasias, as monomanias (o *Hobby-horse* como esteio maníaco da ideia do prazer/desejo como uma baliza importante do sujeito ocidental) definem limites bem estreitos para aquela imaginada liberdade – a qual, como se sabe, tanto seduzirá os românticos, leitores apaixonados do *Tristram Shandy* e de *Jacques le fataliste*.

² Há uma possível ambiguidade, pois em certos trechos parece que o narrador ouviu da boca de Jacques os fatos narrados.

Se a primeira geração romântica partiu desse fascínio com o narrador onipotente (e supostamente livre) dos dois romances para cunhar o conceito de ironia, podemos, pós-romanticamente, fazer uma crítica desse conceito apontando seu limite não-fetichizado: será de fato possível a onipotência narrativa? Por mais que ela tenha representado, à época, por um lado, uma nova liberdade figurativa, escapando das regras da arte clássica e, por outro, a inédita figuração da consciência humana em seu próprio movimento “livre”. Ao tentar definir a esfera do romance como gênero e do romântico como movimento cultural geral, na defesa que faz de Jean Paul (pseudônimo de Friedrich Richter) e Laurence Sterne, Schlegel (apud COSTA LIMA, 1984) tenta inverter o sentido depreciativo do termo **sentimental**, definindo-o de modo amplíssimo: “[...] este espírito é o sopro sagrado que nos toca nos sons da música [...]. É um ser infinito e não funda e limita seu interesse apenas em pessoas, fatos, situações e pensadores individuais.” (SCHLEGEL apud COSTA LIMA, 1984, p.161). Mais adiante na mesma carta, define o romance como uma espécie de híbrido, no qual se inclui a música (“[...] não consigo pensar um romance senão como mistura de narrativa, canto e outras formas [...]” (SCHLEGEL apud COSTA LIMA, 1984, p.162)).

Nota-se agora – e notaria um leitor atento e não-romântico dos romances de Sterne e de Diderot – que a suposta liberdade do narrador onipotente na verdade tem pés de barro. Na obra de Sterne, ela se esvai no ambiente fechado (familiar e de classe) e nas monomanias que o sustentam, todas podendo ser concentradas na ideia do *hobby-horse*, prática monomaniaca e desligada do utilitarismo que define a identidade mínima de cada indivíduo. Na obra de Diderot, tal (pseudo) liberdade onipotente não se concentra em apenas uma consciência narradora, mas é, ela mesma, dialógica, a partir da (pseudo)liberdade do metanarrador em narrar a história.

Se a própria vida, a autobiografia é o fio da trama sempre adiada e nunca narrada no *Tristram*, no *Jacques* o fio central seria (mas na prática, não é – aliás, do mesmo modo que no *Tristram* a autobiografia não se desenvolve como o esperado) a história dos amores do protagonista, que, quando mal e mal se encaminha, nota-se que não se trata de “história de amores”, mas de imbróglios eróticos sem nenhuma grandeza ou graciosidade, vazados pelo acaso mais banal, até chegar a uma única cena amorosa mais delicada, com Denise, que tem como mote, no entanto, o erotismo, nítido no fato de Jacques ter comprado ligas para as meias da moça. Mas a coisa é ainda mais radical, pois se não houve propriamente nem começo das histórias prometidas ao amor, nem

desenvolvimento delas, mas demonstrações seguidas de uma ética mínima a partir de repetições sobredeterminantes, tampouco haverá final, incorporando, a nosso ver, um dos aspectos mais singulares da filosofia de Espinosa: a tentativa de pensar as ações humanas (a ética) sem nenhum finalismo, ou seja, subtraindo-se a noção de teleologia. Tanto que serão três os finais alternativos e aporéticos do romance... Eis um exemplo central, estrutural, de transgressão das expectativas diante da narração: sua crítica, radical, já que incorporada também formalmente, do finalismo³.

Nesse final, surge a ideia de que o narrador, que se autoanunciara onipotente em relação à narrativa, podendo interrompê-la a qualquer momento, adiar desdobramentos ou histórias paralelas, trocar de cena ou personagem ou pular fatos ou episódios (assim como o próprio Jacques como narrador intradieético), na verdade teve, ao longo de todo o romance, apenas a estreitíssima liberdade de copiar um manuscrito sobre a história de Jacques e seu patrão ao qual só ele tinha acesso. Onipotência, onisciência criadora, mas também limitação e impotência do copiador do manuscrito original, que duplica o abstrato “escrito lá no alto”. Eis uma bela figura, literariamente trabalhada, da dialética entre liberdade (e infinito) e sobredeterminação. Como se lembrou, em Freud a liberdade de criação do sonho pelo sonhador é apenas aparente – e portanto, aqui, o exemplo do sonho é bom não apenas por constituir uma narrativa criada imaginativamente, mas também por ser uma estrutura de narrar totalmente balizada por um “manuscrito invisível”, mergulhado abissalmente no inconsciente do sonhador – que, por sua vez, é tanto o demiurgo todo-poderoso, quanto o espectador impotente do sonho, como o narrador do *Jacques*. (Nesse sentido, pode-se brincar com a ideia de que aos primeiros românticos faltou o conceito do inconsciente, para que não fetichizassem a liberdade da consciência...).

Sem se valer de Freud, Starobinski (2012) chega à descrição de uma lógica em que há espaço para a vontade e a liberdade, embora seja um espaço estreito, ou melhor, em suas palavras: “condicionado” (em vez de sobredeterminado). Se Jacques diz que a gente passa “[...] *les trois quarts de sa vie [...] à faire sans vouloir*”, sobra um quarto – e tal interpretação leva o crítico suíço a sugerir uma proposição por assim dizer moderna da doutrina monomaniaca (e hiper-abstrata) do “pergaminho escrito (previamente) nos céus”: “[...] *il s’écrit à mesure que nous agissons, enregistrant et entérinant irrévocablement tout ce que nous sommes en train d’accomplir*” (STAROBINSKI, 2012, p. 296-297).

³ Desenvolvemos esse ponto no texto “Como narrar o banal: *Jacques le fataliste* sem destino e sem Juízo Final” (BARROS, 2015).

Porém, à diferença do *Tristram*, por um lado, e da idealização dos românticos, por outro, o dialogismo em *Jacques le fataliste* é central e estrutural, determinando, no nível da enunciação, narradores em vários níveis, e no nível do encadeamento do enredo, o procedimento das interrupções seguidas. Se nomeamos tais níveis de vertical e horizontal, o dialogismo se mostra cruzado, tanto vertical quanto horizontal, o que o potencializa. Isso porque, além dos chamamentos locutórios do narrador ao leitor (“*Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin [...]*” (DIDEROT, 1973, p. 36); “*Et vous croyez, lecteur, que l’apologie de Mme de La Pommeraye est plus difficile à faire?*” (DIDEROT, 1973, p. 198)) e da construção lúdica de um leitor-interlocutor com perfil específico (“*Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez: Ah! La femme horrible!...*” (DIDEROT, 1973, p. 198)), há ainda, de forma bastante recorrente e, portanto, sintomática, abruptas passagens do vertical ao horizontal, ou vice-versa.

Encontram-se interrupções de histórias narradas pelo metanarrador para atos ou falas dos personagens; interrupções de histórias narradas por algum dos personagens por conta da entrada em cena de outro personagem; interrupções de falas de personagens pelo narrador etc. (“*Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s’il m’avait écouté [...]*” (DIDEROT, 1973, p.200), diz o narrador). Esse procedimento chama a atenção para um nível de passagem muito sutil entre o que seria o nível da linguagem e o nível corporal, o nível das palavras e o das ações, o dos universais (imateriais) e o dos particulares (materiais). Uma palavra só ganha concretude (significado, conteúdo semântico) com as ações, ou seja, com a experiência (vida): “[...] *le mot douleur était sans idée, et [...] il ne commençait à signifier quelque chose qu’au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée*” (DIDEROT, 1973, p.51). Na sequência dessa frase, se Jacques nunca pariu, não pode lamentar, sentindo empaticamente (*plaindre*), a dor de uma mulher que está parindo.

Perceba-se que o romance, aparentemente desestruturado (“*Il est bien évident que je ne fais pas un roman [...]*” (DIDEROT, 1973, p.47)), está, na verdade, urdido a partir de algumas poucas questões que surgem no nível mais banal e concreto (da experiência, da vida, e não das abstrações) – identificado, na verdade, ao antigo “baixo” pícaro ou burlesco –, mas que têm reverberações possíveis em níveis filosóficos tão sutis quanto disruptivos, para a época. É o caso da imbricação entre a questão das “palavras e coisas” e da empatia (ou afetação, para usar um termo de Espinosa) em relação ao outro. Mais adiante, uma discussão

banal sobre traição e a moral feminina serve tão somente para desviar o olhar do leitor da questão central, que era o mau humor do marido diante da caridade (empatia com a dor alheia) da esposa.

Flagra-se, aí, a nosso ver, um procedimento singular do autor, uma espécie de deslizamento tanto semântico (a passagem do tema da empatia diante da dor alheia para o das suspeitas banais contra as mulheres) quanto sonoro (nível do significante) e/ou metafórico/alegórico. A esposa do estalajadeiro diz que toda vez que sua orelha coça depois (do sexo) é sinal de que ela engravidará (o tema da gravidez retorna). Note-se que estamos tanto no nível dos sinais premonitórios (tema que estará ligado ao do “pergaminho escrito nos céus” por razões óbvias, por exemplo, no caso do cavalo do carrasco), quanto no da corporalidade bem concreta. O significante “orelha” então sofrerá certo deslizamento. O marido logo responde: “*Ton oreille ne sait ce qu’elle dit*”, ligando “orelha” e “boca” para rechaçar a dimensão premonitória. Quando Jacques e o amo voltam a falar, cruzam-se os temas da gravidez e da caridade: “*On ne fait jamais tant d’enfants que dans les temps de misère*”, diz o amo. E Jacques: “[...] *c’est le seul plaisir qui ne coûte rien; on se console pendant la nuit, sans frais, des calamités du jour.*” (DIDEROT, 1973, p.55). Lembra que sentiu dor no joelho e gritou – foi quando o casal notou que ele ouvia do outro lado da porta (ainda “ouvido”). A estalajadeira se envergonha e diz que no dia seguinte não “[...] *oserai le regarder [...]*” (deslocamento para “olho”). O marido a repreende e tenta acalmá-la e seduzi-la ao mesmo tempo: “[...] *est-ce qu’une femme a un mari pour rien?*” (DIDEROT, 1973, p.55). Ela reclama repetidamente da orelha até que (temos acesso só ao que Jacques escuta) a palavra “*oreille*” começa a se desfazer em sílabas separadas – o que indica, ambigualmente, que os dois fazem sexo. “[...] *son mal d’oreille s’était apaisé d’une ou d’autre façon*” (DIDEROT, 1973, p.55), diz Jacques, reforçando a versão picante.

O amo maliciosamente supõe que Jacques se apaixonara pela estalajadeira. Ele nega e o amo faz outra brincadeira de duplo sentido: “*Vous croyez apparemment que les femmes qui ont une oreille comme la sienne écoutent volontiers?*” (DIDEROT, 1973, p.55). E Jacques completa a brincadeira, retomando a malícia ligada à suposta fama (ou à pura fantasia masculina) do gosto daquela mulher em trair o marido: “*Je crois [...] qu’elles n’écoutent pas longtemps le même, et qu’elles sont tant soit peu sujettes à prêter l’oreille à un autre*” (DIDEROT, 1973, p.55). Como se nota, a ideia de traição surge brilhantemente junto da defesa da mulher: se as orelhas não escutam todo dia a mesma coisa (se têm experiências sempre renovadas, numa variação de outro tema diderotiano contumaz no romance e em

textos como o *Paradoxe sur le comédien*⁴), não têm por que emprestar a orelha – deslocada semanticamente para “vagina” – a um outro. Lembremos que em seu primeiro romance, *Les bijoux indiscrets*⁵, as joias (*bijoux*) do título são metonímias para o órgão sexual feminino que, graças ao anel mágico do sultão Mongogul, fala, narrando os segredos da aristocracia e do rei. O deslocamento semântico-corporal tem a mesma função erótica, naquele único romance publicado em vida por Diderot. Note-se, portanto, o trânsito sutil entre os níveis universal-abstrato e o corporal-concreto, sendo a linguagem o operador de passagem: nessa teoria da linguagem a contrapelo, a noção de um significante sem imagem correspondente (*sans idée*) contrasta com a das coisas (corpos, concretudes) que “engravidam” (preenchem de concretude) os significantes por meio da experiência – a dor sendo, aí, o exemplo-limite de experiência.

Se lembramos que na Inglaterra Locke, pensador que está por trás do *Tristram Shandy* – bem como, por assim dizer, de todo o Iluminismo inglês que, como se sabe, influenciará sobremaneira o francês –, havia condenado todo e qualquer deslizamento de sentido que escapasse ao crivo do julgamento organizador, podemos notar que, assim como Sterne, nesse romance Diderot parece afrontar satiricamente

[...] judgment [em relação ao wit], lies quite on the other side, in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled by similitude, and by affinity to take one thing for another. This is a way of proceeding quite contrary to metaphor and allusion; wherein for the most part lies that entertainment and pleasantry of wit, which strikes so lively on the fancy, and therefore is so acceptable to all people, because its beauty appears at first sight, and there is required no labor of thought to examine what truth or reason there is in it. (LOCKE, 2016).

A obsessão em definir as ideias simples a partir da materialidade das “coisas” externas à linguagem e ao pensamento, bem como em evitar que as ideias complexas se tornem confusas, perdendo, assim, seu fundo empírico, leva Locke a defender a organização trazida pelo ato de julgar. Mas o que fica de fora, como inaceitável, é nada menos que o *wit* (a palavra traz ecos da antiga “agudeza”: a capacidade de sintetizar ideias com rapidez de modo a satirizar ou contrapor-se

⁴ Confira Diderot (2012).

⁵ Confira Diderot (2016).

a algum argumento ou situação), a semelhança, a metáfora, a alusão – todos conceitos definidos como extravagâncias (*fancy*) do pensamento, embora muito belas e atrativas. Não seria exatamente por escapar à concretude corporal, deslizando por meio da semelhança, da proximidade apenas significante, que as falas de Jacques e de seu amo, bem como a do narrador, mostram-se francamente contrárias ao labor racional e organizativo exigido por Locke e outros pais da cientificidade filosófica moderna?

Conhecendo-se o materialismo de Diderot, que desemboca no determinismo a flertar com o panteísmo naturalista de Espinosa, sabemos do fascínio diante da tese da linguagem e da consciência de Locke. Ao pôr na boca de Jacques a noção de uma “palavra sem ideia”, seguida dos deslizamentos significantes e semânticos que destacamos, Diderot parece trazer à baila esse combate de fundo no Século das Luzes, nos dois lados do Canal da Macha. Mas o traz a seu modo específico.

Como destaca Starobinski (2012) falando do *Jacques le fataliste*, há um Diderot que, intrigado com a obrigação científica da *demonstração*, tenta testar os limites dessa obrigação. O Diderot pseudocientista do *Rêve de D'Alembert* e da *Entretien entre D'Alembert et Diderot*⁶ está interessado na narrativa subdita ao saber científico, aquela que desemboca na demonstração do cientista a partir da materialidade, do experimento, do laboratório. Tal Diderot materialista-cientificista – aliás, como todos os Diderots de que se tem notícia... – tende a explorar os limites não-admitidos dessa concatenação narrativa científica que se baseia na causalidade, ou seja, no par causa-efeito. Sendo um “filho” iluminista do empirismo de Locke, no pensamento de Diderot, segundo Starobinski, “[...] *la question de la démonstration fut un problème irritant.*” (STAROBINSKI, 2012, p. 277). Irritante já que seus limites tinham de se mostrar. E tais limites tinham a ver com a interface da experiência científica (do método e do experimento de laboratório) com o fenômeno estudado, ou seja, com a concretude da contingência, por assim dizer⁷.

La question de la démonstration oblige le philosophe à examiner jusqu'où la pensée peut aller par ses seules forces, puis à considérer ce qui l'oblige à ne pas s'enfermer en lui-même, à ne pas s'en tenir à la seule interiorité intellectuelle. Puis à faire appel à l'expérience. (STAROBINSKI, 2012, p.277).

⁶ Confira Diderot (2002, 1875).

⁷ A questão terá uma espécie de virada epistemológica em fins do século XIX, no Ocidente, quando surgirá o problema crucial da interferência do observador e de seu método no objeto observado (cientificamente).

Eis que as cenas (dir-se-ia teatrais⁸) em que a concretude da contingência e do acaso irrompem – o que, como se sabe, ocorre a todo momento, interrompendo falas ou ações de personagens ou mesmo do narrador –, caem muitas vezes de um nível especulativo e polêmico para o nível do desejo de uma demonstração cabal. Como o próprio Starobinski lembra, há no romance uma ligação estrutural entre o episódio inicial da queda da moça na garupa do médico, que prende o pé no estribo e fica de ponta-cabeça, mostrando seus joelhos – cuja complexidade singular no corpo humano era tema da conversa prévia de Jacques e do patrão – e a queda do amo premeditada por Jacques, para que, ao fim do livro, o serviçal demonstre que raramente agimos por nossa própria vontade. Tal modelo, pelo qual fatos banais-contingentes não apenas ilustram, mas demonstram (pseudocientificismo) ideias debatidas minutos antes, se repetirá várias vezes ao longo da narrativa. E servem como passagem rápida (dir-se-ia vertiginosa) entre diferentes níveis, do abstrato-universalizante ao concreto-particular⁹.

As interrupções seguidas (também elas velocíssimas), as várias mudanças de nível narrativo, de narradores, de contadores de histórias (às vezes autoparodiando-se, como quando Jacques conta a fábula de Gaine e de Coutelet, historieta hiper-simplória e curtíssima sobre a traição) indicam a quebra da almejada linearidade e concatenação racional-teleológica requeridas como condição da racionalidade demonstrativa (filosófica ou científica) na modernidade. Por outro lado, como se sabe, objetos, atitudes ou ideias obsessiva ou mesmo maniacamente repetidas, ligadas à construção identitária mínima de cada personagem (os exemplos centrais sendo a caixa de rapé e o ato de olhar as horas, no caso do amo, bem como o cantil e a famosa ideia do “está escrito lá no alto”, no de Jacques), fazem um contraponto à abissal e, por isso, temerosa contingência. Se tais elementos são claramente a antítese da ideia diderotiana e que perpassa o *Jacques le fataliste* da mutabilidade do eu (em exemplo entre muitos: “*Puis-je n’être pas moi? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi? Puis-je être moi et un autre?*”, diz Jacques; trata-se de tema

⁸ Vários são os autores que aproximam as cenas de *Jacques le fataliste* de cenas teatrais, incluindo o pendor para os diálogos entre os personagens, típico do tablado. Cito apenas dois: Cohen (1976) e Rousseau (1997).

⁹ A dimensão parodística é tão importante no *Jacques le fataliste* que há paródia até mesmo dos procedimentos formais do próprio romance. É o caso, a nosso ver, das interrupções irritantes – e sem nenhuma justificativa no plano do desenrolar da narrativa – que sofre a estalajadeira anfitriã (*hôtesse*) quando está prestes a narrar a famosa história de Mme de La Pommeraye. São criados, seu marido, hóspedes que se sucedem a cada frase, até que ela desça e resolva as várias pendências, para poder retornar e engatar a história. O autor parece chamar atenção para seu procedimento, mesmo sem nenhuma justificativa semântica, teleológica, progressiva ou mesmo estrutural para tanto. A falta de justificativa é que nos remete ao desejo de mostrar o procedimento apenas formal.

central no *Paradoxe sur le comédien* e surge no centro do *Neveu de Rameau*¹⁰, como se sabe: “*Rien ne dissemble plus de lui que lui-même*” (DIDEROT, 1972, p.7), diz o narrador do *Neveu*, antes de descrever sua mutabilidade plena e febril), a nosso ver servem também a outro nível de reflexão, de que trataremos a seguir. Ou ainda: será que a própria contraposição dessas duas posturas antitéticas – as concepções do eu como hiperdinâmico ou mesmo vazio e as marcas exageradas de identidade, resumidas a pequenos atos obsessivos (a caixa de rapé do amo, o cantil de Jacques), não torna bastante nítida uma estratégia profundamente dialógica¹¹ e antitética de contraposição de concepções com vistas a ampliar a percepção sobre a subjetividade individual?

Por ora, lembremos do trecho destacado por Starobinski (2012, p. 311) ao tratar de tais atos repetitivos ou ideias fixas, e que reúne, parodicamente, uma concepção do sujeito e os elementos da narrativa científica: “*Quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un; or une cause ne n’a qu’un effet; j’ai toujours été une cause une, je n’ai jamais eu qu’un effet à produire; ma durée n’est donc qu’une suite d’effets nécessaires.*”. É nítido que se trata de pensar o sujeito e sua identidade (sua *condition*, criada a partir da experiência e das afecções que o atingem) no movimento de seu devir – porém, sem destinação (teleologia). Starobinski o percebe: “*Dans un monde en perpétuelle mutation, l’organisation introduit, au niveau de l’individu, un principe provisoire de constance et de répétition.*” (STAROBINSKI, 2012, p. 311).

Eis aí introduzido o outro nível de reflexão que queremos propor para os atos ou ideias repetitivas (as monomanias): trata-se de uma nova concepção do sujeito sem nenhum finalismo (teleologia) maior a guiá-lo e chamá-lo a partir de um horizonte abstrato. Sabe-se que tanto *Jacques le fataliste* quanto o espinosismo com que, em algum grau, o romance se sintoniza, são verdadeiras armas contra o finalismo. No caso do romance, trata-se de notar como a ideia de causas escondidas e, portanto, inacessíveis (inscritas no “pergaminho lá no céu”), determinando as ações humanas e deixando quase nenhum espaço para a liberdade levam o indivíduo a ter uma santa (mas também banal e resignada)

¹⁰ Confira Diderot (1972).

¹¹ Utilizamos o termo dialógico aqui no sentido corrente relativo a diálogo. Mas reconhecemos que o uso feito por H. Cohen, segundo o qual é valorizada a ideia de duplicidade ou dualismo, pode ser usada no presente caso: trata-se de ver como nesse romance é esteticamente fértil a contraposição entre uma concepção do eu como mutante e/ou vazio e uma outra segundo a qual ele é marcado por manias repetitivas banais. Apesar disso, no caso de Diderot cremos que esse procedimento pode ser flagrado entre obras diversas, basta lembrar das concepções antagônicas de concepção do sujeito entre o *Paradoxe sur le comédien* e o *Éloge de Richardson*. Confira Cohen (1976).

coragem de ação e de enfrentamento da contingência, clara em Jacques, posto que tudo o que possa fazer estará de acordo com o tal escrito a que ninguém tem acesso, mas que garante não um destino ou teleologia, mas a inexorabilidade de tudo o que advém (a nosso ver, no mesmo sentido do *amor fati* nietszcheano)¹².

Por outro lado, tal doutrina mínima e fixa, que faz lembrar um puro e simples dito popular – dito este que Diderot usa como alegoria de dupla face, já que pode ser visto como figuração da pura e simples credence religiosa popular (no Brasil, frases do tipo: “Deus sabe o que faz”) e, portanto, a um só tempo acolhe a astúcia do personagem **original**, do povo, e mostra os limites de tal credence, que obviamente era hegemônica numa França absolutista, sem parecer estar criticando-a frontalmente. Nesse sentido é um ótimo exemplo de como as imbricações parodísticas no romance potencializam as várias leituras possíveis.

São conhecidos o amoralismo e (como já citamos) o antifinalismo de Espinosa: ao conceber um Deus-Natureza imanente, cujas causas invisíveis e inacessíveis comandam, para além de qualquer liberdade ou livre-arbítrio, as ações humanas – as quais, diga-se, também são determinadas (ou sobredeterminadas?) por afecções vindas de fora e uma persistência interessada em si mesmo, de dentro –, o filósofo fez sumir o tácio do Juízo Final, dispersando as consequências das ações na contingência de causas que se encadeiam. O gosto de Diderot pelo materialismo e pelo determinismo naturalista e científico obviamente se sintonizou com a leitura da obra de Espinosa, leitura proibida na França católica dos séculos XVII e XVIII, embora muito praticada em segredo. P. Vernière e, mais recentemente, J.I. Israel mostraram como a obra de Espinosa foi lida, nem sempre com fidelidade a seus conceitos, pelos próceres do Século das Luzes europeu¹³.

Em momento de quebra da tradição religiosa, por um lado, e do classicismo greco-romano, por outro, um romance como *Jacques le fataliste* parece recusar, ao fim e ao cabo, como vimos, até mesmo a “terceira via” que a modernidade propõe e defende, qual seja, a narrativa demonstrativa científica. Porém, em meio à

¹² Starobinski destaca um sentido possível a se desdobrar a partir da “filosofia de algibeira” do “pergaminho escrito nos céus”: pensando assim, pode-se ver na ação humana algo que se define no próprio momento em que ocorre. Ou seja, ao agir afirmativamente e com a confiança que o tal pergaminho lhe dá, o homem estará na verdade traçando, por assim dizer, em tempo real, aquelas linhas que supôs já estarem escritas com antecedência... E elas de fato estarão traçadas, inexoravelmente, no instante seguinte à ação. Embora Starobinski não o cite, parece-nos possível aproximar tal ideia do conceito de “só depois”, de Lacan. Confira Starobinski (2012).

¹³ Confira Vernière (1982) e Israel (2001, 2005). Seguimos a prudência de Vernière – aparentemente abandonada por Israel – diante da tentação de taxar Diderot de espinosista: trata-se de um “*rhéteur apte à faire miroiter toutes les thèses*” (VERNIÈRE, 1982, p.555), ainda mais quando se transforma no romancista de *Jacques le fataliste*.

ruína das teleologias antigas e da nova, o que sobra? Como manter uma narrativa sem tais balizas a abarcarem, com sua capacidade de estruturação, o fenômeno humano?

Pensemos que nesses hábitos repetitivos (monomaniacos) dos personagens se cruzam as ideias de necessidade (como em Espinosa, sendo a prova de que uma constituição intrínseca garante que uma identidade se forme e persevere em sua permanência em meio à influência descentralizante das afecções) e de costume (Locke vê nele um inimigo das ideias simples, a difundir ideias complexas e a distanciá-las ainda mais de sua base material-empírica). Trata-se, portanto, de figurar na constituição da identidade dos personagens do romance algum grau de permanência típica, simples, basal (corporal, ligada a hábitos corporais ou mentais banais, mesmo idiossincráticos) que serve para organizar o eu e sua possibilidade de ação, a partir não de ideias universais (inatas e ligadas a Deus, como em Descartes, ou obtidas por meio da experiência, como em Locke) ou transcendentais (a proposta de Kant, cerca de dez anos depois de *Jacques le fataliste*), mas a partir do baixo e do corporal, ou seja, do nível contingente mais imanentemente pensado.

Nesse nível, se, como diz Starobinski, a caixa de rapé e o relógio do amo, aos quais ele está ligado repetida e obsessivamente, indicam sua chá previsibilidade, a verdade é que qualquer repetição, e as de Jacques certamente, são banais e idiossincráticas, a única hierarquização possível sendo a separação das ideadas (abstratas), como a ideia do pergaminho no céu, e as corporais, como as duas citadas do amo. A relação de Jacques com seu cantil, objeto que ele crê lhe indicar o futuro, surge como uma monomania intermediária, a um só tempo corporal e geradora de sentido abstrato. Ela mostra que (como em Espinosa, um anticartesiano, nesse quesito) corpo e abstração são completamente inseparáveis: monomanias, como atos corporais repetitivos, têm consequência no nível do pensamento, e vice-versa.

Se assim é, por que não pensar tais monomanias como uma espécie de figura ainda precária tanto da sobredeterminação (que, como se sabe, em Freud está ligada ao conceito fundamental de repetição) quanto da imbricação, ela também inextricável, para a modernidade, entre corpo, desejo e ideação (pensamento, vontade)? Nessa segunda vertente, se o desejo, para a modernidade, só pode ser concebido como estando ancorado, em algum grau, no corpo, a vida pública só terá acesso a ele por meio de um conceito que, na psicanálise, preenche a função mediadora entre o impulso desejante singularíssimo e a negociação possível com o entorno, onde outros corpos, outros desejos e as instituições em

geral se apresentam sempre imanentemente configuradas. Trata-se do conceito de sintoma – ou seja, o modo como o indivíduo amarra, organiza, dá um nó em seu próprio desejo de modo a negociar com seu entorno que (e agora podemos utilizar o mesmo conceito) é todo balizado sintomaticamente, ou seja, em constituições duras criadas a partir de outros e divergentes pontos de desejo¹⁴.

Como no caso do conceito de *conatus*, em Espinosa, que inclui tanto a ancoragem corporal quanto o impulso desejante ainda inconsistente, posto que voltado ao devir, trata-se de perceber como tais tiques idiossincráticos nascem do impulso para a ação, sendo sintomas mínimos, peculiares, singulares que, vistos a partir de fora, não se justificam em sua idiossincrasia, mas que organizam o ponto mínimo típico (ou tipológico) a partir do qual o indivíduo desejante agirá no mundo. O conceito de sintoma serve-nos aqui para descrever a solidificação momentânea, que o sujeito conseguiu fazer, de seu desejo inconsistente, de modo a possuir um chão mínimo de onde se comunicar com os outros sintomas. Se damos um passo adiante e incorporamos a esse conceito freudiano o conceito de *ritornello*, de G. Deleuze e F. Guattari, poderemos positivar ainda mais tais repetições como constitutivas da auto-organização subjetiva construída pelo sujeito para poder agir (estética e, portanto, criativamente) a partir de seu desejo e, assim, negociar com seu entorno, que não necessariamente quer acolher tal ação.

No caso da “filosofia de algibeira” de Jacques, cremos que se pode definir como um *ritornello* que toma emprestado sua constituição de uma fórmula culturalmente consagrada por religiões e filosofias: a da doutrina – no caso, uma doutrina sintomatizada, ou seja, idiossincraticamente mínima, “de algibeira” ou “pau p’ra toda obra”, como dissemos, que, ela mesma, fora herança de seu *capitain* (seu mestre, no sentido da relação mestre-discípulo da transmissão filosófica). Obviamente, na linha do conceito de *ritornello*, Jacques toma tal bloco repetitivo para seus próprios fins auto-organizativos de sua própria ação no mundo. Ora, se assim se pode pensar, trata-se de, no sentido contrário, ver a religião, mas também a filosofia como instituição-sintoma da cultura à época, chão, territorialidade mínima que pode servir como bússola apropriada por um indivíduo desejante.

A doutrina mínima de Jacques expõe o ridículo da limitação de toda e qualquer doutrina, da cristã às filosóficas. Nesse sentido, a sátira, composta de

¹⁴ O conceito de *ritornello*, em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997), indica um modo positivado de tratamento da questão da repetição desejante: trata-se de repetição (entendida em seu nível estético-existencial, e não na vertente negativista do trauma) em torno da qual o sujeito organiza a dinâmica entre seu desejo e as instâncias consagradas a seu redor. Nesse sentido, participa de algum modo da dinâmica sintomática (no sentido freudiano).

paródias cruzadas em quiasma e em alta velocidade, como se dá no *Jacques le fataliste*, não seria o local apropriado tanto para ridicularizar o sério quanto para se pensar seriamente o que está sendo ridicularizado? Não seria o conto e o romance filosófico o gênero ideal para isso: tratar do sério no corredor de espelhos da sátira de modo a revelar lados inéditos daquele sério, e não apenas destruí-lo pelo riso? Não poderíamos, portanto, ver na doutrina mínima satírica de Jacques a um só tempo crítica a qualquer doutrina, mas também acolhimento da doutrina (inclusive a filosófica) como possibilidade de constituição em *ritornello* de modo a organizar a subjetividade (mínima) do sujeito (assim como o *hobby-horse*, no *Tristram Shandy*, seria um sintoma mínimo a organizar a subjetividade dos sujeitos shandianos...).

Desse modo, não estaria um romance não-linear, vazado de paródias cruzadas, mais apto a lidar com essa dupla face do elogio-crítica, ou encômio-vitupério, acolhimento-ataque do que um conto como *Candide*, de Voltaire (1996), cuja linearidade narrativa e sistematicidade semântica se aproxima muito mais do modelo da antítese que se contrapõe à tese, guardando, portanto, uma maior proximidade com uma espécie de panfleto anti-Leibniz? Não estaria *Jacques le fataliste et son maître*, com suas inovações formais (possíveis, certamente, por conta do desbravamento do *Tristram Shandy*, mas que dele se distancia por conta do que tentamos destacar neste ensaio), mais habilitado a incorporar a filosofia tanto positivamente (a leitura séria do espinosismo como filosofia antifilosófica, já que clandestina, aflorando do texto) quanto negativamente (a crítica à própria ideia de doutrinação sistemática)? Lembre-se que o amo considera Jacques um *philosophe*, em passagens que em geral servem para atacar os polemistas *antiphilosophes*, como Palissot.

Nesse sentido, não se poderia ler o título – que guarda distância do texto, como paratexto... – alternativamente, o *maître* sendo tanto o amo quanto o *capitain*, mestre filósofo? A passagem em que o amo quer fazer uma espécie de elogio póstumo ao *capitain* de Jacques indica essa possibilidade de leitura. O trecho não reproduz a fala do amo – é uma interpolação de passagem de autoria desconhecida (outro exemplo de polifonia, dessa vez sem referência à voz original), entre o elegante e o patético: “*Rappelez-vous, exagérez-vous même ce qu’il était; sa pénétration à sonder les matières les plus profondes; sa subtilité à discuter les plus délicates; son goût solide qui l’attachait aux plus importantes; la fécondité qu’il jétait dans les plus stériles [...]*” (DIDEROT, 1973, p. 85). Eis a imagem de um *maître à penser*, um mestre-filósofo, visto por seu discípulo. A continuação faz pensar na ideia – que perpassa todo o romance – da busca de

uma doutrina mínima, no caso, com ares espinosistas (*minima moralia*, no sentido de prescrição mínima de conduta): “*Soumettons-nous à l’ordre universel lorsque nous perdons nos amis, comme nous nous y soumettrons lorsqu’il lui plaira de disposer de nous; acceptons l’arrêt du sort qui les condamne, sans désespoir, comme nous l’accepterons sans résistance lorsqu’il se prononcera contre nous*”. (DIDEROT, 1973, p. 85).

Jacques logo achincalha com o amo pela escolha do trecho: trata-se da queda, imediata, vertiginosa, do patético no satírico. Em ensaio sobre *Le Neveu de Rameau*, Starobinski destacou os dois polos do entendimento da sátira como gênero em autores como Boileau e Batteaux, que pontificavam na época em que Diderot estava em atividade: “*La colère est le mouvement que provoque la dénonciation du vice; le rire est lié à l’apparition du ridicule*” (STAROBINSKI, 2012, p. 176). Em raro momento de proeminência do amo em relação a Jacques, este revela a estratégia brilhante (e artístico-genérica) para consolar o criado diante da morte de seu *captain*. Ao ler a passagem patética, que parecia propor um consolo de nível identificatório e sentimental, ele queria, na verdade, trocar um objeto (estético?), que incentivaria o choro (“*Que vous eussiez pleuré bien davantage, et que j’aurais achevé de vous désoler*” (DIDEROT, 1973, p. 86)), pela sátira da oração fúnebre, que criou um distanciamento e levou Jacques a estranhar e reclamar da escolha do amo (“*Je vous ai donné le change, [...] par le ridicule de mon oraison funèbre*” (DIDEROT, 1973, p. 86)).

Tal cena parece simétrica a outra, do final do romance, em que Jacques salva o amo de um tombo do cavalo que ele mesmo planejava, ao soltar as correias que seguravam o estribo. Diante do agradecimento do patrão, Jacques responde com uma insolência, e aquele passa a correr em círculos, com raiva súbita, tentando alcançar o criado. Jacques então conta que fizera aquilo para provar ao amo que ninguém age por vontade própria, mas motivado ou induzido por causas externas que ignora (para usar um raciocínio típico de Espinosa). Tanto no caso do amo, que escolhe o gênero satírico para impedir a identificação imediata do criado, quanto no de Jacques, que quer demonstrar (pseudocientificamente, ou seja, por meio de ações, e não apenas em teoria) uma tese ética doutrinária, trata-se de quebrar ou interromper o fluxo abstrato ou sentimental com o banal e contingente, o concreto, de modo a dinamizar o sujeito para que ele não seja capturado por certas lógicas lineares consagradas na cultura (no caso, a filosófica universalizante e a mimético moralizante).

Se lembramos que Diderot foi também um teórico do novo patético mimético (por exemplo, em suas teses sobre o teatro e no *Éloge à Richardson*¹⁵), e mesmo um praticante do gênero (no teatro, em seu *Le fils naturel*¹⁶ e, no romance, com *La religieuse*¹⁷, embora o retumbante fracasso com a peça tenha lhe ensinado muito sobre os limites de sua “*comédie sérieuse*” ou “*bourgeoise*”), podemos imaginar que até mesmo em sua obra uma dinâmica dialógica se dá que lhe permitiu transitar entre doutrinas ou teses, testando os limites que elas impõe, necessariamente. Como o amo de Jacques, Diderot pareceu ter chegado à extrema mestria de poder optar pelo sério ou pelo satírico, caso quisesse imantar o leitor e/ou o espectador com um novo tipo de identificação democrática por meio do sentimento e das igualitárias *conditions*, ou então, ao contrário, precisasse despertar o leitor e/ou o espectador de toda e qualquer identificação, levando-o a rir da cena ou da narrativa, de modo a não se deixar levar exageradamente pelos efeitos identitários, sem ter acesso às causas e a seu desejo singular e intransferível, que o levará a agir segundo seu próprio interesse – para falar, mais uma vez, nos termos de Espinosa, esse espectro que ronda *Jacques le fataliste et son maître*.

JACQUES LE FATALISTE: DIALOGISM, ANTIFINALISM, SPINOZISM, AND THE MODERN DESIRE

ABSTRACT: *Jacques le fataliste*, a novel by Diderot, raises some philosophical questions pertaining to formal structures that refer to a way of thinking by means of transgressions. The dialogism is intense and rapid and refers to the apparent omnipotence of the narrator which is actually limited (a paradox between infinite and finite ideas formally integrated in the novel). Likewise, the finalism (teleology) and the abstractionism, typical of the Eastern philosophy, are contested in the formal level of this narrative. The practice of scientific “demonstration,” or the couple cause-effect, is shaped as if it is attuned to the thought of Spinoza, for whom the body (concrete dimension) is inseparable from abstracts levels (philosophical and religious doctrines), mediated by language, a sliding moderator between the two levels. Therefore, we analyze the apparently banal acts of repetition of the characters – the snuffbox and the clock of the master and the canteen of Jacques – as elements of the subjective self-organization of the individual, approaching them to concepts from psychoanalysis (the symptom) and philosophy (the ritornello).

KEYWORDS: Diderot. Theory of novel. Theory of literature Spinoza. Philosophical novel. Constitution of the self.

¹⁵ Confira Diderot (1846).

¹⁶ Confira Diderot (1965).

¹⁷ Confira Diderot (1925).

REFERÊNCIAS

BARROS, A. L. Como narrar o banal: *Jacques le fataliste* sem destino e sem Juízo Final. **Discurso**, São Paulo, v.45, n.1, p. 133-151, 2015.

COHEN, H. **La figure dialogique dans “Jacques le fataliste”**. Oxford: The Voltaire Foundation, 1976.

COSTA LIMA, L. **O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed.34, 1997. v.4.

DIDEROT, D. **Les bijoux indiscrets**. Notice et notes par J. Assézat. Paris: La Bourdonnaye, 2016.

_____. **Paradoxe sur le comédien**. Paris: Les Belles lettres-Archimbaud, 2012.

_____. **Le rêve de d'Alembert**. Paris: Flammarion, 2002.

_____. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Le neveu de Rameau**. Introductions et commentaires de Roland Desné; préfaces de Jean Varloot et Maurice Roelens. Paris: Éditions Sociales, 1972.

_____. **Le Fils naturel**. Bordeaux: Société bordelaise pour la diffusion des travaux de lettres et sciences humaines, 1965.

_____. **La religieuse**. Paris: A. Lemerre, 1925.

_____. **Entretien entre D'Alembert et Diderot**. Paris: Garnier frères, 1875.

_____. Éloge à Richardson. In: RICHARDSON. **Clarisse Harlove**. Paris: Roulé, 1846. Disponible: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411495j> >. Accès: 23 nov. 2016.

ISRAEL, J. I. **Les Lumières radicales: La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650-1750)**. Paris: Éditions Amsterdam, 2005.

_____. **Radical Enlightenment: Philosophy and the making of modernity 1650-1750**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LOCKE, J. **Essay concerning the human understanding**. Available: < <ftp://ftp.dca.fee.unicamp.br/pub/docs/ia005/humanund.pdf> >. Access in: 16 fev. 2016.

ROUSSEAU, N. **Diderot: L'écriture romanesque à l'épreuve du sensible**. Paris: Honoré Champion, 1997.

STAROBINSKI, J. **Diderot, un diable de ramage**. Paris: Gallimard, 2012.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Jacques le Fataliste: dialogismo, antifinalismo, espinosismo e o desejo moderno

VERNIÈRE, P. **Le spinozisme et la pensée française avant la Révolution.** Paris, PUF, 1982.

VOLTAIRE. **Candide ou l'optimisme.** Édition présentée, annotée et commentée par Jean Goldzink. Paris: Larousse, 1996.



A HISTÓRIA DO FUTURO: “TOMBOUCTOU”, DE GUY DE MAUPASSANT

Amândio REIS*

RESUMO: Em 1881, Guy de Maupassant visitou pela primeira vez a Argélia numa viagem que não só mudaria a sua visão política da colonização francesa como também marcaria indelevelmente a sua escrita. Este estudo procura recuperar os ecos dessa experiência em “Tombouctou” (1883), um conto de cariz pseudo-histórico que, integrando o conjunto das chamadas narrativas africanas de Maupassant, se mostra neste contexto um objecto único. A análise textual que aqui apresento atenta sobretudo em aspectos, por regra negligenciados na bibliografia crítica dedicada ao autor, de retórica, construção discursiva e pluralização do sentido. Pretendo com este estudo oferecer uma perspectiva radicalmente nova sobre “Tombouctou”, equacionando-o enquanto um objecto discursivo e narrativo paradigmático na obra de Maupassant, capaz de desconstruir os lugares-comuns literários e culturais em que parece assentar.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Colonial. Literatura Francesa do Século XIX. Escrita de Viagens. Tropos Literários. História Alternativa.

*Un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions.
La Peste, Albert Camus (1996, p.37).*

Paris, “zona Tórrida”

Problematizando em termos que adiante terei ocasião de explicitar a tese hegeliana de que, além de não participar da História, o homem “Negro” seria naturalmente desprovido das ideias de individualidade e de universalidade, os parágrafos iniciais de “*Tombouctou*” (publicado pela primeira vez no *Le Gaulois*,

* Doutorando em Estudos Comparatistas. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras - Centro de Estudos Comparatistas. Programa Internacional FCT de Doutoramento em Estudos Comparatistas. Lisboa - Portugal. Este artigo resulta de investigação financiada por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia. amandiopreis@gmail.com

em 1883) ecoam, invertendo-a ironicamente, a posição de Hegel quanto à **anexação** sociopolítica do Magrebe (“[...] *a magnificent territory [...] – the site of the modern Morocco, Algiers, Tunis, and Tripoli [...]*” (HEGEL, 2001, p.110)), concretizada numa comparação entre o Norte de África e a Ásia Menor que oferece a medida do que parece uma indiscutida tendência **européizante**: “[t]his part was to be – **must be attached to Europe**: the French have lately made a successful effort in this direction: like Hither-Asia, **it looks Europe-wards**.” (HEGEL, 2001, p.110, grifo nosso).

Maupassant não se bateu por princípios propriamente anticoloniais, e, de facto, a aparente contradição entre a visão imperialista do autor, que assinava os seus artigos mais politicamente comprometidos como “*Un colon*” ou “*Un officier*”, e, ao mesmo tempo, a sua crítica feroz de certos aspectos da colonização e da administração francesas da Argélia (tais como a incompetência diplomática e a ignorância da maioria dos funcionários públicos enviados da metrópole, a inépcia de Albert Grévy, governador geral da Argélia entre 1879 e 1881, ou a injustiça e a ruína socioeconómica das famílias locais resultantes da expropriação de terras aos agricultores da Cabília), constituem motivos de perplexidade e de dissensão na bibliografia crítica que lhe tem sido dedicada (ANYINEFA, 1997; POTEAU-TRALIE, 2011; ROBERT, 2013). Não obstante, é indiscutível que encontramos no texto aqui em apreço a perspectiva contrária à de Hegel, e no lugar de um conjunto de países africanos “voltados para a Europa” pinta-se uma cidade de Paris climaticamente africanizada:

Le boulevard, ce fleuve de vie, grouillait dans la poudre d'or du soleil couchant. Tout le ciel était rouge, aveuglant; et, derrière la Madeleine, une immense nuée flamboyante jetait dans toute la longue avenue une oblique averse de feu, vibrante comme une vapeur de brasier. La foule gaie, palpitante, allait sous cette brume enflammée et semblait dans une apothéose. Les visages étaient dorés; les chapeaux noirs et les habits avaient des reflets de pourpre; le vernis des chaussures jetait des flammes sur l'asphalte des trottoirs. (MAUPASSANT, 1974, p. 923).

À primeira vista, esta abertura pode não parecer mais do que a descrição hiperbólica, sinestésica, de um Verão parisiense anormalmente quente. Porém, o cotejo destas linhas com passagens seleccionadas dos restantes cinco contos a que, no conjunto da sua obra, se convencionou chamar “africanos”¹, e, sobretudo, com

¹ Nomeadamente, “Marroca” (1882), “L'Orient” (1883), “Mohammed-Fripouille” (1884), “Un soir” (1889) e “Allouma” (1989). Estes contos foram mais recentemente coligidos por Noëlle Benhamou no

os relatos da sua primeira viagem à Argélia, em 1881, publicados originalmente em periódicos, sob a forma de crônicas dispersas, e depois reeditados e coligidos no volume *Au soleil* (1884)², mostra como, longe de se tratar de uma enumeração casual e inocente de características habituais, a visão que Maupassant constrói de Paris é atravessada por elementos propositadamente exóticos. Creio que o exagero na composição destes elementos visa induzir no leitor um efeito de estranhamento face a uma paisagem familiar reinserida num extremo climático, digamos, hegeliano (no qual o “despertar da consciência” não podia ter lugar (HEGEL, 2001, p. 97)), de contornos quase caricaturais e dificilmente associáveis à metrópole francesa e à cultura dos *boulevards* que, segundo Louis Forestier, constituía – e é por isso mesmo significativo que se venha a dar justamente aqui a entrada de Tombouctou – “[...] *le haut lieu de la vie parisienne dans la fin du XIXe siècle* [...]”³. São estes elementos o “pó de ouro”⁴ que se ergue no *boulevard* agitado, o “céu vermelho”, a “imensa nuvem flamejante” que derrama sobre a avenida uma “chuva de fogo”, o reconhecimento da condição ígnea da cidade através da comparação com um “braseiro”; a multidão atarefada sob a “bruma inflamada”, os rostos “dourados” pelo sol, a parafernália multicolor das roupas e dos acessórios, e o verniz do calçado que “lançava chamas sobre o asfalto dos passeios”. Longe de representar uma **terra desolada**, o inferno de Paris é, pelo menos superficialmente, vibrante e “alegre”, ornado pelo artifício das “bebidas coloridas e brilhantes” que, no cristal dos copos, se confundem com “pedras preciosas” (MAUPASSANT, 1974, p. 923, tradução nossa)⁵.

A relação entre a imagem que Maupassant oferece de Paris em “*Tombouctou*” e os relatos que fizera de regiões argelinas nos anos imediatamente anteriores estabelece-se não apenas através da modalização impressionista da sua prosa, associável tanto à ficção quanto à escrita de viagens, mas sobretudo por meio de uma intersecção espacial que lhe permite encontrar na cidade europeia os atributos que, com alguma mistificação, o próprio admitia, numa carta enviada de Argel ao *Le Gaulois* a 11 de Julho de 1881, e publicada em França uma semana depois no artigo intitulado “*Alger à vol d’oiseau*”, procurar em África, “essa terra

volume *Nouvelles d’Afrique* (Lyon: Palimpseste, 2008), que veio complementar a compilação de textos críticos e de viagem intitulada *Récits d’Afrique* (Lyon: Palimpseste, 2005).

² Confira Maupassant (2015).

³ Confira comentários de Forestier em Maupassant (1974, p.1573, nota 2 à p. 923).

⁴ De modo a tornar a leitura mais escorregadia, optei por traduzir para português expressões curtas sintacticamente integradas no corpo do texto.

⁵ Todas as traduções são nossas, salvo aquelas com indicação em contrário.

do sol e da areia” (MAUPASSANT, 2008, p. 868). De facto, ao rever a mesma crónica três anos depois para a edição de *Au soleil*, transformando-a no fragmento que, justamente, abre o volume e lhe dá o título, Maupassant acrescentou-lhe uma introdução em que lamenta retroactivamente a rotina e a desvitalização do quotidiano parisiense, perante o qual a vida se desenrola “com a morte como meta” (MAUPASSANT, 2015, p. 111), e que depois contrapõe à excitação da viagem (e particularmente, no seu caso, da viagem a África), correspondente à entrada numa “vida nova e transformadora” (MAUPASSANT, 2015, p.112). Da crónica de 1881, mantém-se, no entanto, o essencial de uma outra oposição, agora de ordem climatérica, que ainda replica uma dualidade simples entre a amenidade pastoril da cidade de Paris e o “braseiro” (para recuperar um termo de “*Tombouctou*”) de **África**, designação mítica e vaga que homogeneíza todo o continente. Eis o que se diz nas primeiras linhas:

Voir l'Afrique était un de mes vieux rêves; et je voulais la voir, cette terre du soleil et du sable, en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière. Tout le monde connaît la magnifique pièce de vers du grand poète Leconte de Lisle: Midi, roi des étés, épandu sur la plaine [...] C'est le Midi du désert, le Midi épandu sur la mer de sable immobile et illimitée qui m'a fait quitter les bords fleuris de la Seine, chantés par Mme Deshoulières, et les bains frais du matin, et l'ombre verte des bois, pour traverser les solitudes brûlantes du Sahara. (MAUPASSANT, 2008, p. 868-869, grifo do autor).

É certo que à descrição da monotonia europeia acrescentada à segunda versão do texto cabe acima de tudo o papel de enfatizar, retoricamente, o entusiasmo de uma viagem que não só propicia uma mudança vivida subjectivamente pelo escritor, como contém o “atractivo particular” (MAUPASSANT, 2015, p. 114) de o conduzir – esta é a sua esperança – ao cenário de uma literal **revolução** sociopolítica: com a campanha de resistência à ocupação francesa encabeçada por Cheikh Bouamama⁶, a “insurreição geral” (MAUPASSANT, 2015, p.114) das populações muçulmanas e a ameaça de uma guerra independentista, que, na verdade, só viria a ter lugar mais de setenta anos depois. Não obstante, ao apresentar-nos esta dicotomia, o autor sobrepõe, por um lado, a excitação (marcadamente

⁶ Para um entendimento sumário da figura do chefe religioso e político Bouamama, bem como do contexto histórico-político em que este se moveu, remeto para as notas explicativas que acompanham a crónica “*Autour d'Oran*” (MAUPASSANT, 2008), e, sobretudo, para a “*Lettre d'Afrique*” de 28 de Julho de 1881 (MAUPASSANT, 2008), do próprio Maupassant, revista e aumentada para a publicação em *Au soleil* com o novo título “*Bou-Amama*” (MAUPASSANT, 2015).

erótica) do colono em relação tanto à aventura que a dominação ultramarina lhe permite levar a cabo, quanto à posição de poder na qual, ao empreendê-la, ele se inscreve, também nos termos de um duplo encontro entre “[...] o narrador e o país estrangeiro e entre o narrador e o Outro exótico [...]” (BROSSILLON, 2014), alegorizado na posse da mulher muçulmana e no fetichismo associado a ela, em “*Allouma*”⁷, e, por outro lado, o *ennui* que, na modernidade baudelairiana, se configura como um “ódio da vida contemporânea” (KARL, 1988, p. 65) que, por seu turno, acompanha o aborrecimento, uma “indústria em crescimento”, segundo Frederick R. Karl, no último quartel do século dezanove. Este estudioso acrescenta:

[Boredom] is connected, bizarrely enough, with some of the same factors that fed into Marx earlier and that would nourish Freud later: the individual free of his work (or society or community); his intense focusing on himself as center of his universe; a solipsistic sense of oneself as the creator of his sphere; a concurrent awareness that one is devoid of interest, the center of a void, the embodiment of an absence. In this void, which is both self and outside self, one experiences boredom and the neurotic-psychotic components of boredom, acedia, ennui, and abulia. (KARL, 1988, p. 65).

O que Maupassant traz de próprio a esta equação, como fuga à condição solipsística, entediada, descrita por Karl, é uma viagem que, mais do que geográfica e exploratória, é epistemológica. Sair de Paris é sair da ignorância, escapar a um estado de coisas em que, diz-nos o viajante, “[...] *il semble qu'on va mourir demain sans rien connaître encore, bien que dégoûté de tout ce qu'on connaît.*” (MAUPASSANT, 2015, p.111). Por conseguinte, entrar na Argélia é para ele chegar ao conhecimento, acossado pela sede do desconhecido, pela “*nostalgie du Désert ignoré*” (MAUPASSANT, 2015, p.113). Convém notar, não obstante, que este conhecimento ultrapassa largamente a instrumentalização literária de uma matéria exótica pensada para satisfazer a vontade de diferença de um leitorado parisiense asténico, para se articular indissociavelmente com uma forma de denúncia política. E se é um facto que, como defende Driss Maghraoui, “[r]epresentations of the Maghrib were, in the colonial frame of mind, counter-images of the triumphant ideas of enlightenment, democracy and progress [...]”

⁷ Na sua leitura deste outro “conto africano”, Mary Poteau-Tralie (2011, p.146) nota como “[...] despite efforts at objectivity, [Maupassant] falls into the «exoticizing» trap of the European gaze on a land of mystery, one affording him an escape from the bourgeois France of his time.”

(MAGHRAOUI, 2002, p. 80), é importante também sublinhar que, de acordo com as suas próprias palavras, Maupassant não chega a Argel na condição de colono, mas, essencialmente, na condição de repórter, comprometido a transmitir ao público negligente e distraído da capital a “situação exacta” (MAUPASSANT, 2008, p. 870) da administração e da governação francesas, ambas deficitárias. Veja-se, a este propósito, o que o autor escreveu na versão original da crónica a que aqui me tenho reportado, ao atentar na revolta da população muçulmana contra – note-se a expressão – a “civilização invasora” (MAUPASSANT, 2008, p. 869):

Beaucoup d'autres questions se lèvent et se heurtent en Algérie; et, chacun à Paris, comme ici d'ailleurs, me semble les trancher avec une hardiesse tranquille doublée d'une suffisance admirable. Les bêtises, énormes à première vue, débitées par les phraseurs avocats attitrés de notre colonie; le point de vue étroit, patriotique si l'on veut, mais odieusement inhumain où ils se placent, donnent un désir ardent de tenter de comprendre quelque chose à cette situation unique au monde des populations algériennes. (MAUPASSANT, 2008, p. 869).

Esta passagem é ilustrativa de como, para Maupassant, a repetidamente afirmada urgência de ver (“*Voir l'Afrique était un de mes vieux rêves; et je voulais la voir*” (MAUPASSANT, 2008, p.868)) e o “desejo ardente” e contudo cauteloso de “tentar compreender qualquer coisa” se articulam com uma visão distanciada – o “voo de pássaro” no título do seu artigo como correspondente do *Le Gaulois* – que não se limita necessariamente a uma aferição curiosa do observado, a partir de uma posição de superioridade e privilégio (da qual, sem dúvida, ele desfrutava), para prender-se, ao invés, com a sua própria promessa de imparcialidade:

Donc, en traversant l'Algérie, province par province, je m'efforcerai de saisir, si c'est possible, la situation exacte où se trouvent le colon et l'indigène. Je ferai cela sans parti pris pour l'un ou pour l'autre, sans tendresse pour l'Arabe et sans enthousiasme pour le sabre français. (MAUPASSANT, 2008, p. 870).

A sugestão de um ponto de vista alternativo ao habitualmente “estreito” e “patriótico” mostra que, entre a missão política da primeira crónica de 1881 (“*Alger à vol d'oiseau*”) e o artifício literário, acrescentado, do contraste entre a vida parisiense e a sua experiência argelina na edição de 1884 de *Au soleil*, Maupassant explora (e defende) o despertar de uma consciência crítica da

colonização baseada na metáfora visual do reenquadramento: a mesma que lhe permitiu em 1883, entre um ponto e o outro, portanto, deslocar Paris para o interior do mesmo campo lexical e do mesmo horizonte de ideias “orientalizante” em que havia inscrito África, não para – continuando a ecoar Edward W. Said na minha leitura – oferecer uma perspectiva pós-colonial da Europa e das suas colônias, o que seria um anacronismo impossível, mas para dar conta da situação em certa medida **colonizada** de uma França que, cerca de dez anos antes, se tinha visto subjugada e sujeita à perda de grande parte da Alsácia-Lorena para o Reino da Prússia, no decorrer da unificação alemã. Assim, talvez se possa dizer que Maupassant usa a lente da colonização francesa para, de maneira implícita e recorrendo unicamente à manipulação estilística daquela descrição ficcional, reinterpretar a história da Europa e a sua própria contemporaneidade.

“*Tombouctou*, não estamos em África”

Será útil regressar à primeira crónica enviada de Argel para observar como, mesmo antes de orientar Paris em “*Tombouctou*”, Maupassant recorreu a uma linguagem tropológica, isto é, assente em figuras de estilo manifestas na inversão ou na troca de sentidos, para, a partir de um poema de Leconte de Lisle, ver em África um equivalente da região francesa do Midi: “*C’est le **Midi** du désert, le **Midi** épandu sur la mer de sable immobile et illimitée*” (MAUPASSANT, 2008, p.869, grifo do autor). A consciência da instrumentalização figurativa da linguagem, que aqui leio através de coordenadas muito próximas das que orientaram Hayden White (1978) na sua caracterização do discurso historiográfico, é fundamental para compreender o processo de ficcionalização e de reescrita da história no seio do conto em análise. Antes de dar seguimento a esta linha de leitura, porém, convém notar como Maupassant parece regressar a Hegel para inverter a ideia que este havia defendido no passo citado anteriormente, imaginando uma versão africanizada, desertificada, de metade da França metropolitana, em vez de perspectivar um Magrebe tornado francês. Configurando-se como uma espécie de antítese do que viríamos encontrar na abertura de “*Tombouctou*”, esta projecção de França em África, entendida enquanto deslocação do sentido e ressignificação do espaço, recupera e torna literal, por um lado, o valor de **transferência** na metáfora que lhe subjaz – África é o *Midi* – para contrastar, por outro lado, com a sinédoque que viríamos a encontrar na figura de Tombouctou, indivíduo singular aparentemente forçado a representar o todo da sua cidade natal sob o olhar ao mesmo tempo atento e negligente do colonizador.

Parece importante ressaltar que as duas situações decorrem precisamente dessa natureza dúplice da visão do colono, que, sendo incapaz de reconhecer a diferença enquanto tal, estabelece uma falsa semelhança, paradoxalmente **diferenciadora**: convém-lhe então considerar igual ao *Midi* o Norte de África, que em tudo o resto vinha a ser concebido não só como os antípodas de Paris, mas também como símbolo maior do exotismo e da sede de novidade na viagem estética que, enquanto escape ao tédio oitocentista, se empreendia “[...] *into hell or artificial paradises, into maelstroms or chance throws of the dice.*” (KARL, 1988, p. 65). O gesto de identificação inicial, violento sinal de abertura e de simpatia, assenta, pois, no pretenso **reconhecimento** do que é necessária e desejavelmente **desconhecido**. Já na sua releitura pós-colonial de “Le Horla”, porventura a mais célebre das novelas fantásticas de Maupassant, Yann Robert (2013, p.46) defendera a ideia correlata de que: “*Une compréhension authentique du colonisé ne constitue pas le véritable dessein du colon: bien au contraire, celui-ci cherche à maintenir un équilibre entre la reconnaissance et la méconnaissance de l'Autre.*”

O mesmo estudioso detecta em “*Allouma*” uma “exclusividade escópica” (ROBERT, 2013, p.51), sinónimo da autoridade do colonizador neste conto de Maupassant, que, aliada já não propriamente ao desejo e ao erotismo, mas ao quadro geral da pulsão visual que tenho procurado evidenciar aqui, contagia a apresentação do protagonista de “*Tombouctou*”, descrito pelo narrador heterodiegético, antes de mais, como uma figura da opacidade, obscurecida duas vezes (“um negro enorme, vestido de preto”), que, ao mesmo tempo que concretiza e personifica o que estava sugerido na estranha atmosfera daquela tarde, surge, subitamente, como uma irrupção e uma disrupção na paisagem citadina:

Tout à coup un nègre, énorme, vêtu de noir, ventru, chamarré de breloques sur un gilet de coutil, la face luisante comme si elle eût été cirée, passa devant eux avec un air de triomphe. Il riait aux passants, il riait aux vendeurs de journaux, il riait au ciel éclatant, il riait à Paris entier. Il était si grand qu'il dépassait toutes les têtes; et, derrière lui, tous les badauds se retournaient pour le contempler de dos. (MAUPASSANT, 1974, p.923).

Num primeiro momento, e tendo em conta a noção indesmentível, sublinhada por Koffi Anyinefa, de que estamos perante uma primeira representação do africano que não é “nada original”, no âmbito de um conto que “[...]

participe d'une tradition littéraire qui a figé les traits physiques, moraux et culturels de l'Africain [...]” (ANYINEFA, 1997, p.227), o leitor contemporâneo sentir-se-á tentado a ver na expressão reluzente do negro em causa, ainda sem nome, uma prefiguração clara da imagem que, associada aos *tirailleurs sénégalais* ao serviço do exército francês (cuja primeira unidade havia sido criada pouco mais de vinte anos antes da publicação deste texto), vigorou até à Segunda Guerra Mundial sob o slogan “*Y'a bon Banania*”, ilustrado pela figura sorridente e imbecilizada de L'ami Y'a bon, um “atirador senegalês” ficcional que serviu de rosto à campanha publicitária de uma bebida achocolatada, feita à base de farinha de banana e produzida em França.

Num ensaio em que, centrando-se na Segunda Guerra, Laura Rice se debruça sobre as consequências socioculturais do recrutamento de soldados africanos (e particularmente da África Ocidental) ao longo dos séculos XIX e XX, a autora explora o papel que este tipo de iconografia desempenhou na cultura visual e, por implicação, na mentalidade da sociedade francesa:

The image of the Grand Enfant, or simpleton soldier, is part and parcel of French rhetoric about the mentality of the colonized in black Africa. The commodified, widely distributed, grinning Banania tirailleur, which appeared on everything from food products to postcards joking about the barbarism of the African soldier, to manuals used in World War II to teach Senegalese troops to distinguish good from evil, disguised the horrors of the experience of colonial recruits and the discrimination they suffered. (RICE, 2000, p. 121-122, grifo do autor).

Embora seja possível, sem dúvida, ver em “*Tombouctou*” um antepassado directo desta tradição, sujeito, por isso mesmo, à reprodução dos mesmos preconceitos centrais que a caracterizam, gostaria de avançar a hipótese de que a apresentação de Maupassant deste africano em Paris assenta numa construção discursiva mais sofisticada do que isso, a começar pelo tópico da nomeação.

Anyinefa (1997, p.231) assume-se de algum modo persuadido pela ambiguidade que a moldura narrativa instaura, sugerindo que se pode ler a segunda parte do conto, a história em analepse que o ex-tenente Védié conta ao coronel, como um “contra-discurso” que visa corrigir e redimir a imagem do africano, apresentando-o, embora de forma “não mais edificante”, segundo a sua opinião, como um “bom selvagem” e não um simples “bruto” (MAUPASSANT, 1974, p. 925), como o outro oficial o tinha qualificado, não obstante a sua impecável demonstração de civismo. Antes, o mesmo autor mostrara-se já

categorico na sua interpretação do rebaptismo do negro como uma “domesticação da diferença” e uma negação do seu retrato “individualizado”:

Lorsque le narrateur diégétique demande son nom à celui-ci, “il répondit quelque chose comme Chavaharibouhalikhranafotapolara. Il me parut plus simple de lui donner le nom de son pays: «Tombouctou»” [MAUPASSANT, 1974, p. 926]. La disparition de l’individu derrière l’espace géographique est éloquente. Elle trahit cette propension du discours exotique non seulement à “naturaliser” mais aussi à créer l’Autre. [...] Le narrateur soumet ainsi l’Africain à ses propres constructions épistémologiques. (ANYINEFA, 1997, p. 229).

Aceitando esta interpretação, devidamente fundamentada, como uma forma pertinente e legítima de ver a situação, gostaria de lhe contrapor uma leitura um pouco mais detalhada no que toca à construção da personagem de Tombouctou e às especificidades retóricas do texto de Maupassant, pondo de parte as reverberações culturais que possamos identificar num olhar necessariamente retrospectivo que, sendo fundamental para a compreensão actualizada do texto, pode ser também tendencioso. Parece-me importante ter em conta, em primeiro lugar, que a renomeação deste “[...] *fil d’un grand chef, d’une sorte de roi nègre des environs de Tombouctou* [...]” (MAUPASSANT, 1974, p.926) não se esgota no seu valor sinedóquico, que leva o príncipe africano a desaparecer sob o todo indiferenciado da sua região de origem. Pelo contrário, a ênfase, em termos figurais do texto, na entrada teatral de Tombouctou e da sua figura singularíssima, com toda a parafernália que o caracteriza, como momento catalisador da narrativa, parece convidar desde logo a uma revisão dessa primeira leitura. Assim, há que contemplar também o valor metafórico do nome que lhe é atribuído, não como uma tipificação que esvazia os caminhos possíveis da sua identidade, mas como um jogo com as intersecções espaciais que inauguram também o conto. Proveniente de parte incerta, não da cidade com que partilha o nome, mas, mais exactamente, dos seus “arredores”, e surgido em França *ex nihilo* com um grupo de “onze turcos arrivés un soir on ne sait comment, on ne sait par où” (MAUPASSANT, 1974, p. 925), Tombouctou dificilmente poderia valer, aos olhos do colonizador e do leitor, por qualquer comunidade real. O seu nome tem, à época, os contornos de uma “palavra mágica” que sugere aos ouvidos do público o mistério de “toda a conquista de África”⁸; e a sua genealogia impossível

⁸ Confira comentários de Forestier em Maupassant (1974, p. 1572, nota 1 à p. 923).

replica-se, aliás, na segunda parte do conto, em que entra justamente sob o signo de uma denominação errónea e metafórica, enquanto “turco”, ao que parece, fruto de uma confusão da parte dos russos, que, durante a Guerra da Crimeia, tomaram por turcos, devido à sua indumentária, os “atiradores argelinos” e/ou os “soldados norte-africanos” (ANYINEFA, 1997, p. 226) ao serviço de França. O sentido que Anyinefa não contempla no seu artigo é o de Tombouctou como símbolo de uma comunidade, em todos os aspectos, **imaginada**, de que ele será o primeiro e talvez o único representante. Por conseguinte, o protagonista não se subsume no colectivo que talvez represente (ou não), antes afirma a sua presença por intermédio dessa ideia de pluralidade sincrética, irrompendo em Paris como se transportasse consigo, de facto, uma nova configuração sociogeográfica que altera o rosto da cidade e que fora já anunciada figurativamente nas cores, nos brilhos, nos cheiros e na atmosfera quente e solar da abertura.

Se houvesse dúvidas quanto à ameaça de africanização implícita na entrada triunfante de Tombouctou – o homem e a comunidade abstracta –, elas ficariam esclarecidas perante a reacção desnecessária, porém significativa, do comandante ao beijo respeitoso que, de acordo com o “costume negro e árabe” (MAUPASSANT, 1974, p. 924) – e este é o único momento do texto, tanto mais significativo por isso mesmo, em que as duas instâncias confluem abertamente –, Tombouctou lhe oferece sobre a mão, levando-o a declarar, entre a real intenção e a condescendência, mas, acima de tudo, parece-me, numa tentativa de se reassegurar a si mesmo: “Allons, Tombouctou, nous ne sommes pas en Afrique” (MAUPASSANT, 1974, p.924).

A afirmação do comandante, que desfaz abruptamente toda a ilusão que se vinha construindo ao nível do discurso, parece em certa medida uma tentativa de resposta à sugestão de *dépaysement* que atravessa o conto, assim como parece emanar de um medo subtil daquilo a que, referindo-se a “*Le Horla*” e a um grupo específico de narrativas oitocentistas de tradição gótica, que, à semelhança de “*Tombouctou*”, giram em torno de figuras invasoras, Lisa Ann Villarreal (2013, p. 82) chamou “reverse colonization”, e que se resume como “[...] *a preoccupation with figures like the Horla who invade the metropole from the colonies.*” A autora acrescenta a este propósito:

[G]iven late-century concerns over racial boundaries, it is not difficult to see how this narrative reflects the newly-recognized potential for the races to come to

⁹ Confira nota 2 em Maupassant (1974, p. 1573).

resemble each other, and for the accepted racial hierarchy to be reversed. [...] If the potency of the European subject was in question, this manifested as a “mingled desire and anxiety” concerning “more vigorous, primitive peoples,” a fascination which exists always already inscribed within the frame of the colonial encounter. (VILLARREAL, 2013, p. 82-83).

É precisamente neste particular que me distancio da leitura de Anyinefa, por me parecer evidente que, muito mais do que da imagem de L’ami Y’a bon da “*Banania*”, que só se pode evocar retrospectivamente e, portanto, anacronicamente, Tombouctou se aproxima destas figuras de desestabilização do *status quo* colonial. Se é verdade que não encontramos no conto sinais explícitos do perigo de miscigenação – que constitui um dos pontos centrais na argumentação de Villarreal –, é também inegável que o fulcro da questão em “*Tombouctou*” reside numa componente conexas das questões de raça, igualmente cruciais na passagem citada, e que se prende com posições de poder.

Se posteriormente Tombouctou será descrito como um membro da aristocracia africana e um líder nato, persuasivo, ao qual “obedeciam cegamente” homens “rebeldes a toda a disciplina” (MAUPASSANT, 1974, p. 925), que espelha inevitavelmente a astúcia e a autoridade (militar) daquele sob cujo domínio ele mesmo se encontra – o que coloca imediatamente essa relação sob uma luz questionadora, remetendo para uma “construção especular” que, segundo Yann Robert (2013), em relação à presença de Auballe, o árabe, em “*Allouma*”, “[...] illustre **le péril d’une trop grande réciprocité, d’une pénétration de l’Autre au sein de la sphère colonialiste (au milieu de nous)** [...]” (ROBERT, 2013, p.47, grifo nosso) –, já na abertura do texto o seu riso não é descrito como clownesco ou acéfalo, mas como um riso seguro e possivelmente desafiador (“*il riait à Paris entier*” (MAUPASSANT, 1974, p.923)). Ele tem um “ar de triunfo” e uma altura que, marcando a sua superioridade na paisagem humana parisiense, o faz “ultrapassar todas as cabeças”; “todos os curiosos” se voltam de admiração à sua passagem, e mesmo os dois oficiais a quem ele se dirige se mostram “estupefactos” perante a alegria e o porte majestático deste “gigante de ébano” (MAUPASSANT, 1974, p.924). Em suma, são muitas as pistas textuais que confluem, neste passo e adiante, para o seu empoderamento.

Um homem moderno

Outro dado importante para a compreensão do artifício que envolve a personagem de Tombouctou prende-se com o “‘erro’ histórico”, “certamente deliberado” (ANYINEFA, 1997, p. 226), em que o autor incorre ao colocar um “turco” negro na Guerra Franco-Prussiana, em que combateram e na qual se distinguiram, além dos soldados recrutados na França metropolitana, apenas “zuavos” (BENE, 2013, p.65-66) e *tirailleurs algériens*, os **Turcos** originais, isto é, norte-africanos: argelinos ou oriundos de outros pontos do Magrebe. Anyinefa (1997, p. 226, grifo do autor) sublinha esta impossibilidade histórica:

En 1883, lorsque paraît le conte, les Français s'étaient déjà établis en quelques points de l'Afrique occidentale, notamment au Sénégal et au Soudan (Mali actuel), et c'est un fait qu'ils s'appuyaient sur des soldats africains – les tirailleurs sénégalais – pour maintenir et consolider leur présence. Maupassant n'a donc pas inventé ce personnage de soldat africain au service de la France. Mais contrairement à ce que son texte veut nous faire croire, le tirailleur sénégalais ne s'est pas battu pendant la guerre franco-prussienne. Il a d'abord servi d'auxiliaire militaire, puis a été engagé dans la conquête coloniale sur le continent africain même. Il ne sera envoyé sur les fronts européens que pendant les deux Guerres Mondiales.

À luz desta informação, corroborada pela bibliografia crítica e historiográfica¹⁰, a presença indevida de Tombouctou em solo francês afigura-se particularmente inesperada e, nos dois sentidos (para ele e para os locais), **alienante**. Segundo os códigos vigentes, portanto, ele e os dez homens que o acompanham nunca deviam ter saído de África, onde trabalhavam do lado dos soldados franceses na manutenção da ordem colonial face à contínua ameaça de rebelião, tirando também partido da superioridade sobre o árabe que a precedência racial lhes auferia, e que deu o mote ao episódio de abuso relatado por Maupassant no terceiro capítulo de *Au soleil*, de “um grande negro de dezasseis anos” sobre um jovem “arbico”¹¹ (MAUPASSANT, 2015, p.119). O escritor acrescenta que, perante a sua indignação, o seu vizinho de mesa,

¹⁰ Camille Lefebvre (2015) distingue claramente, por exemplo, a participação das duas tropas no exército francês: “Des Nord-Africains ont participé à la guerre franco-prussienne de 1870-1871”, enquanto “192 000 tirailleurs sénégalais ont combattu en France en 14-18” (LEFEBVRE, 2015, p.7).

¹¹ Designação pejorativa com o sentido de “pequeno árabe”.

um oficial africano, o esclareceu: “*Laissez donc, c’est la hierarchie qui s’établit*” (MAUPASSANT, 2015, p.119).

Esta breve passagem, facilmente negligenciável enquanto curiosidade etnográfica ou mera denúncia das injustiças mais comezinhas que afectavam o dia-a-dia da sociedade argelina, tem a particularidade de ser apresentada pelo autor como uma espécie de conto que quase resume “a história da Argélia e da sua colonização” (MAUPASSANT, 2015, p.119). Esta é uma história assente, portanto – conforme Maupassant parece querer dizer-nos –, na manipulação e na humilhação de povos subjugados pela violência, independentemente da ilusão de poder interino que o sistema colonial outorgue a um deles.

Tendo em conta o acima exposto, parece-me pertinente lermos “*Tombouctou*” sob a mesma perspectiva alegórica a partir da qual Maupassant nos convida a compreender aquela pequena história de agressão ou *anecdote* de viagem. Ao defender este argumento, estou a considerar não só a inverosimilhança, ou, talvez melhor dizendo, a imprecisão histórica do conto, que, naturalmente, solicita da parte do leitor uma abordagem interpretativa, e já não denotativa, do texto, mas também a dimensão implícita sobre a qual ele se constrói, através de lacunas cujo preenchimento e consequente sentido final são legados ao intérprete. Há que notar, por exemplo, a ausência de qualquer referência aos soldados muçulmanos, os **verdadeiros** “turcos”, e ao papel fundamental que desempenharam na Guerra Franco-Prussiana, bem como não há menção à Argélia e ao Magrebe em geral, e ao contacto com essa região do mundo (ainda recente aquando da publicação do conto), que, como todas as evidências indicam, marcou indelevelmente Maupassant e a sua produção crítica e ficcional, quer imediatamente, quer nos anos seguintes. Na verdade, dir-se-ia mesmo que a localização da acção do conto na Guerra de 1870 pela parte do leitor é apenas possível por exclusão de partes, pela referência às frentes prussianas e à perda, para a Alemanha, do território de “*Bézières*” (transposição ficcional da Alsácia-Lorena?), um “nome imaginário”, como nos alerta Louis Forestier¹², e, portanto, um **lugar imaginário**, que Anynefa parece ter tomado por factual, ou sobre cuja ficcionalidade não oferece qualquer comentário na sua leitura da conclusão do conto (MAUPASSANT, 1997).

Assim, cabe-nos a tarefa de especular acerca dos elementos ocultos, estranhamente ausentes deste texto que, convém sublinhar, abre com o obscurecimento quase paradoxal da figura ativa e enfaticamente visível de Tombouctou, centro

¹² Confira comentários de Forestier em Maupassant (1974, p. 1573, nota 1 à p. 925).

gravítico para o qual convergem todos os problemas que tenho explorado ao longo deste estudo.

Ao tecer considerações introdutórias sobre representações coloniais do Magrebe no romance militar francês, Maghraoui (2002) chega a uma conclusão que, neste contexto, ajuda a compreender a importância da repressão com que deparamos no conto de Maupassant; não tanto uma repressão freudiana, ao nível do subconsciente do autor, que, como se viu antes, nunca hesitou em falar do Norte de África e em tocar nos pontos mais sensíveis da presença francesa neste território, mas textual, ao nível da manipulação consciente do discurso literário em relação a uma questão de partilha e projecção:

In an intricate and complementary way, the French and North Africans had a shared history together. [...] The evocation of the Maghrib in colonial literature was therefore a passionate one because it symbolized a certain conception of “self” and “other”. As Jean-Robert Henry put it succinctly: “Reference to North Africa played an essential role in the affirmation of our own identity and the presentation of our «modernity» for a century and a half”. (MAGHRAOUI, 2002, p. 80).

Ganha então um sentido acrescido o facto de, como tentei defender ao início, a imagem da “moderna” Paris se construir em função de um reflexo, contrário e ausente, que contamina – e uso este termo remetendo directamente para o que Robert (2013, p. 47) chamou uma “*hantise de l’hybridité*” que transforma o olhar pretensamente científico do colonizador – irremediavelmente o reflectido. Se o Magrebe for então, como me parece apropriado supor, a grande presença ausente deste texto, a natureza literalmente *outlandish* de Tombouctou pode ser lida à luz desse calculado apagamento, como uma forma de presentificação em diferido que está na base da filiação deste conto, ainda que ela seja discreta ou passe despercebida, à “história alternativa” (ou *Alternate History*, como ficou conhecido o género na crítica e na teoria literária inglesas). O esquema concretiza-se numa estrutura triangulada semelhante à do jogo de *storytelling* da narrativa encaixada (em que a história do príncipe africano é transmitida, na primeira pessoa, por um oficial ao outro), à da identificação de Tombouctou e dos seus companheiros como “turcos” e, até, à da apresentação inaugural de Paris/Argel, tem um lugar central na retórica do texto. Deste modo, e não mostrando pretender, em momento algum, que a sua construção ficcional se confunda com a historiografia, Maupassant parece estar, veladamente, a pôr em causa a concepção positivista da História – ou, melhor, da narrativa da História – tal como ela se consolidou no

seu século, ao mesmo tempo que não procura, retomando o ensaio de Hayden White (1978, p. 123) que citei anteriormente, contrapor “facto” e “fantasia”, mas sim, à maneira dos historiadores do século XVIII, “verdade” e “erro”, o que se relaciona de alguma maneira com o contramovimento de **correção** que dá azo à história contada pelo ex-tenente ao oficial preconceituoso, isto é, que dá corpo ao conto. Há que sublinhar, no entanto, que, como White (1978) esclarece, esta é uma noção de verdade que, mesmo no âmbito da historiografia – e no âmbito da **ficção histórica** a que este conto responde, acrescento –, “[...] *could be presented to the reader only by means of fictional techniques of representation.*” (WHITE, 1978, p. 123, grifo nosso).

Parece-me, pois, defensável que, no que toca a esta ficcionalização da história, que, de acordo com o antes exposto, pode ser vista como uma ficção de uma ficção, pouco ou nada deverá ser tomado **à letra**. É sob a influência deste princípio que creio ser possível ler a objectificação de Tombouctou aos olhos ávidos dos cidadãos parisienses como uma situação radicalmente distinta da que, setenta anos depois, Fanon (1952) nos apresentou em *Peau noire, masques blancs*, em que descreve numa passagem marcante a fragmentação do seu corpo sob o olhar violento e mutilador da criança branca amedrontada. Pelo contrário, a concepção do corpo de Tombouctou, sem dúvida a partir do ponto de vista optimista de Maupassant, resulta numa imagem de concreção, prosperidade e vida. É certo que este retrato se manifesta, em boa medida, na embriaguez, através dos episódios caricaturais de assalto às cepas de vinha (MAUPASSANT, 1974); na gula, satisfeita, como fica claramente sugerido, pela ingestão de carne dos prussianos; e na riqueza material, obtida através de roubo e da pilhagem de bens e adereços destes últimos. O que me parece importante ressaltar aqui é que, se podemos encarar estes elementos como reproduções irreflectidas de lugares-comuns associados ao africano, sublinhando a sua dimensão cómica e animalesca, talvez os possamos encarar também como repetições calculadas desses lugares-comuns, que visam precisamente o seu reequacionamento, se não mesmo a sua desconstrução, reintroduzindo-os numa esfera de sentidos que pode já não ser cómica, mas antes irónica, isto é – lendo tropologicamente –, em que eles podem estar no lugar de outra coisa, como quase tudo no texto de Maupassant.

Assim, a embriaguez pode não fazer mais do que estabelecer a demarcação ética entre aquela batalha e Tombouctou, e os seus **turcos** (no papel dos *tirailleurs algériens*), que foram, como todos os recrutas africanos – não obstante a aparente diligência com que serviram a França –, “[...] *conscripted into wars that were*

not their own, fighting for nations that extended to them the duty of defense but denied them the rights of citizenship.” (RICE, 2000, p. 111). O canibalismo que os soldados negros praticam sem peias, longe de ter de ser entendido num sentido literal (que de qualquer maneira o final do conto vai desmontar), é, em rigor, apresentado como uma utilização da razão e da sensatez que, faltando aos soldados franceses, não abandonou os seus homólogos africanos, permitindo levar a cabo as únicas pequenas vitórias da parte da França na batalha ficcional de Bézières:

L'hiver était venu. Nous étions harassés et désespérés. On se battait maintenant tous les jours. Les hommes affamés ne marchaient plus. Seuls les huit turcos (trois avaient été tués) demeuraient gras et luisants, vigoureux et toujours prêts à se battre. Tombouctou engraisait même. Il me dit un jour: – Toi beaucoup faim, moi bon viande. (MAUPASSANT, 1974, p. 928).

O comportamento de Tombouctou só obliquamente responde à visão europeia do africano como selvagem, que, convocando uma imagem especialmente adequada neste estudo, vigorou até à Segunda Guerra Mundial, como nos lembra Rice (2000, p.124, grifo do autor), “[...] *illustrated by postcards such as ‘Forbidden meat’ that showed a tirailleur eating the ear of a German officer and was captioned: ‘Mohammed please forgive me if just once I eat pig’.*” Ao contrário da luta vã e “desesperada” em que os franceses se vêem, a luta de Tombouctou é estratégica e particularizada, **nutrida** por um motivo perene, uma vez que, como o próprio texto indica, “*Tombouctou ne faisait point la guerre pour l’honneur, mais bien pour le gain.*” (MAUPASSANT, 1974, p. 927). E chego assim ao último ponto desta enumeração, que, por seu turno, me conduz a outro texto de Fanon e, segundo Alice Cherki no prefácio à edição de 2002 de *Les damnés de la terre* – no qual critica a radicalização de Fanon em que Sartre havia incorrido no seu prefácio à edição de 1961 –, à ideia de “[...] *une libération de l’individu, une ‘décolonisation de l’être’.*” (CHERKI, 2002, p.9).

Tal como o colonizado perspectivado por Fanon, perante a linguagem zoológica em que o colonizador o inscreve, “[...] *rit un bon coup chaque fois qu’il se découvre animal dans les paroles de l’autre [...]*”, “[*c*]ar il sait qu’il n’est pas un animal [...]”, “[*e*]t précisément, dans le même temps qu’il découvre son humanité, il commence à fourbir ses armes pour la faire triompher [...]” (FANON, 2002, p. 46), o negro ativo de Maupassant, diametralmente distante do modelo “Banania”, faz **triunfar** – é significativa a ocorrência deste verbo, tanto em Fanon quanto em

Maupassant – a sua auto-affirmação, ou seja, no meu entendimento do texto, a afirmação da sua humanidade e da sua individualidade perante um mundo que o rasura ou o *obscurece*, não por meio de armas – que Fanon também entendia, creio, em sentido figurado, além de literal – mas justamente através do riso: “*Il riait aux passants, il riait aux vendeurs de journaux, il riait au ciel éclatant, il riait à Paris entier.*” (MAUPASSANT, 1974, p. 923). O motivo do riso de Tombouctou, da sua segurança e da sua satisfação, pode bem ser a acumulação de riquezas suprimidas aos adversários prussianos, através da qual, uma vez mais numa leitura interpretativa, ele cobra o serviço militar que foi coagido a oferecer, e que lhe vem a conferir uma posição perfeitamente confortável após a capitulação. Curiosamente, e de maneira a fundamentar melhor esta aproximação a Fanon, é precisamente por meio de uma metáfora zoológica, irmanando-o à avestruz, que se equaciona a ganância do **turco**, que é afinal estratégica e assente numa estrutura de reapropriação, no armazenamento de “qualquer objecto brilhante”, “pedaço de estanho” ou “moeda de prata”, como, segundo o próprio, “*povisions pou pays [sic]*”: “***Il comptait remporter cela au pays des autruches, dont il semblait bien le frère, ce fils de roi torturé par le besoin d’engloutir les corps brillants***” (MAUPASSANT, 1974, p.928, grifo nosso).

Não obstante a instrumentalização que Tombouctou consegue fazer de uma guerra entre franceses e alemães em seu próprio benefício, ele não pode escapar ao estatuto de soldado africano “[...] *suspended on the frontier between two cultures that are not his own [...]*” (RICE, 2000, p. 109), confrontado com a mesma pergunta que assalta Fanon: “*Où me situer? Ou, si vous préférez: où me fourrer? [...] Où me cacher?*” (FANON, 1952, p. 91). De facto, a forma como Maupassant resolve o *déplacement* do seu protagonista constitui talvez um dos pontos de maior interesse do conto. A par da tendência simbólica para se “instalar no lugar do colono” (FANON, 2002, p.43), como tive ocasião de observar anteriormente, Tombouctou vê a sua condição de habitante de um espaço intersticial – condição natural de um recruta africano nas guerras europeias – concretizar-se com a derrota do seu próprio colonizador. Instalando-se em “*Bézières*”, essa colónia imaginária, onde ocupa um lugar imparcial e de imunidade em relação ao conflito internacional, Tombouctou pode então viver esta história alternativa da Guerra Franco-Prussiana, a história não documentada que, perante a recente fragilidade da França, com o fim do Segundo Império, e no rescaldo da experiência politicamente agitada da sua visita ao Magrebe, reflexo invertido com que a colónia contrasta, mas no qual se revê e a si mesma se denuncia, Maupassant concebe uma modernidade em devir para o passado,

isto é, uma história do futuro que nos convida a olhar para o passado para o reequacionar e o interrogar outra vez, confrontando-nos com “[...] *both a confirmation of the colonial ideology and paradoxically a challenge to it, both a confirmation of French enlightenment and its negation.*” (MAGHRAOUI, 2002, p.98). Nesta espécie de ucronia, o príncipe africano encontra a prosperidade num restaurante, situado nessa zona intervalar, Alsácia-Lorena ficcional, em que provocadoramente se apresenta como “*ANCIEN CUISINIER DE S. M. L’EMPEREUR*” e “*Artiste de Paris*”.

Na reivindicação do seu passado colonial, no qual se adivinha também a possibilidade do uso de prussianos como ingrediente, o narrador diegético, o ex-tenente, vê “um princípio de vingança” (MAUPASSANT, 1974, p.930) feita por interposta pessoa, isto é, sugere outro jogo de substituições em que, nas artes culinárias de Tombouctou e na sua presença invasiva em território conquistado, os franceses exercem a sua vingança possível sobre os prussianos. A hipótese que o narrador não parece contemplar, mas na qual Maupassant talvez tenha pensado e que o texto, na sua formulação, não exclui, é a de que, ocupando o **seu** lugar num território usurpado por outra nação europeia, desfrutando de independência económica e de livre-passe entre os dois países, transformado num sujeito verdadeiramente cosmopolita, Tombouctou – ou, noutra aceção, a primeira colónia – esteja afinal, também, a vingar-se dele.

THE HISTORY OF THE FUTURE: “TOMBOUCTOU”, BY GUY DE MAUPASSANT

ABSTRACT: In 1881 Guy de Maupassant visited Algeria for the first time in a trip that would not only change his political perspective on the French colonization, but also influence his fiction-writing in indelible ways. This article aims to identify the echoes of this experience in “Tombouctou” (1883), a pseudo-historical short story that, although pertaining to Maupassant’s group of so-called African narratives, proves to be a unique object in this context. The textual analysis I present here focuses specifically on aspects of rhetoric, discourse-making and pluralized meaning typically neglected in the author’s criticism. The purpose of this study is to offer a radically new perspective on “Tombouctou”, considering it an exemplary case in the works of Maupassant, which is apt to deconstruct the same literary and cultural commonplaces it seems to rely upon.

KEYWORDS: Colonial Literature. 19th Century French Literature. Travel Writing. Literary Tropes. Alternate History.

REFERÊNCIAS

ANYIENEFA, K. Y a bon banania: L'Afrique et le discours nationaliste dans "Tombouctou" de Maupassant. **The French Review**, Lincoln, v. 71, n. 2, p.225-236, 1997.

BENE, K. Les troupes coloniales françaises dans la Grande Guerre. **Humanitas**: International Journal of Social Sciences, Prague, n. 2, p.63-75, 2013.

BROSSILLON, C. *Allouma and Marroca*, Uncensored...: Seduction and Temptation in Maupassant's Vision of the Orient. **Post-Scriptum**: Revue de recherche interdisciplinaire en texte et médias, n. 11, 2014. Disponível em: <<http://www.post-scriptum.org/allouma-and-marroca-uncensored>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

CAMUS, A. **La peste**. Paris: Gallimard, 1996.

CHERKI, A. Préface à l'édition de 2002. In: FANON, F. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2002. p.5-16.

FANON, F. **Les damnés de la terre**. Paris: La Découverte, 2002.

_____. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Seuil, 1952.

HEGEL, G. W. F. **The Philosophy of History**. Translated by J. Sibree, Kitchener: Batoche Books, 2001.

KARL, F. R. **Modern and Modernism**: The Sovereignty of the Artist 1885-1925. New York: Atheneum, 1988.

LEFEBVRE, C. Combattants, travailleurs, prisonniers: Les Africains dans la guerre. In: AGLAN, A; FRANK, R. **1937-1947**: La guerre-monde. Paris: Gallimard, 2015.t.I, p.527-64. (Folio Histoire, 244).

MAGHRAOUI, D. Nos goumiers Berbères: the ambiguities of colonial representations in French military novels. **The Journal of North African Studies**, New York, v. 7, n. 3, p.79-100, 2002.

MAUPASSANT, G de. **Au soleil suivi de La Vie errante et autres voyages**. Édition de Marie-Claire Bancquart. Paris: Gallimard, 2015. (Folio Classique).

_____. Alger à vol d'oiseau. In: _____. **Chroniques**: anthologie. Textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand. Paris: Librairie Général Française, 2008. p.867-874. (Le Livre de Poche).

_____. Tombouctou. In: _____. **Contes et nouvelles**. Édition de Louis Forestier. Préface d'Armand Lanoux. Paris: Gallimard, 1974. p.923-930. (Bibliothèque de la Pléiade, V. I.)

POTEAU-TRALIE, M. Reframing Guy de Maupassant's «Allouma» through the Lens of Assia Djebar: Postcolonial Algeria Confronts Colonial France. **Dalhousie French Studies**, Halifax, v. 94, p.141-8, 2011.

RICE, L. African Conscripts/European conflicts: race, memory, and the lessons of war. **Cultural Critique**, Minnesota, n.45, p.109-49, 2000.

ROBERT, Y. Allouma et Le Horla: Textes miroirs et colonialisme chez Maupassant. **Nouvelles Études Francophones**, Lincoln, v. 8, n. 1, p.44-59, 2013.

VILLARREAL, L. A. [L]à-bas, où sa race est née: Colonial Anxieties and the Fantasy of the Native Body in Maupassant's *Le Horla*. **Nineteenth-Century French Studies**, Lincoln, v.42, n. 1-2, p.74-87, 2013.

WHITE, H. **Tropics of discourse**: essays on cultural criticism. London: Johns Hopkins University Press, 1978.



A FIGURA FEMININA EM CONTOS FANTÁSTICOS DE MAUPASSANT

Kedrini Domingos dos SANTOS*
Andressa Cristina de OLIVEIRA**

RESUMO: O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) é um dos grandes mestres do conto fantástico francês. Em suas narrativas, o gênero aparece, por vezes, como uma forma de desvendar a realidade; nele, o fantástico não se opõe ao real, mas visa mostrar uma tensão entre o possível e o impossível, entre o comum e o extraordinário. Para criar o fantástico, Maupassant usa alguns elementos como a aparição, o fantasma, objetos ou partes do corpo humano e a figura feminina, que surge como um tema caro ao escritor. Buscaremos analisar, aqui, a presença da mulher em contos de Maupassant, verificando as estratégias narrativas do escritor para criar o fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Guy de Maupassant. Mulher.

O fantástico surge na França por volta de 1830, em pleno período romântico, sob a influência do romance gótico e do contista alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e se renova, posteriormente, graças à leitura do escritor americano Edgar Allan Poe (1809-1849), traduzido para o francês pelo poeta Charles Baudelaire (1821-1867). Muitos autores franceses como Charles Nodier (1780-1844), Gérard de Nerval (1808-1855), Prosper Mérimée (1803-1870), Théophile Gautier (1811-1872), mas também Lautréamont (1846-1870), Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) e Guy de Maupassant (1850-1893) inspiraram-se no fantástico. O romance gótico apresenta certo número de procedimentos

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

** UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – andressac@fclar.unesp.br - Tutora do PET Letras e bolsista Capes/FNDE

de efeitos, como castelos assombrados, cemitérios, monges sinistros, aparições sobrenaturais e demoníacas de todos os tipos. Todavia, outros elementos passam a integrar as histórias no século XIX, época que se abre para novos conhecimentos científicos, em particular no domínio das ciências ditas “humanas”: é o nascimento da história, o desenvolvimento da biologia e a aparição da psiquiatria. Ao mesmo tempo, o iluminismo de Swendenborg, o magnetismo, o ocultismo e outras doutrinas supranaturais conhecem seus melhores momentos (CASTEX, 1951). Como demonstra Malrieu (1992), apresentou-se ao longo do século XIX um jogo sutil entre a ciência e a literatura, cada uma buscando na outra sua própria legitimidade: ciências novas vão encontrar seus fundamentos nos escritores, enquanto gêneros novos vão se justificar por meio de um sólido álibi científico. Verifica-se, portanto, um olhar para novas realidades como o magnetismo, a hipnose, as doenças mentais e as descobertas astronômicas ou biológicas (MIRELA, 2003).

No século XIX, as fronteiras entre o mundo exterior e interior se tornam tênues e imprecisas e constata-se que o mistério e a incerteza existem não apenas fora de nós, mas também em nós mesmos, e fazem parte integrante da realidade. A ambiguidade e a inquietude do homem moderno geram um terreno propício ao fantástico, que aparece como um tipo de “olhar sobre o desconhecido” (MALRIEU, 1992, p.20), e se torna um meio particular de dar conta das interrogações que atravessam esse período tão instável. A literatura fantástica cria um mundo paralelo àquele ordinário com o qual se comunica, ainda que dele se afaste ou o negue constantemente, e é nesse contexto que o escritor francês Guy de Maupassant começa a escrever seus contos fantásticos.

Como o mestre Flaubert, Maupassant entende que há em todas as coisas um pouco de desconhecido, de inédito que é preciso trabalhar e encontrar, buscar a novidade na coisa mais banal. O escritor não quer dar ao leitor uma fotografia da realidade, mas quer dar “[...] a visão mais completa, mais impressionante, mais válida que a própria realidade [...]” (MAUPASSANT, 1888)¹.

Comumente associado ao realismo e ao naturalismo, pode parecer contraditório um escritor que apresente a vida cotidiana se tornar um dos mestres do conto fantástico francês e mundial. No entanto, em suas narrativas, o fantástico aparece, por vezes, como forma de desvendar a realidade, na medida em que, para o autor de “*Le Horla*”, o fantástico não se opõe ao real, mas visa mostrar uma tensão entre o possível e o impossível, entre o comum e o extraordinário. Para

¹ Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

Maupassant, o inexplicável não é algo estranho a nós, ao contrário, ele existe em nós e, justamente por isso, está ligado à angústia, ao medo ou à dúvida.

Em uma narrativa fantástica, como indica Dulão (2003), as regras do mundo real devem ser claras, seus limites bem fixos para que se possa evidenciar o insólito no universo da rotina e do ordinário. Maupassant, por sua vez, entende que quanto mais sólido for o mundo apresentado, maior será o efeito de estranhamento e a devastação causada pela irrupção do fantástico. Para ele, o autor de narrativas fantásticas deve criar “efeitos terríveis ficando no limite do possível” e jogar seu leitor “na hesitação e inquietação.” (MAUPASSANT, 1883b). Assim, ao misturar realidade e sobrenatural em seus contos fantásticos, Maupassant busca alcançar o limite entre esses dois universos.

O conto fantástico maupassantiano

O fantástico “[...] se caracteriza pela intrusão brutal do mistério na vida real” (CASTEX apud SCHNEIDER, 1985, p.150); nele, “[...] o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal. Ele é o impossível, instalando-se inesperadamente em um mundo onde o impossível é banido por definição.” (CAILLOIS, 1965, p.25). O fantástico é, pois, o bizarro, a coisa estranha que ultrapassa a capacidade de compreensão porque não pertence ao mundo real; ele destrói, portanto, a unidade do universo comum. Por isso, o fantástico pode existir em um mundo organizado, submetido a regras, totalmente habitual e normal, tendo em vista que ele “[...] é a apreensão do estranho por trás do banal, o desenho da complexidade a partir de um mundo pobre ou uniforme.” (CAILLOIS, 1965, p.27). Estas definições enquadram-se na prática da escrita fantástica de Maupassant, para quem o homem deve conhecer o mundo real para apreender o estranho. É preciso, nesse sentido, certo nível intelectual para distinguir a diferença exata entre os dois mundos.

São numerosos os elementos que Maupassant usa para criar o fantástico: a aparição, o fantasma e o ser invisível. Também partes do corpo humano (mãos ou cabelos de mortos), animais (como gato ou cachorro) e objetos servem para este fim. O espelho ocupa um lugar importante em seus contos – assim como a água que é, por vezes, instrumento do medo -, pois fascinam e guardam segredos invioláveis de amor e de morte. O medo penetra o fantástico maupassantiano e tem um papel importante na busca pelo conhecimento e pela verdade. Como diz o autor, “a morte, como o medo, é conhecimento” (MAUPASSANT, 1883b), ou seja, é preciso ter medo ou encontrar a morte para poder se conhecer,

pois o homem encontra-se consigo mesmo apenas em uma situação-limite. É atravessando uma situação mais ou menos sobrenatural que o herói descobrirá a si mesmo. Podemos pensar que o fantástico praticado por Maupassant é um fantástico interior, na medida em que “[a] interrogação sobre o anormal é inseparável, para o personagem humano, de uma interrogação sobre si mesmo.” (DULÃO, 2003, p.63).

Dentre os principais temas fantásticos de Maupassant, o duplo, a assombração, o fantasma do ser amado que volta do além; as partes do corpo humano que agem sozinhos, que matam; os objetos que se mexem; o medo do desconhecido; o pesadelo e a fobia de alguns animais, encontra-se a mulher. Na literatura de Maupassant, o homem e a mulher são sempre “almas estranhas”. O escritor cria em suas obras mulheres fatais, feiticeiras, cuja alma é desconhecida e indecifrável para os homens e esse lado misterioso atrai os personagens masculinos. A figura feminina, em algumas de suas narrativas fantásticas, tem um papel importante, pois ela faz com que os homens, em geral aqueles “confiáveis” e sem inquietações, se deparem com uma situação insólita que aparece de modo sobrenatural àqueles cujos desejos levam à obsessão. A mulher irrompe entre o fantástico e a realidade, e a atração e o desejo que o homem sente por ela faz com que a linha que separa a lucidez e a loucura seja muito tênue.

Os seres humanos, em sua incompletude, anseiam por encontrar o “outro”, a sua “cara metade”. No entanto, nessa busca pelo ser amado é comum a idealização de suas qualidades, as quais são por vezes tão exaltadas que já não se está mais diante do ser “real”, imperfeito, mas sim diante de uma ilusão, criada e alimentada pelo desejo de perfeição dos seres humanos. O desejo de se unir ao “outro” é um motivo recorrente na obra maupassantiana, mas, apesar das intenções, a perfeição da união é irrealizável neste escritor pessimista, que “acredita que sobre a terra o amor ideal não pode resistir” (DULÃO, 2004, p.55). Desse modo, a realização do ideal na terra, através da consumação do ideal na relação sexual e do contato frequente com o ser inicialmente idealizado (em um casamento, por exemplo), leva ao desinteresse de uma das partes com o passar do tempo; e resultaria, assim, das decepções amorosa e sexual, toda a angústia e a solidão do sujeito.

Alguns contos fantásticos de Maupassant apresentam os temas da mulher, do amor e da morte, e dentre eles destacamos “*Apparition*” (1883), “*La morte*” (1887) e “*La tombe*” (1884). Apesar de os contos parecerem simples, é possível perceber que o escritor realizou neles um trabalho cuidadoso com a linguagem. Nesses três contos, o amor apresenta-se de modo estranho, pois está ligado às fantasias masculinas e, em muitos casos, à morte, demonstrando que o amor

pode ser mais forte do que a morte - ainda que este amor seja mostrado, por vezes, de modo irônico e pessimista. Em geral, a ação se passa à noite ou em ambientes fechados e escuros, havendo a presença do castelo assombrado ou do cemitério. Encontramos, ainda, um personagem em um estado de febre, insônia, sonolência ou demência, situação propícia à ocorrência do sobrenatural, sendo ele o único a testemunhar o fenômeno inexplicável. Essas narrativas, amparadas no cotidiano, congregam fantasmas eróticos e a angústia da morte, na medida em que encontramos nelas a história de um herói masculino e fatos ligados a uma mulher morta. Encontramos nesses contos o deslizamento da realidade ao sonho e à aparição, do desejo até a loucura (BENHAMOU, 2005).

Em “Aparição”, temos a intervenção da lembrança indelével de uma bela mulher, vista como uma aparição fantasmática. O encontro marcante ocorre em espaço fechado de um quarto de castelo em ruínas onde reina uma obscuridade necessária à ocorrência do sobrenatural. Maupassant faz uso, no início do conto, de uma técnica que lhe é muito cara, que é a do “conto no conto”, narrativas contadas, em geral, durante uma viagem, um passeio ou um evento (técnica usada, aliás, em todos os outros contos que analisaremos). Essa técnica, própria do fantástico, também se apresenta nas *Mil e uma noites*² e em *Decamerão*, de Boccaccio (1971).

Era o fim do sarau, um grupo estava reunido e cada membro tinha sua história para contar, a qual afirmava ser verdadeira. O velho marquês de La Tour-Samuel, com 82 anos, conta uma história que acontecera com ele aos 26 anos e que o atormenta desde então. O narrador começa dizendo que se trata de uma coisa muito estranha, que foi “*l’obsession de [s]a vie*” (MAUPASSANT, 1883a)³ e que ele experimenta, desde então, um medo permanente, particularmente à noite. Diz ainda que não contou essa história a ninguém, guardando-a em seu íntimo, onde todos os segredos (difíceis e vergonhosos) e as fraquezas inconfessáveis ficam escondidos.

Temos, na narrativa, notações realistas que preparam o fantástico. Assim, em Rouen, o marquês encontra-se por acaso com um amigo da juventude, prematuramente envelhecido pela morte de sua amada esposa. Esse amigo lhe conta sua história: ele se apaixonou loucamente por uma moça e com ela se casara “*dans une sorte d’extase de bonheur*” (MAUPASSANT, 1883a)⁴. Infelizmente, ela morre de uma doença do coração, após um ano de casamento.

² Confira Livro das mil e uma noites (2012).

³ “que virou a obsessão de sua vida” (MAUPASSANT, 2009, p.227).

⁴ “numa espécie de êxtase e felicidade” (MAUPASSANT, 2009, p.228).

Por isso, ele abandonou o castelo e nunca mais voltou àquele lugar onde eles tinham vivido felizes. Por esse motivo, o homem pede a seu amigo recém-encontrado que busque para ele alguns documentos que deixou na escrivaninha do seu antigo quarto, no castelo. Dá-lhe uma chave e lhe pede para não ler as cartas e os papéis.

Ao chegar ao castelo, o marquês observa que “[l]e manoir semblait abandonné depuis vingt ans. La barrière, ouverte et pourrie, tenait debout on ne sait comment. L’herbe emplissait les allées.” (MAUPASSANT, 1883a)⁵. Uma vez no quarto escuro, o rapaz faz algumas anotações importantes:

*L’appartement était tellement sombre que je n’y distinguai rien d’abord. Je m’arrêtai, saisi par cette odeur moisie et fade des pièces inhabitées et condamnées, des **chambres mortes**. Puis, peu à peu, mes yeux s’habituerent à l’obscurité, et je vis assez nettement une grande pièce en désordre, avec un lit sans draps, mais gardant ses matelas et ses oreillers, dont l’un portait l’empreinte profonde d’un coude ou d’une tête comme si on venait de se poser dessus.* (MAUPASSANT, 1883a, grifo nosso)⁶.

Ao usar o termo “quartos mortos”, o narrador estabelece uma relação entre o animado e o inanimado (quarto), fazendo com que haja uma confusão entre o lugar e o habitante, entre o espaço e o tempo (TOURRETTE, 2004). Nesse sentido, o quarto aparece, pelas sugestões, como personificação da morte, preparando a vinda da aparição que confirma essa situação. Também a indicação de marcas deixadas no travesseiro contribui para a ideia de uma presença ali. Em seguida, o narrador indica que a porta do armário estava entreaberta, situação que pode levar o leitor a pensar que alguém esteja espreitando pela fresta. Como a janela estava fechada, o narrador-personagem tenta abri-la para obter um pouco de claridade, no entanto as ferragens estavam enferrujadas e ele não consegue destravá-la totalmente. Como seus olhos já tinham se acostumado com a penumbra, ele se resigna e desiste de abrir a janela.

⁵ “[a] construção parecia abandonada havia vinte anos. A cancela, aberta e apodrecida, matinha-se de pé não se sabe como. A grama invadia as alamedas.” (MAUPASSANT, 2009, p.229).

⁶ “O quarto estava tão escuro que de início não distingui nada ali dentro. Parei, apanhado por aquele odor bolorento e insípido das peças inabitadas e interditas: **quartos mortos**. Depois, pouco a pouco, meus olhos se habituaram à escuridão e vi, de maneira suficientemente clara, uma grande peça em desordem, com uma cama sem lençóis mas que ainda preservava o colchão e os travesseiros, um deles com a marca funda de um cotovelo ou de uma cabeça, como se tivesse deitado em cima recentemente.” (MAUPASSANT, 2009, p.229, grifo nosso).

Sentado em uma poltrona, ele inicia sua busca pelos papéis do amigo. Na sequência sucedem-lhe três sensações estranhas: 1) sente um leve roçar em suas costas; 2) em seguida, outro movimento, quase imperceptível, causa-lhe um arrepio desagradável pela pele. Nessa situação, o narrador diz: “*C’était tellement bête d’être ému, même à peine, que je ne voulus pas me retourner, par pudeur pour moi-même.*” (MAUPASSANT, 1883a)⁷. Aqui, estamos diante de um indivíduo racional, que não dá crédito às coisas da imaginação e que se sentiria mal consigo mesmo se considerasse tal descabida ideia. Tinha acabado de encontrar todos os documentos quando 3) “[...] *un grand et pénible soupir, poussé contre mon épaule, me fit faire un bond de fou à deux mètres de là.*” (MAUPASSANT, 1883a)⁸. Neste ponto, há o estremecimento de medo diante do desconhecido e o leitor já considera tratar-se de um fantasma. E ele informa: “*Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j’étais assis une seconde plus tôt.*” (MAUPASSANT, 1883a)⁹. Há, então, a descrição da sensação que teve e do medo que sentiu: “*L’âme se fond; on ne sent plus son cœur; le corps entier devient mou comme une éponge.*” (MAUPASSANT, 1883a)¹⁰.

Embora tenha se mostrado até então como alguém racional, que não acredita em fantasmas, neste momento, o narrador confidencia: “[...] *j’ai défailli sous la hideuse peur des morts, et j’ai souffert, oh ! souffert en quelques instants plus qu’en tout le reste de ma vie, dans l’angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles.*” (MAUPASSANT, 1883a)¹¹.

A mulher diz estar sofrendo e suplica sua ajuda. Estende-lhe um pente e lhe pede para pentear seus cabelos negros e longos que tocavam o chão. Com medo, ele pega em suas mãos o cabelo, o qual transmite à sua pele “[...] *une sensation de froid atroce comme si j’eusse manié des serpents [...]*” (MAUPASSANT, 1883a, grifo nosso)¹². Novamente, estamos no plano das sensações, as quais não podem

⁷ “[...] era tão absurdo me abalar, o mínimo que fosse, com aquilo, que não quis me virar, por pudor para comigo mesmo.” (MAUPASSANT, 2009, p.229).

⁸ “[...] um grande e doloroso suspiro, lançado contra meu ombro, me fez pular como um louco, a dois metros dali.” (MAUPASSANT, 2009, p.229).

⁹ “Uma mulher alta, vestida de branco, me olhava em pé atrás da poltrona onde eu me sentara um segundo antes.” (MAUPASSANT, 2009, p.230).

¹⁰ “[...] a alma se desfaz, não se sente mais o coração; o corpo inteiro torna-se mole como uma esponja.” (MAUPASSANT, 2009, p.230).

¹¹ “[...] fraquejei sob o hediondo medo dos mortos, e sofri, ah! sofri em alguns instantes mais do que em todo o resto de minha vida, na angústia insuportável dos pavores sobrenaturais.” (MAUPASSANT, 2009, p.231).

¹² “[...] uma **sensação** de frio atroz, como se estivesse manuseando uma serpente.” (MAUPASSANT, 2009, p.231, grifo nosso)

oferecer explicações efetivas. Ele diz: “*Je la peignai. Je maniai je ne sais comment cette chevelure de glace. Je la tordis, je la renouai et la dénouai; je la tressai comme on tresse la crinière d’un cheval.*” (MAUPASSANT, 1883a)¹³.

Nesse conto, Maupassant constrói o efeito do fantástico, criando um ambiente propício para a sensação de medo e para a presença da aparição. Para multiplicar seu impacto sobre o leitor, Maupassant recorre a vários procedimentos, cuja finalidade é acentuar o caráter excepcional do acontecimento descrito. Há o recurso de hipérboles: “longo cabelo”, “longo suspiro”, “muito negros”, etc. e a oposição entre o branco e o negro (a mulher, vestida de branco, tinha os cabelos negros), que produz, por contraste, o efeito de acentuar. Percebe-se, ainda, que há um movimento crescente das percepções e um reforço progressivo da angústia: sensações auditivas, que provocam a imaginação, visuais, que evidenciam o referente, e táteis, que tornam a presença mais real (TOURRETTE, 2004).

Inesperadamente, a mulher agradece, tira o pente de suas mãos e escapa pela porta do armário, a qual foi descrita inicialmente. Seu desaparecimento ocorre de modo tão fugaz quanto sua aparição. Ao retomar os sentidos, o marquês dirige-se à janela e quebra os vidros com pancadas furiosas, a fim de iluminar o quarto. Dirige-se à porta por onde aquela criatura saiu, mas a encontra trancada. Bate-lhe, então, um desejo desesperado de fugir daquele local e ele sai correndo, sem olhar direito para onde está indo, até encontrar seu cavalo e partir a galope.

Ao chegar a seu alojamento, fecha-se em seu quarto para refletir. Ali, tenta explicar o que aconteceu de modo lógico e racional e justifica o ocorrido dizendo que se tratava de uma alucinação: “*Certes, j’avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance.*” (MAUPASSANT, 1883a)¹⁴. A solução racional seria, portanto, a reclusão e a obscuridade no quarto que possibilitaria tal alucinação, mas um detalhe faz com que o mistério permaneça inexplicável, aspecto próprio do conto fantástico:

Et j’allais croire à une vision, à une erreur de mes sens, quand je m’approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman

¹³ “Eu a pentei. Manuseei aquela cabeleira gelada. Enrolei-a; eu a refiz e desfiz; eu a trançei como se trançam as crinas de um cavalo.” (MAUPASSANT, 2009, p.231).

¹⁴ “Certamente tinha uma dessas incompreensíveis comoções nervosas, um desses descontroles do cérebro que dão origem aos milagres, aos quais o Sobrenatural deve todo o seu poder.” (MAUPASSANT, 2009, p.232).

était plein de longs cheveux de femme qui s'étaient enroulés aux boutons! (MAUPASSANT, 1883a)¹⁵.

O que seria isto, sinal do sobrenatural deixado por um fantasma? Observa-se, neste conto, que a súbita presença de uma bela mulher pode suscitar o medo, ou ser sua obsessão, como o narrador indicou no início do conto.

A narrativa termina com o reconhecimento de uma ignorância: “*Et, depuis cinquante-six ans, je n'ai rien appris. Je ne sais rien de plus.*” (MAUPASSANT, 1883a)¹⁶. Nos contos de Maupassant, há a busca por explicações racionais, mas, em geral, o mistério fica inexplicável, o herói afirma sua incapacidade de explicá-lo e sua impossibilidade de saber tudo. Isso demonstra e justifica a ideia do escritor de que os cinco sentidos não são suficientes para conhecer o mundo: “[...] *nous sommes entourés de choses que nous ne soupçonnerons jamais, parce que les organes nous manquent qui nous les révéleraient.*” (MAUPASSANT, 1884a)¹⁷. Assim, se o fantástico é uma arte da sugestão e da hesitação, Maupassant cria, neste conto, uma atmosfera perturbadora, onde tudo se torna possível, sendo a explicação racional insuficiente para compreender os fatos.

As relações amorosas de uma morta com um vivo constituem um tema clássico da literatura fantástica. As barreiras entre mundo dos vivos e dos mortos também se anulam em vários contos de Maupassant. Em “A morta”, o sofrimento do herói, que se lamenta pela morte de sua amante: na primeira parte do conto, o narrador se faz várias perguntas, cujas respostas lhe escapam. “Porque amamos?”, ele questiona:

Est-ce bizarre de ne plus voir dans le monde qu'un être, de n'avoir plus dans l'esprit qu'une pensée, dans le cœur qu'un désir, et dans la bouche qu'un nom: un nom qui monte incessamment, qui monte, comme l'eau d'une source, des profondeurs de l'âme, qui monte aux lèvres, et qu'on dit, qu'on redit, qu'on murmure sans cesse, partout, ainsi qu'une prière. (MAUPASSANT, 1887)¹⁸.

¹⁵ “E iria de fato concluir que tinha sido uma visão, um engano dos meus sentidos, quando me aproximei da janela. Meus olhos, por acaso, desceram até o peito. Meu dolmã estava cheio de longos cabelos de mulher enrolados nos botões!” (MAUPASSANT, 2009, p.232).

¹⁶ “E faz cinquenta e seis anos que nada soube. Não sei de mais nada.” (MAUPASSANT, 2009, p.226).

¹⁷ “[...] estamos cercados de coisas de que jamais sequer suspeitamos, porque nos faltam os órgãos que as revelariam.” (MAUPASSANT, 2009, p.492)

¹⁸ “É estranho enxergar só uma pessoa no mundo, ter um só pensamento na cabeça, um só desejo no coração, e na boca um só nome: um nome que vem incessantemente, que sobe das profundezas da alma como a água de uma fonte, que sobe aos lábios e que dizemos, redizemos, murmuramos sem parar, por todos os lugares, como uma prece.” (MAUPASSANT, 2009, p.713).

Repetindo que amara perdidamente sua amante durante o ano em que viveu em “[...] *dans sa tendresse, dans ses bras, dans sa caresse, dans son regard, dans ses robes, dans sa parole [...]*” (MAUPASSANT, 1887)¹⁹, e dizendo-se aprisionado a ela a ponto de não saber se era dia ou noite, se estava morto ou vivo, o narrador demonstra a intensidade do sentimento que diz ter pela amada. Mas então, ela morre. E o narrador entra em um estado de confusão, ficando evidente a questão do desconhecimento e da dúvida, como podemos verificar pela fala do narrador: “*Et voilà qu'elle mourut. Comment ? Je ne sais pas, je ne sais plus*”; “*Que nous sommes-nous dit ? Je ne sais plus. J'ai tout oublié, tout, tout!*” E por fim: “*Je n'ai plus rien su. Rien.*” (MAUPASSANT, 1887)²⁰.

Revendo o quarto que dividia com sua amante, e em contato com os objetos ali presentes e com as paredes que a tinham envolvido e “[...] *qui devaient garder dans leurs imperceptibles fissures mille atomes d'elle, de sa chair et de son souffle [...]*” (MAUPASSANT, 1887)²¹, guardando a presença daquela que está ausente, o narrador é tomado por uma tristeza violenta. Em certo momento, ele se depara com um grande espelho, onde via sua amante dos pés à cabeça. Diante daquele espelho, que tantas vezes a refletira, o narrador chega a pensar que o próprio espelho deveria ter guardado sua imagem. Com os olhos fixos no “[...] *verre plat, profond, vide, mais qui l'avait contenue tout entière, possédée autant que moi [...]*” (MAUPASSANT, 1887)²², tanto quanto seu olhar apaixonado, o narrador tem a impressão de amar aquele espelho: “[...] *je la touchai, - elle était froide ! Oh ! le souvenir ! le souvenir ! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures!*” (MAUPASSANT, 1887)²³. E continua: “*Heureux les hommes dont le coeur, comme une glace où glissent et s'effacent les reflets, oublie tout ce qu'il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s'est contemplé, miré dans son affection, dans son amour !*” (MAUPASSANT, 1887)²⁴.

¹⁹ “[...] sua ternura, seus braços, em suas carícias, em seu olhar, em seus vestidos, em sua fala [...]” (MAUPASSANT, 2009, p.713)

²⁰ “E eis que ela morreu. Como? Não sei mais”; “O que aconteceu? Não sei mais”; “O que dissemos um ao outro? Já não sei. Esqueci tudo, tudo!” E por fim: “Não soube de mais nada. Nada.” (MAUPASSANT, 2009, p.713).

²¹ “[...] e que em suas imperceptíveis fissuras deviam conservar mil átomos dela, de sua carne e de sua respiração [...]” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²² “[...] vidro plano, profundo, vazio, mas que a contivera inteira, que a possuía tanto quanto ele [...]” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²³ “Toquei nele, estava frio! Oh! A lembrança! A lembrança! Espelho doloroso, espelho ardente, espelho vivo, espelho horrível, que faz sofrer todas as torturas!” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²⁴ “Felizes os homens cujo coração, como um vidro onde deslizam e se apagam os reflexos, esquece tudo o que o vidro abarcou, tudo o que passou diante dele, tudo o que se contemplou, o que se olhou, em seu afeto, em seu amor!” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

Ele decide, então, sair sem rumo e acaba diante da sepultura de sua amante, no cemitério, onde constam os seguintes dizeres: “*Elle aime, fut aimée, et mourut.*” (MAUPASSANT, 1887)²⁵. Ele chora, sabendo que “[e]lle était là, là-dessous, pourrie”²⁶ e “[...] *un désir bizarre, fou, un désir d’amant désespéré s’empara de moi [...]*” (MAUPASSANT, 1887)²⁷. Decide, então, passar a noite ao lado dela, chorando junto à sepultura, mas como ainda estava claro, ele resolve passar o tempo andando “*dans cette ville des disparus*” (MAUPASSANT, 1887)²⁸.

Quando a “noite escura” chega, sem luar, ele começa a procurar a sepultura de sua amante e caminha por muito tempo sem, todavia, encontrá-la. Em contato com tantos túmulos, o herói começa a sentir medo: “[...] *une peur affreuse dans ces étroits sentiers, entre deux lignes de tombes! [...] Toujours des tombes! A droite, à gauche, devant moi, autour de moi, partout [...]*” (MAUPASSANT, 1887)²⁹. Cansado de andar, ele para e senta-se em um túmulo para descansar, quando ouve “*un bruit confus innommable!*” (MAUPASSANT, 1887)³⁰. Questionando-se se seria em sua “*tête affolée*” ou “*sous la terre mystérieuse*” (MAUPASSANT, 1887)³¹, ele fica paralisado pelo terror e pelo medo, com vontade de gritar. De repente, tem a impressão de que a laje de mármore onde estava sentado se movia:

[...] *elle remuait, comme si on l’eût soulevée. D’un bond je me jetai sur le tombeau voisin, et je vis, oui, je vis la pierre que je venais de quitter se dresser toute droite; et le mort apparut, un squelette nu qui, de son dos courbé la rejetait. Je voyais, je voyais très bien, quoique la nuit fut profonde.* (MAUPASSANT, 1887)³².

O desfile de esqueletos saindo da tumba é, aliás, um clássico nas histórias de mortos vivos. Aqui, o narrador recorre ao sentido da visão para confirmar que

²⁵ “Amou, foi amada e morreu” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²⁶ “ela estava ali, ali embaixo, apodrecida” (MAUPASSANT, 2009, p.715).

²⁷ “um desejo bizarro, louco, um desejo de amante desesperado” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²⁸ “por aquela cidade de desaparecidos” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

²⁹ “[...] um medo terrível naquelas trilhas estreitas, entre duas linhas de túmulos! [...] Sempre túmulos! À direita, à esquerda, em frente, ao redor, por todos os lados.” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

³⁰ “um ruído confuso e inominável” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

³¹ “cabeça enlouquecida” ou “sob a terra semeada de cadáveres humanos” (MAUPASSANT, 2009, p.714).

³² Ela mexia-se como se a erguessem. Com um pulo, atirei-me ao jazigo do lado e vi, sim, vi a pedra onde eu estava se erguer e ficar reta; e o morto apareceu, um esqueleto nu, as costas encurvadas, que afastava a laje. Eu via, via muito bem, embora a noite fosse profunda. (MAUPASSANT, 2009, p.716).

realmente viu tais coisas, embora, como ele diz, “*la nuit fut profonde*” (MAUPASSANT, 1887)³³.

O narrador passa então a noite no cemitério e assiste a um estranho espetáculo: os mortos saíam das tumbas, liam suas lápides e apagavam as mentiras ali inscritas, para restabelecerem a verdade. A verdade que todos ignoram ou fingem ignorar na terra:

Et je voyais que tous avaient été les bourreaux de leurs proches, haineux, déshonnêtes, hypocrites, menteurs, fourbes, calomnieux, envieux, qu'ils avaient volé, trompé, accompli tous les actes honteux, tous les actes abominables, ces bons pères, ces épouses fidèles, ces fils dévoués, ces jeunes filles chastes, ces commerçants probes, ces hommes et ces femmes dits irréprochables. (MAUPASSANT, 1887)³⁴.

Ao encontrar sua amada, envolta ainda na mortalha, ele percebe que, onde estava escrito: “Amou, foi amada e morreu”, tinha a seguinte inscrição: “*Etant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut.*” (MAUPASSANT, 1887)³⁵. Por fim, a narrativa termina informando que, ao nascer do dia, o personagem foi encontrado desacordado, ao lado de um túmulo.

As dúvidas e questões colocadas no começo do conto são respondidas no final. No entanto, a verdade vem à tona de modo surreal e fantástico. Não sabemos se foi um sonho, um delírio do narrador ou se tais coisas aconteceram efetivamente, todavia, o poder da verdade – o amante foi enganado pela mulher por quem ele chora – confunde os limites e crenças. Observa-se que o desejo de conhecer, de saber, leva os personagens masculinos dos contos fantásticos maupassantianos a infringir proibições e a adotar comportamentos extravagantes. Fetichismo, necrofilia, monomania são algumas das perversões realizadas pelos heróis tocados pelo amor louco (BENHAMOU, 2005).

A ação do conto “A sepultura” também se passa em um cemitério. Um jovem advogado, rico e bem-sucedido, é preso por desenterrar o corpo de uma mulher e, no julgamento, ele mesmo faz sua própria defesa. Embora a narrativa comece na

³³ “a noite fosse profunda” (MAUPASSANT, 2009, p.716)

³⁴ “E eu via que todos tinham sido os carrascos de seus próximos, rancorosos, desonestos, invejosos, que tinham roubado, traído, realizado todos os atos vergonhosos e abomináveis, aqueles bons pais, aquelas esposas fiéis, aqueles filhos devotados, aquelas moças castas, aqueles comerciantes íntegros, aqueles homens e aquelas mulheres ditas irrepreensíveis.” (MAUPASSANT, 2009, p.716).

³⁵ “Tendo saído um dia para trair seu amante, apanhou frio e chuva, e morreu.” (MAUPASSANT, 2009, p.716).

terceira pessoa, temos até o final do conto a exposição de sua história, tornando-se ele mesmo o narrador (temos novamente a técnica do conto no conto).

Nessa narrativa, o personagem fala sobre seu amor pela morta e reflete sobre a transitoriedade dos seres e a passagem da vida para a morte. Dirigindo-se aos jurados ele diz: “*La femme dont j’ai violé la tombe avait été ma maîtresse. Je l’aimais. Je l’aimais, non point d’un amour sensuel, non point d’une simple tendresse d’âme et de cœur, mais d’un amour absolu, complet, d’une passion éperdue.*” (MAUPASSANT, 1884b)³⁶. Tudo nessa mulher lhe dava prazer e ela se tornou sua amante e, como ele diz, sua própria vida. Mas uma noite, passeando perto do rio, foram surpreendidos pela chuva. Ela ficou doente, com pneumonia, e morreu oito dias depois (a causa de sua morte é, aliás, a mesma da heroína do conto “A morta”). Assim como o herói de “A morta”, também o herói desta narrativa foi atormentado pelo desespero e invadiu-lhe a ideia fixa de que não a veria nunca mais (aqui podemos pensar em Poe (1845), em seu poema “O corvo” e a repetição de *never more*).

Ao refletir sobre a situação, o herói é arrebatado pela demência, ao pensar que:

Un être est là, que vous adorez, un être unique car dans toute l’étendue de la terre il n’en existe pas un second qui lui ressemble. Cet être s’est donné à vous, il crée avec vous cette union mystérieuse qu’on nomme l’Amour. Son œil vous semble plus vaste que l’espace, plus charmant que le monde, son œil clair où sourit la tendresse. Cet être vous aime. Quand il vous parle, sa voix vous verse un flot de bonheur. (MAUPASSANT, 1884b)³⁷.

Ela viveu durante alguns anos, mas subitamente o ser amado, que pensava, sorria e o amava, desaparece, não apenas momentaneamente, mas para sempre. Está morta: “[...] *jamais, nulle part, cet être n’existera plus. Jamais cet œil ne regardera plus rien; jamais cette voix [...] ce corps et ce visage, jamais ils ne reparaitront sur la terre.*” (MAUPASSANT, 1884b)³⁸. O corpo dessa mulher antes, “*fraîs, chaud, si*

³⁶ “Tenho muito pouco a dizer. A mulher cuja sepultura violei tinha sido minha amante. Eu a amava. Amava-a não com um amor sensual, não com uma simples ternura da alma e do coração, mas com um amor absoluto, completo, com uma paixão desesperada.” (MAUPASSANT, 2009, p.478).

³⁷ “Uma criatura está ali, alguém que você adora, uma criatura única, pois não existe em toda a face da terra outra que se pareça com ela. Essa criatura entregou-se a você, criou com você essa união misteriosa que chamamos de Amor. [...] Essa criatura o ama. Quando ela fala com você, derrama em si uma onda de felicidade.” (MAUPASSANT, 2009, p.480).

³⁸ “[...] jamais em parte alguma, essa criatura existirá mais. Jamais esse olhar fitará algo; jamais essa voz [...] Aquele corpo e aquele rosto nunca mais reaparecerão sobre a terra.” (MAUPASSANT, 2009, p.480).

*doux, si blanc, si beau*³⁹ transforma-se em “*pourriture dans le fond d’une boîte sous la terre*”⁴⁰. E questiona-se: “*Et son âme, sa pensée, son amour, où?*” (MAUPASSANT, 1884b)⁴¹.

Desesperado pelo fato de não se encontrar com ela novamente, o personagem deseja vê-la uma última vez. O corpo da mulher morta exerce, pois, um fascínio para além da morte e o amante não pode ficar afastado dele, embora isso seja destrutivo:

Je mis le cercueil à nu. Et je soulevai une planche. Une odeur abominable, le souffle infâme des putréfactions me monta dans la figure. Oh! son lit, parfumé d’iris! J’ouvris la bière cependant, et je plongeai dedans ma lanterne allumée, et je la vis. Sa figure était bleue, bouffie, épouvantable! Un liquide noir avait coulé de sa bouche. Elle! c’était elle! Une horreur me saisit. Mais j’allongeai le bras et je pris ses cheveux pour attirer à moi cette face monstrueuse! (MAUPASSANT, 1884b)⁴².

Depois que o detiveram ele diz: “*Toute la nuit j’ai gardé, comme on garde le parfum d’une femme après une étreinte d’amour, l’odeur immonde de cette pourriture, l’odeur de ma bien-aimée!*” (MAUPASSANT, 1884b)⁴³. Este conto nos remete ao poema de Charles Baudelaire (2006), “Uma carniça”, no qual o poeta demonstra que o amor à mulher amada está além do corpo em decomposição.

Usando a necrofilia, o tema que fez sucesso desde as narrativas góticas, a narrativa de Maupassant vai longe ao causar horror. Nenhum detalhe repugnante é poupado ao leitor e o momento de loucura do acusado origina-se de sua alienação amorosa da qual ele é vítima. Mesmo o cadáver em putrefação não impede o amante de abraçá-la, mantendo-se o encanto vampiresco (BENHAMOU, 2005).

³⁹ “viçoso, quente, tão suave, tão branco, tão bonito” (MAUPASSANT, 2009, p.480).

⁴⁰ “podridão no fundo de uma caixa sob a terra” (MAUPASSANT, 2009, p.480).

⁴¹ “E sua alma, seu pensamento, seu amor, onde?” (MAUPASSANT, 2009, p.481).

⁴² “Trouxe o caixão a descoberto. E levantei uma das tábuas. Um odor abominável, o hálito infame da putrefação subiu-me ao rosto. Oh! seu leito, perfumado de lírios! No entanto, abri o ataúde e mergulhei lá dentro a lanterna acesa, e eu a vi. Seu rosto estava azul, inchado, pavoroso! Um líquido negro escorria de sua boca. Era ela! Um horror me invadiu. Mas estendi o braço e peguei seus cabelos para aproximar de mim aquela face monstruosa!” (MAUPASSANT, 2009, p.481).

⁴³ “Toda a noite eu conservei, como se conserva o perfume de uma mulher após o amor, o cheiro imundo daquela podridão, o cheiro da minha bem-amada!” (MAUPASSANT, 2009, p.481).

Conclusão

Maupassant cria, portanto, em suas narrativas, mulheres fatais, feiticeiras, cuja alma é desconhecida e indecifrável para os homens, e é esse seu lado misterioso que atrai os personagens masculinos. Em geral, a desconhecida está ligada à sexualidade nos contos do escritor francês e, exceto no conto “Aparição”, encontramos em “A morta” e “A sepultura” situações amorosas que não envolveram o casamento: os personagens eram amantes. No caso dos contos em questão, as mulheres morrem após pouco tempo ao lado de seu amado ou amante, e a morte da mulher acaba provocando nos personagens masculinos uma espécie de obsessão, com a idealização da amada/amante e seu corpo. No entanto, esta idealização não se dá nos moldes românticos. No conto “A morta”, por exemplo, o personagem sente-se ofendido quando um padre se refere a ela como sua amante, embora descubra, por meio de uma situação insólita e surreal (ou seria um sonho?), que aquela mulher que tanto idealizou o tinha traído. Finalmente, as mulheres, nos contos fantásticos de Maupassant, transitam entre a realidade e o fantástico, e o escritor, ao misturar realidade e sobrenatural, apresenta-nos o limite entre esses dois universos. Suas narrativas deixam o leitor inquieto e, por meio do medo e do evento sobrenatural, permitem ao herói buscar uma “verdade”, e descobrir a si mesmo, e cabe ao leitor perceber a complexidade das coisas e do mundo.

THE FEMALE FIGURE IN THE FANTASTIC SHORT STORIES OF MAUPASSANT

ABSTRACT: *The French writer Guy de Maupassant (1850-1893), author of “Ball-of-Tallow” and Bel-Ami, is one of the great masters of the French fantastic short story. In Maupassant’s narratives, the fantastic appears sometimes as a way of revealing the reality; the fantastic is not opposed to the real, but it aims to show a tension between the possible and the impossible, between the ordinary and the extraordinary. Maupassant deploys some elements to create the fantastic, such as apparitions, ghosts, objects or parts of the human body, etc. In his fantastic stories, there are several precious themes to the writer, and the woman is one of them. This paper therefore will seek to analyze the presence of women in the fantastic short stories of Maupassant, examining the narrative strategies of the writer to create the fantastic.*

KEYWORDS: *Fantastic. Guy de Maupassant. Women.*

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Présentation par Jacques Dupont. Paris: GF Flammarion, 2006.

BENHAMOU, N. Du fantastique maupassantien: la femme surnaturelle. **Organon**, Porto Alegre, v.19, n.38-39, 2005.

BOCCACCIO, G. **Decamerão**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

CAILLOIS, R. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.

CASTEX, P.-G. **Le Fantastique en France de Nodier à Maupassant**, Pais: J. Corti, 1951.

DULĂU, A. V. Maupassant et l'Androgyne. **Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica**, n.5, p.53-60, 2004.

_____. Le fantastique dans les contes de Maupassant et de Poe. **Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica**, n.4, p.61-68, 2003. Disponível em: <http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2003_tom2/10.dulau_alexandra_viorica.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

LIVRO DAS MIL E UMA NOITES. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2012. 4.v.

MALRIEU, J. **Le fantastique**. Paris: Hachette Livre, 1992

MAUPASSANT, G. de. **125 contos de Guy de Maupassant**. Seleção e apresentação de Noemi Moritz Kon. Traduzidos por Amílcar Bettega. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Le roman. 1888. Disponível em: <<http://www.matisse.lettres.free.fr/Bel-Ami/leroman1888.htm>>. Acesso em: 25 maio 2012.

_____. La morte. **Gil Blas**, Paris, 31 mai 1887. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/textes/morte.html>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

_____. Un fou? **Le Figaro**, 1 sept. 1884a. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/textes/unfou2.html>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

_____. La tombe. **Gil Blas**, 29 juillet 1884b. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/textes/tombe.html>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

_____. Apparition. **Le Gaulois**, Paris, 4 avr. 1883a. Disponível em: <<http://maupassant.free.fr/textes/appariti.html>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

_____. Le Fantastique. **Le Gaulois**, Paris, 7 oct. 1883b. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

MIRELA, G. Le personnage-phénomène, thème récurrent du fantastique maupassantien. **Reviste recunoscute CNCIS**: Philologica, Alba Iulia, v.3, p.55-59, 2003.

POE, E. A. The raven, 1845. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Raven.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2016.

SCHNEIDER, M. **Histoire de la littérature fantastique en France**. Paris: Frayard, 1985.

TOURRETTE, E. D'un fantastique considéré comme forme. Autour d'Apparition. **L'information grammaticale**, Paris, n.101, p. 14-17, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

RACHMÜL, F. **Le Horla et autres contes cruels et fantastiques** Paris: Hatier, 1992.

TODOROV, T. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris: Le Seuil, 1970.



“LA MORTE”, UM CONTO FANTÁSTICO E REALISTA DE GUY DE MAUPASSANT

Clarissa Navarro Conceição LIMA*

RESUMO: O fantástico tradicional percorreu todo o século XIX e também foi produzido e pensado pela escola realista/naturalista. Maupassant, já nos anos 1880, escreveu vários contos em que trabalhava a questão do insólito na realidade, nos quais cria a ambiguidade e causa a hesitação a partir da linguagem; trabalha motivos, espaços e temas fantásticos tais como cadáveres, tumbas e aparições; noites assombrosas e cemitérios; loucura, alucinação e medo. O escritor normando tem, ainda, mais uma especificidade: consegue ser realista ainda que fantástico, ou talvez, melhor dizendo, fantástico, ainda que realista. Maupassant consegue desnudar a realidade, dissecar a condição mais real do homem por meio de contos em que há a presença do insólito, do mistério e do sobrenatural, ainda que, talvez, sejam apenas fruto da imaginação ou da alucinação das personagens. Este trabalho propõe, pois, fazer uma breve análise do conto *A Morte*, discutir a literatura fantástica e o fantástico peculiar de Maupassant, tendo por base autores como Todorov, Castex, Camarani, Wellek, Grandadam e o próprio escritor e teórico, Maupassant.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa. Maupassant. Literatura fantástica.

Introdução

A literatura fantástica na França, de acordo com os estudos de Camarani (2014), teria iniciado com Jacques Cazotte, no século XVIII, e com Charles Nodier, no início do século XIX. O fantástico percorreu todo este século tendo representantes como Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam e Prosper Mérimée; foi também produzido e pensado pela escola realista/naturalista com Guy de Maupassant, entre outros escritores.

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

Maupassant escreveu vários contos em que trabalhava questões referentes ao delírio, à alucinação, ao medo e ao mistério; muitas dessas histórias se enquadram na modalidade do fantástico. O escritor cria ambiguidade e provoca a hesitação a partir da linguagem, trabalha motivos fantásticos como cadáveres, tumbas, aparições, dentro de noites assombrosas e espaços como cemitérios e casarões; no entanto, o fantástico de Maupassant vem mais do interior que do exterior, vem da solidão, do medo, da demência, da imaginação afetada e da loucura de suas personagens.

Maupassant cria e produz um fantástico diferente daquele de seus predecessores: não tão invasivo e impossível, mais sutil. O escritor tem, ainda, mais uma especificidade: consegue ser realista ainda que fantástico, ou talvez, melhor dizendo, fantástico, ainda que realista. Maupassant consegue desnudar a realidade, dissecar a condição mais real do homem por meio de contos em que há a presença do insólito, do mistério e do sobrenatural, ainda que, talvez, sejam apenas fruto da imaginação ou da alucinação das personagens.

Autor de *Boule de Suif*, *Le Horla* e *Bel Ami*, o escritor normando passou como um meteoro pela literatura, seu período de produção durou apenas cerca de onze anos nos quais ele escreveu mais de trezentas narrativas curtas, dentre elas, os contos fantásticos. A narrativa *La morte*, publicada primeiramente em 1887, no jornal *Gil Blas*, e, posteriormente na coletânea *La main gauche*, é um exemplar dessa modalidade que também marcou a vida do autor francês. Maupassant foi um expoente na literatura fantástica e escreveu duas crônicas: *Le fantastique* e *Adieu mystères*, que são tomadas também como textos teóricos sobre o fantástico.

A fim de evidenciar o realismo e o fantástico em Maupassant, escolhemos fazer uma breve análise de *A Morte*, uma vez que chama a atenção por ser um conto de uma singularidade incrível. De acordo com Gerlach (1999, p.10), “[...] compreender o fantástico de Maupassant, é descobrir uma narração cerimoniosa que adota uma etiqueta, que se mostra minuciosa, sempre com muita surpresa e sabor.” A autora soube exaltar as qualidades do autor, pois Maupassant é sempre brilhante, irônico na medida certa, de um realismo que amarga a boca, e de uma visão de mundo sempre estupefaciente. Este trabalho propõe discutir também a literatura fantástica e o fantástico peculiar de Maupassant, tendo por base autores como Todorov, Castex, Camarani, Wellek, Grandadam, e o próprio escritor e teórico, Maupassant.

A narrativa fantástica

Em primeiro lugar, a narrativa fantástica deve ter duas estéticas, a do real e a do sobrenatural, segundo Todorov (2010); para que tenhamos o fantástico em um conto, deve haver também a hesitação, e a ambiguidade deve ser mantida até o fim.

No âmago do fantástico, de acordo com o teórico, temos o mundo real e nele produz-se algo que não tem explicação segundo as leis naturais desse mundo. Portanto, fazemos as seguintes perguntas: “realidade ou sonho? verdade ou ilusão?”. Segundo Todorov (2010, p.31): “o fantástico ocorre nesta incerteza [...] o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” Segundo Camarani (2014, p.15): “[...] o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico.”

De acordo com Brum (1997, p.10), “*A Morta* é a narrativa de uma obsessão. Durante uma visita ao túmulo da amada, o amante penetra num pesadelo. História de amor, finitude, ilusão.” Esse pesadelo do qual fala Brum pode ter sido tanto real como imaginário, não se tem evidências do que realmente aconteceu. No enredo do conto não há respostas claras, mas há ambiguidade, duas possibilidades de explicação, dão-se as duas ordens: a do real e a do sobrenatural, sem haver escolhas entre elas, opta-se pela manutenção da incerteza e da ambiguidade no texto.

A narração do conto é feita em primeira pessoa, temos a presença fatídica do “eu”. Essa maneira de narrar ajuda a narrativa a engendrar a ambiguidade. O narrador se recorda de que ele amava uma mulher, e que essa paixão o tornou um homem solitário e perdido: “*Je l’avais aimée éperdument! [...] je ne savais plus s’il faisait jour ou nuit, si j’étais mort ou vivant, sur la vieille terre ou ailleurs.*” (MAUPASSANT, 1978, p.213). Nos primeiros parágrafos do conto, o narrador já se mostra nervoso e agitado, conta em um ritmo frenético o que aconteceu com ele, e ainda diz: “*Que s’est-il passé? Je ne sais plus*” (MAUPASSANT, 1978, p.213). É necessário considerá-lo um narrador suspeito, uma vez que ele não está seguro de si e nem dos fatos. Dessa forma, com a incerteza instaurada, desde o início da narrativa, a ambiguidade instala-se.

No curso da história, o texto continua a indicar que o narrador não pode ser totalmente acreditado: ele repete várias vezes os termos “*je ne sais plus*”,

“*je ne sais pas*”, profere frases como: “*Ah! Mon Dieu!*”, “*Comme je souffre!*”, o que nos transmite um sentimento atormentado, atrapalhado e angustiado. Segundo Todorov (2010, p.94), o discurso do narrador em primeira pessoa “possui um estatuto ambíguo”, quando o narrador é o herói da história, “a palavra está sujeita a caução”, emprestamos às palavras deste narrador uma “confiança paradoxal”. O narrador de *A Morta* afirma que tinha a cabeça transtornada, enlouquecida: “*Était-ce dans ma tête affolée [...]?*”, e não está certo do que vê: “*Et soudain il me semble que la dalle de marbre sur laquelle j’étais assis remuait*” (MAUPASSANT, 1978, p.217). Este tipo de estrutura formal chama-se “modalização”, trata-se de um procedimento de escritura que contribui para a construção da ambiguidade no texto, segundo Todorov (2010, p.43). O teórico afirma que a modalização reforça a ambiguidade; dizer: “*il me semble que*” denota uma incerteza, uma imprecisão, uma dúvida. As modalizações mostram a “[...] incerteza em que se encontra o sujeito que fala, quanto à verdade da frase que enuncia.” (TODOROV, 2010, p.44). Notamos também que a ambiguidade, uma vez estabelecida, é sustentada pela narração em primeira pessoa ao longo do texto.

Percebemos também a presença da gradação neste conto, segundo Todorov (2010, p.95), se desde o início, o texto mostra detalhes e faz uma determinada preparação para um acontecimento “x”: “[...] do ponto de vista do fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação.” Maupassant deixa pistas no decorrer do texto, o acontecimento não chega a ser, de maneira alguma, previsível, mas ao concluir a leitura do conto e ao relê-lo, percebemos essa preparação e essa liberação gradativa de detalhes da qual menciona Todorov: o personagem era cego de amores e não seria capaz de enxergar o que vinha acontecendo com sua amada que saía e voltava: uma vez saiu na chuva, voltou molhada e ficou doente; em seu leito, tinha um olhar triste, o próprio padre a chamara de “*maîtresse*”, detalhes importantes para o fim do conto. Na sequência, o narrador, transtornado, vai ao cemitério: espaço, tempo e motivos se juntam e acabam por desencadear um acontecimento sobrenatural. Visão ou sonho, realidade ou imaginação: a escolha entre as duas possibilidades não é feita, mas chamamos a atenção para esse efeito de gradação, de preparação para um acontecimento “x”, que causa ambiguidade do início ao fim do texto, tornando a dúvida uma constante.

Maupassant constrói uma narrativa que provoca hesitação, não há como haver convicção do que realmente houve, se se tratou de uma ilusão, uma alucinação da parte do personagem, se foi um sonho ou realidade. Duvida-se, e se isso acontece, o texto é verossímil e fantástico. De acordo com Todorov (2010), se

há duas possibilidades de explicação para um fenômeno misterioso: uma natural e uma sobrenatural; se há hesitação entre elas e nenhuma resposta explícita, temos um texto fantástico. Maupassant utiliza uma engenhosidade refinada, ele não explicita o sobrenatural, como o faz o estilo gótico, ofantástico é sutil, a intrusão do irreal, do inexplicável é leve. Os motivos são os mesmos, no entanto a irrupção do insólito, no fantástico, tem uma espécie de *finesse* que o estilo gótico talvez não tenha.

O espaço proibido e a noite escura

O espaço no conto é também de extrema importância para a construção da narrativa fantástica. O narrador-personagem, ou o narrador homodiegético, entra em um cemitério, um lugar já tido como cheio de mistérios. A noite cai e começa a escurecer. Portanto, temos um tempo e espaço sombrios, um ratificando o outro, um fortalecendo a carga negativa do outro. O personagem decide entrar em um espaço proibido para se esconder, portanto ele transpassa o espaço, de certa forma, habitual. Ele transgride as regras. Poderíamos dizer que a entrada em um espaço como esse, um caminho desconhecido, com um cenário inabitual “[...] *plein de roses libres, de cyprès vigoureux et noirs, un jardin triste et superbe, nourri de chair humaine.*” (MAUPASSANT, 1978, p.216), podem desencadear ações igualmente “*interdites*” no mundo comum. Atravessa-se uma barreira, entra-se em um outro mundo, com outras regras. O espaço não-cultivado, pouco zelado, esquecido e sem grandes indícios de frequência, colabora para a criação de um ambiente propício ao sobrenatural.

A noite é também uma questão de tempo-espaço considerável, é na noite profunda, “*quando la nuit fut noire, très noire*” (MAUPASSANT, 1978, p.216), que chegamos ao ponto culminante da narrativa, momento no qual os mortos saem de seus túmulos. Não podemos negar o fato de que o tempo, o espaço e os motivos homologam o mistério, o extraordinário do texto, eles criam a atmosfera fantástica do conto.

Todos os motivos conduzem aos temas: a morte, o sonho ou o delírio. Podemos pensar no sonho ou na alucinação, pois a linguagem do texto leva a esse caminho: as interrogações, as exclamações, as repetições e as frases curtas. Como as passagens: “*Quelle nuit! quelle nuit!*”, “*Des tombes! des tombes! des tombes*”, “*je voyais, je voyais*”, “*j’errai longtemps, longtemps, longtemps*” (MAUPASSANT, 1978, p.216). Nota-se que o narrador não se encontra em um estado usual, normal. Quando ele diz:

J'étais seul, bien seul. Je me blottis dans un arbre vert. Je m'y cachai tout entier, entre ces blanches grasses et sombres. Et j'attendis, cramponné au tronc comme un naufragé sur une épave. Quand la nuit fut noire, très noire, je quittai mon refuge et me mis à marcher doucement, à pas lents, à pas sourds, sur cette terre pleine de morts. (MAUPASSANT, 1978, p.216).

Ficamos tentados a pensar que ele tenha, talvez, pegado no sono e tudo o que se passou foi simplesmente fruto de sua imaginação, de um estado adormecido, de um sonho. O espaço tenebroso, os barulhos que ele ouve, a entrada no espaço desconhecido, a noite muito escura, o personagem rodeado de túmulos, todo esse conjunto pode também ter levado o narrador à loucura, à confusão dos sentidos. Sabe-se que o espaço pode modificar o estado psicológico de uma pessoa e influenciar seus pensamentos, suas visões e sua razão. Portanto, julgamos ser o mais importante o fato de o autor ter construído tão bem o texto a fim de provocar a hesitação. Não saberemos nunca o que aconteceu no enredo, se o personagem teve uma alucinação, se ele sonhou ou se ele realmente viu os cadáveres saírem de suas tumbas. É um mistério muito bem engendrado e sustentado em todo o desenrolar do conto.

Segundo Todorov, no fantástico puro, o texto não nos permite decidir se o fenômeno foi sobrenatural ou natural, “não alcançamos nunca a certeza” (MAUPASSANT, 1978, p.50). O fantástico puro mantém essa incerteza, essa falta de evidências para se tomar uma decisão. A dúvida, a hesitação e a ambiguidade permanecem no texto até o fim. De acordo com Fonyi (2007, p.14), o fantástico de Maupassant mantém essa incerteza da qual fala Todorov, pois

[...] la signature de Maupassant est ce “peut-être?” final. Son fantastique n'est pas construit sur des oppositions claires, sur cet “ou bien/ ou bien” racical qui est le fondement des oeuvres de ses prédécesseurs. Catégories à contours flous, c'est le domaine du “peut-être?” effaré qui n'est pas une question posée au monde, mais l'expression d'une perte de confiance en la solidité des jugements, des choses, du moi. C'est “une eau dont le fond manque à tout instant”, “une confusion pénible”: le domaine de l'inconsistant.

Segundo Todorov (2010, p.36), no fantástico não se pode ter “fé absoluta” e nem “incredulidade total”, “é a hesitação que lhe dá vida”. Percebemos que neste conto a hesitação está dentro do texto, a partir de todos os indícios que o autor deixa. O estilo do narrador merece ser examinado com mais acuidade.

A escolha das palavras, a sequidão do texto, e o caminho que o autor segue nos mostra o estilo de Maupassant: um autor único que soube mastrar o realismo e o fantástico, sendo ainda passional, objetivo e subjetivo ao mesmo tempo.

O toque realista de Maupassant

Maupassant, em seu conto fantástico, “*Sur l’eau*” escreve:

C’est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l’on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l’on entend des bruits que l’on ne connaît point, où l’on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière: et c’est en effet le plus sinistre des cimetières où l’on n’a point de tombeau. (MAUPASSANT, 1876).

Segundo Castex (1962, p.370), “[...] *le héros de Maupassant est, comme lui, à la fois nerveux et lucide.*” Sabe-se que Maupassant caminhou para, e talvez até tenha previsto, a sua própria loucura. Frequentava as margens do rio Sena à noite e fazia reflexões, algumas delas publicadas em contos, crônicas e outras em seus cadernos de viagens. De acordo com os estudos de Brum:

O seu *fantástico interior*, inventado por um escritor que viveu o período da *décadence fin de siècle* sem nunca se confundir com o esteticismo snob da época, traz a marca de um artista lúcido, que procurou exibir a crueldade e a incerteza da vida: “*Nós vivemos no desequilíbrio, levados pela água da vida que esco*”. (BACQUART, M., 1976, p.XXXII apud BRUM, 1997, p.12).

Maupassant escreveu durante o período Realista na Literatura, sabe-se que o autor não se considerava realista ou naturalista e não aceitava rótulos. Como todo grande escritor, sua obra realmente não pode ser totalmente circunscrita em uma só escola literária. Maupassant vai além das cercas no Realismo/Naturalismo. O autor trata das questões da natureza humana, seu olhar crítico dissecava os homens e o mundo.

Duranty (apud WELLEK, 1963, p.209-210) publica na revista *Réalisme*, que a arte “deveria dar uma representação verdadeira do mundo real”, dessa forma, o artista deveria observar e analisar profundamente a sociedade e seus costumes; e, segundo ele e a escola realista/naturalista, deveria fazê-lo “desapaixonadamente, impessoalmente, objetivamente”. Maupassant participa dos programas naturalista

e realista, no entanto se diferencia deles. O realismo do autor francês não era impessoal e objetivo, Maupassant era passional, fazia observações e análises profundas da massa humana e dos costumes e figuras de sua época, como propunha Duranty, no entanto, o autor não o fazia desapassionadamente. Segundo o próprio Maupassant (apud CASTEX, 1962, p.389): “[...] *l'écrivain, l'artiste, n'est pas supérieur à ses contemporains; tout au plus possède-t-il une plus grande aptitude à souffrir, du fait de sa sensibilité particulière, qui le transforme en écorché vif*.”

Ao deitar seu olhar sobre a natureza humana, Maupassant a esmiúça com sua ironia e seu pessimismo latente. Maupassant não só trata de questões do seu tempo e da sociedade, como trata, em primeira instância, da natureza humana, dos seus vícios, das suas diversas faces. Segundo Machado (1995, p.59), Maupassant tem uma grande preocupação com o “efeito do real” e o busca na “atmosfera de seu tempo”. Em *A Morta*, percebemos esse efeito do real, ou talvez, efeitos da realidade. Maupassant não deixa o conto seguir uma linha que não seja a da realidade nua e crua. Mesmo que fantástico, o escritor continua sendo realista. Não poupa o leitor, pelo contrário, o faz encarar mais de perto a realidade. Se ela estava de certa forma encoberta, ele a revela, a desnuda. Na passagem do enterro da amada, por exemplo, o narrador diz “*Je me rappelle cependant très bien le cercueil, le bruit des coups de marteau quand on la cloua dedans. Ah! mon Dieu! Elle fut enterrée! enterrée! Elle! dans ce trou!*” (MAUPASSANT, 1978, p.214). Percebemos que ele não opta por eufemismos, prefere expressões fortes e imagens agressivas, como as marteladas fechando o caixão e colocando-a em um “buraco”.

O autor parece querer enganar seu leitor, começa o conto de forma cara ao Romantismo, trata de uma paixão ideal e avassaladora: “*Je l'avais aimée éperdument! Pourquoi aime-t-on? Est-ce bizarre de ne plus voir dans le monde qu'un être, de n'avoir plus dans l'esprit qu'une pensée, dans le cœur qu'un désir, et dans la bouche qu'un nom [...]*” (MAUPASSANT, 1978, p.213). O narrador-personagem é tipicamente romântico, mostra-se transtornado pela morte de sua amada, idealizada e inatingível. Em um ritmo frenético, conta-nos atropeladamente os fatos: amou-a, deu-se sua doença e morte. O narrador parece deixar um espaço em branco, faz uma economia de tempo para manter a ação e passa a narrar sua visita ao cemitério. Até então, vemos um personagem romântico, angustiado, “*saisi par un retour de chagrin si violent*” que ele seria capaz de abrir a janela e se “*jeter dans la rue*” (MAUPASSANT, 1978, p.213). O autor começa nos moldes românticos, mas de repente, evidencia a realidade, a seriedade parece tomar conta da narrativa:

“La morte”, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant

J'étais là debout, frémissant, les yeux fixés sur le verre, sur le verre plat, profond, vide, mais qui l'avait contenue tout entière, possédée autant que moi, autant que mon regard passionné. Il me sembla que j'aimais cette glace - je la touchai, - elle était froide! Oh! le souvenir! le souvenir! miroir douloureux, miroir brûlant, miroir vivant, miroir horrible, qui fait souffrir toutes les tortures! Heureux les hommes dont le cœur, comme une glace où glissent et s'effacent les reflets, oublie tout ce qu'il a contenu, tout ce qui a passé devant lui, tout ce qui s'est contemplé, miré dans son affection, dans son amour! Comme je souffre! (MAUPASSANT, 1978, p.215).

Percebe-se que o espelho, antes um objeto romântico, um objeto fantástico que traria em si, normalmente, um reflexo sobrenatural, nada mais é que um espelho comum. Ali não há mais a imagem da amada, não há nada de sobrenatural no reflexo do espelho, somente o toque frio da realidade, o sofrimento do vazio, do nada. Ao trazer o termo *pourrie*, Maupassant também choca, a sua amada agora era “podre”, estaria “apodrecida”. A amada idealizada tornara-se algo em decomposição. O narrador decide então sair de casa e ir andar pelo cemitério. Como dito anteriormente, ele transpassa a área conhecida e passa para um espaço abandonado:

[...] Je me levai et me mis à errer dans cette ville des disparus. J'allais, J'allais. Comme elle est petite cette ville à côté de l'autre, celle où l'on vit! Et pourtant comme ils sont plus nombreux que les vivants, ces morts. Il nous faut de hautes maisons, des rues, tant de place, pour les quatre générations qui regardent le jour en même temps, boivent l'eau des sources, le vin des vignes et mangent le pain des plaines. Et pour toutes les générations des morts, pour toute l'échelle de l'humanité descendue jusqu'à nous, presque rien, un champ, presque rien! La terre les reprend, l'oublie les efface. Adieu! (MAUPASSANT, 1978, p.215-216).

Mais uma vez, Maupassant desnuda a realidade, mostra os defeitos do homem civilizado, da sociedade altamente contraditória. O esquecimento é algo humano, o que difere da eternidade, do ideal buscado pelos românticos. Aqui a amada será logo esquecida, como esta parte do cemitério em que o narrador se encontra, ela será somente mais um adubo para as plantas selvagens. O ideal romântico não se encontra aqui, somente a dura realidade da natureza humana.

Uma vez que o narrador transpassa um limite, há uma invasão repentina de elementos sobrenaturais, a irrupção do insólito, do irreal, do fantástico acontece:

Maintenant le mort aussi lisait les choses écrites sur son tombeau. Puis il ramassa une pierre dans le chemin, une petite pierre aiguë, et se mit à les gratter avec soin, ces choses. Il les effaça tout à fait, lentement, regardant de ses yeux vides la place où tout à l'heure elles étaient gravées; et du bout de l'os qui avait été son index, il écrivit en lettres lumineuses comme ces lignes qu'on trace aux murs avec le bout d'une allumette: "Ici repose Jacques Olivant, décédé à l'âge de cinquante et un ans. Il hâta par ses duretés la mort de son père dont il désirait hériter, il tortura sa femme, tourmenta ses enfants, trompa ses voisins, vola quand il le put et mourut misérable." (MAUPASSANT, 1978, p.217).

Mesmo com o suspense da passagem, Maupassant ainda é irônico ao relatar a mensagem que o cadáver deixa na lápide. Mais uma vez, o autor mostra a realidade e não o lado romântico da morte, dos antepassados. Assim como Jacques Olivant foi um pai e um homem ruim, a amada do narrador também delata a sua real face: *"Etant sortie un jour pour tromper son amant, elle eut froid sous la pluie, et mourut."* (MAUPASSANT, 1978, p.218). De acordo com Grandadam (2007, p.306), esse evento não pode ser reduzido a uma alucinação do narrador, o episódio tem *"[...] force de révélation, l'illumination dit la vérité de la relation entre les morts et les vivants: l'événement fantastique dénonce les mensonges des vivants qui ont besoin d'idéaliser leurs morts dans une sorte de vision angélique."*

É interessante lembrar que o conto em questão foi publicado posteriormente na coletânea chamada *La main gauche*. Esse título, segundo os estudos de Grandadam (2007, p.398), não é de forma alguma aleatório, pois os contos presentes nessa coletânea tratam de um mesmo tema: casos extra-conjugais, *"[...] liaisons amoureuses hors de toute reconnaissance sociale [...] soit d'un adultère, soit d'un amour illégitime."* A estudiosa ressalta também que o conto *La Morte*, único conto fantástico entre outros dez "realistas", é colocado por último, e parece ser uma estratégia de dar ao fantástico seu "poder de desestabilização": segundo ela *"[...] le texte fantastique et l'émotion qui le porte résonnent alors contre le silence et dans la solitude des pages blanches finales [...]"* (GRANDADAM, 2007, p.309) e *"[...] comme la clause fantastique est toujours une fin ouverte sur le doute, l'esprit garde longtemps en lui le trouble qu'ont suscité les dernières lignes."* (GRANDADAM, 2007, p.309).

Ao fim da narrativa, quando os mortos revelam seus passados nada magníficos, o narrador parece desmaiar como poderia indicar os pontos após a frase: *"Il paraît qu'on me ramassa, inanimé, au jour levant, auprès d'une tombe"*

(MAUPASSANT, 1978, p.218). Segundo Grandadam (2007, p.310), o fim deste texto é denso e “[...] *trouve dans le blanc final, dans le silence du hors-texte, une chambre d'échos qui peuvent se prolonger et persister longtemps une fois le livre fermé.*” Maupassant deixa seus leitores, após haverem lido dez contos realistas e por último, este conto fantástico em questão, em um “quarto de ecos”, as páginas em branco que se seguem e o fim do livro podem causar uma certa vertigem. Maupassant termina seu conto e seu livro de uma forma incrível, deixa espaço para a dúvida, deixa o leitor totalmente solitário, à margem de seus pensamentos, dúvidas e reflexões. Segundo Castex (1962, p. 390-391):

L'idée du conte est trop singulière pour que nous éprouvions un véritable frisson. Nous nous surprenons même à sourire au récit de cette étrange besogne accomplie par des morts. Nous sentons que Maupassant libère la fantaisie de son imagination sans chercher à créer une impression véritable de vertige. Mais quelle sombre leçon enferme ce mythe macabre! [...] Nous savons que Maupassant exprime son opinion véritable sur l'humanité et que son humour noir traduit un dégoût profond et définitif à l'égard de ses semblables.

Um fantástico interior

Segundo Maupassant, em sua crônica *Le fantastique* publicada em 1883, as histórias de assombração já não causavam mais medo nas pessoas: “[...] *le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée.*” (MAUPASSANT, 1883). O escritor vivia uma era na qual a ciência, o progresso e o positivismo vinham em primeiro lugar, os homens agora passavam a buscar uma explicação para o desconhecido e não se assustavam mais com ele, “[...] *nos petits-enfants s'étonneront des croyances naïves de leurs pères à des choses si ridicules et si invraisemblables. Ils ne sauront jamais ce qu'était autrefois, la nuit, la peur du mystérieux, la peur du surnaturel.*” (MAUPASSANT, 1883). Ele acreditava ser, talvez, o fim da literatura fantástica; todavia, o escritor francês parece reinventar o fantástico, uma vez que

[...] quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. (MAUPASSANT, 1883).

De acordo com Camarani (2014, p.23), Maupassant vem assinalar o fim de uma fase que havia sido iniciada por Nodier, no início do século XIX. Para Maupassant (1883), o destemor do desconhecido e do misterioso levaria os escritores a rodearem o sobrenatural e não a entrarem “*du premier coup, dans l'impossible*”, lá ficar e combinar diversas situações inverossímeis, como faziam os primeiros autores fantásticos. Agora, o escritor deveria ter uma habilidade a mais para cativar seu leitor, ele deveria “*coudoyer le fantastique*” e “[...] *troubler, avec des faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible.*” (MAUPASSANT, 1883).

Maupassant produz um fantástico diferente do de seus contemporâneos, seu fantástico trata do interior do homem, das assombrações da própria condição humana. Segundo Camarani (2014, p.22): “[...] o fantástico de Maupassant é, então, um fantástico interior, inerente à alma humana, no qual não há lugar para monstros e outras criaturas sobrenaturais.” Como o escritor afirma, deveria ficar, no texto, algo de inexplicável, no entanto, ele sempre parece chamar a atenção para a realidade, para os demônios da alma humana, para o fantástico interior.

De acordo com Fonyi (2007, p.12), o fantástico de Maupassant

c'est un fantastique nouveau, proche d'un réalisme psychologique, ou, mieux, psychopathologique, qui s'élabore ainsi à partir du manque d'objet, de l'impossibilité de s'appuyer sur un monde extérieur autonome. On ne peut “rattacher Maupassant à toutes sortes de traditions du fantastique”, déclare Louis Forestier; “en faire seulement l'un des multiples illustrateurs du thème du double [...] Le fantastique, chez Maupassant, ce n'est pas l'intrusion brutale des phénomènes étranges dans la vie quotidienne” - non, puisqu'il est sécrété par le sujet lui-même; “le fantastique c'est tout ce qui rôde hors de l'homme et dans l'homme” [...] c'est la débâcle de la conscience [...]

Camarani (2014, p.22) ressalta que Maupassant já havia utilizado os termos “hesitação” e “dúvida” antes mesmo de surgirem as teorias de Todorov, Bessière e de outros teóricos sobre a literatura fantástica, e ainda exemplifica o tipo de fantástico que surgiria com Maupassant: “[...] no conto ‘*Sur l'eau*’, o canoieiro deixa-se levar pela imaginação na solidão da noite [...]”, nada acontece de sobrenatural, temos somente a presença do medo e dos labirintos da mente, as modalizações que trazem o texto “[...] mostram as sensações e emoções do barqueiro que, já com os nervos abalados, perde a segurança e a certeza em relação ao meio exterior.” (CAMARANI, 2014, p.26).

Segundo a autora, “[...] o medo em Maupassant é, então, criado pela própria mente, responsável também pela alucinação [...]” (CAMARANI, 2014, p.26); é o que vemos em seu conto *La Morte*. A solidão do protagonista, o estado de nervos em que ele se encontra por ter perdido sua amada tão repentinamente e o fato de ser a única testemunha do que vê, já aproximando do tema da loucura, instaura também a dúvida, a hesitação no texto, como vimos anteriormente.

De acordo com Castex (1962), depois de ter publicado alguns contos, tais como *La Peur*, *Lui?*, *Terreur* e *Apparition*, Maupassant, em seus próximos textos, entre eles *Le Horla* e *La Morte*, retoma ainda o tema do medo, continua com as mesmas observações, no entanto, “[...] *sa manière se transforme: les récits gagnent en intensité dramatique, les personnages prennent un relief plus inquiétant [...] il suit le cours d’une obsession qui conduit au crime, au suicide, à la démence.*” (CASTEX, 1962, p.380). Vemos isso em *La morte*, texto no qual o narrador se mostra intenso e inquieto, sua obsessão pela amada chega a lhe causar a demência, a loucura e a cegueira. De acordo com Gerlach (1998, p.10),

[...] numa misteriosa presciência do seu próprio fim, Maupassant volta constantemente aos temas da alucinação e da demência. Em nenhum dos seus contos fantásticos a explicação é completamente nítida, reina um ceticismo, uma ironia de quem deixa sempre algo nas entrelinhas.

Considerações finais

Como vimos, Maupassant termina o conto com uma grande ironia, segundo Hutcheon (2000, p.33): “Diz-se que a ironia irrita porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade.” Portanto, se o fantástico existe somente com a ambiguidade, quando colocamos este tipo de narrativa juntamente com o recurso da ironia, pode-se ter um mundo como o de Maupassant, um mundo que nega as certezas, um mundo recheado de ambiguidades e hesitações

Para Goethe, segundo Muecke (1995, p.19), “A ironia é aquela pitadinha de sal que, sozinha, torna o prato saboroso”. Maupassant tempera seu conto na medida certa e deixa *La morte* ainda mais brilhante. Como diria Antonia Fonyi (2007, p.19): “*Maupassant est conteur, dans le sens le plus simple du mot: quelle que soit leur nature, il maîtrise ses matériaux.*” O autor francês domina a arte de contar, seja realista ou fantástica, ou as duas ao mesmo tempo, o que nos permite

afirmar que Maupassant foi um dos melhores contistas que a França e a literatura universal já tiveram.

« LA MORTE », A FANTASTIC AND REALISTIC SHORT STORY BY GUY DE MAUPASSANT

ABSTRACT: *The traditional fantastic genre travelled around the 19th century and was also produced and considered by the realistic/naturalistic school. Maupassant, in the 1880s, wrote several short stories which included the unusual in reality, creating ambiguity, producing hesitation from the language itself, and dealing with motifs, places, and fantastic themes, such as corpses, tombs, apparitions, nights, cemeteries, madness, hallucination, and fear. Maupassant presents one more specificity: he can be realistic even though fantastic or, perhaps, fantastic even though realistic. Maupassant can uncover the reality and dissect the human condition through short stories which deal with the presence of the unusual, the mystery and the supernatural, even though they are the fruit of the imagination or hallucination of the characters. This paper proposes therefore to make a brief analysis of the short story "The dead girl" discussing the fantastic literature and the particular fantastic of Maupassant based on authors such as Todorov, Castex, Camarani, Wellek, Grandadam, and the writer and theoretician Maupassant himself.*

KEYWORDS: *French literature. Maupassant. Fantastic literature.*

REFERÊNCIAS

BRUM, J. T. Prefácio. In: MAUPASSANT, G. de. **Contos fantásticos**: O Horla & outras histórias. Tradução em José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1997. p.7-12.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. (Letras, 9).

CASTEX, P-G. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

FONYI, A. Introduction: l'inconsistant - approches du fantastique de Maupassant. In: MAUPASSANT, G. de. **Apparition et autres contes d'angoisse**. Paris: Flammarion, 2007. p.5-32.

GERLACH, C. L. C. L. Prefácio - O fantástico em Maupassant. In: MAUPASSANT, G. de. **Madame Hermet e outros contos fantásticos**. Tradução de Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach e Maria José Werner Salles. Florianópolis: Ed. UFSC, 1999. p.9-20.

GRANDADAM, E. **Contes et nouvelles de Maupassant**: pour une poétique du recueil. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

“La morte”, um conto fantástico e realista de Guy de Maupassant

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

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

MAUPASSANT, G. de. La morte. In: _____. **La main gauche**. Paris: Garnier-Flammarion, 1978. p.211-218.

_____. Le fantastique. **Le Gaulois**, Paris, 7 oct. 1883. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

_____. Sur l'eau. **Le Bulletin français**. Paris, 10 mars 1876. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/CNSurleau.html>>. Acesso em 13: mar. 2016.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Col. Debates – Crítica. São Paulo: Perspectiva, 1995.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

WELLEK, R. **Conceitos de crítica**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.



A VÊNUS DE ILLE, DE PROSPER MERIMÉE: UM ELEMENTO EXÓTICO NA CRIAÇÃO DA NARRATIVA FANTÁSTICA

Maria do Carmo Faustino BORGES*

RESUMO: O conto *A Vênus de Ille*, de Prosper Mérimée, é o objeto de estudo para uma abordagem de elementos da Literatura Fantástica. Fazemos uma leitura do supranatural que centraliza a narrativa e o desenvolvimento da temática: uma estátua de Vênus, personagem da cultura greco-romana inserida no cotidiano dos cidadãos de Ille, no século XIX, criando o mistério na relação dialógica entre o mundo real e a realidade daquilo que pensamos. Deste modo, acontecem eventos insólitos, permeados pela estranheza, pela dúvida, pela ambiguidade, o que possibilita ao leitor o questionamento sobre valores sociais estabelecidos. Trazemos excertos do conto e reflexões de teóricos como Tzevetan Todorov, Irène Bessière, Antoine Faivre, Louis Vax, Jean Molino, com o objetivo de observar a construção do fantástico a partir da estátua animada e o mundo real, na articulação de motivos para alcançar um assunto central, o casamento. Concluimos que o gênero fantástico não se compromete com respostas ou explicações para os acontecimentos. Trata-se de um jogo de palavras criado no universo ficcional, portanto desvinculado da razão, mas dentro do mundo real, com a finalidade de denunciar irregularidades do capitalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Fantástico. Sociedade. Real. Irreal. Ambiguidade.

Uma questão imprescindível para se entender as noções fundamentais dos pressupostos da Literatura Fantástica na atualidade, principalmente depois de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), é pensar que as transformações políticas e socioculturais mudaram o mundo e, conseqüentemente, a concepção do homem sobre o universo que o cerca.

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

Se o mundo pagão marcou a Antiguidade clássica, quando os mitos e lendas, povoados por deuses, explicavam os fenômenos da natureza, a existência e a participação do homem no mundo, na Idade Média o Cristianismo foi o parâmetro de orientação para uma visão teocentrista, tendo os anjos, os santos como intercessores entre o céu e a terra. No século XVI, todos os conhecimentos, crenças, costumes, experiências, até então adquiridos, sofreram mudanças e o movimento antropocentrista coloca o homem no centro das discussões.

Como todos os segmentos da cultura, a Arte não ficou alheia a todas essas experiências e transformações do homem na sociedade. Deste modo, a Literatura, sem ignorar as mudanças, os novos conhecimentos e as estéticas de criação utilizadas nas épocas anteriores, buscou sempre recriar o real por meio das palavras, adequando-se às regras estabelecidas pelos movimentos literários vigentes, no processo de relação dialógica entre tradição e ruptura que constitui a história literária.

Nesse sentido, percebemos que na Literatura o conto fantástico, nos séculos XVIII e XIX, traz inovações e prioriza a temática da relação entre a realidade do mundo que conhecemos e a realidade daquilo que pensamos, como observa Calvino (2004). A história da Literatura fantástica evoluiu de um passado distante, dos mitos, das lendas, dos milagres, dos contos de fadas para o fantástico que cria as histórias a partir do real. As ciências não aceitam mais a existência de crenças e mistérios, e o pensamento iluminista, da burguesia, luta contra as superstições, exclui tudo que é fantástico do âmbito cultural.

Mas o gênero fantástico propriamente dito surgiu com os românticos, que buscaram reintroduzir a magia, as ambiguidades no universo ficcional, criando a possibilidade da incerteza, da dúvida, e recusando, deste modo, a proposta burguesa de racionalizar a vida cotidiana. O fantástico alcança seu apogeu na segunda metade do século XIX, herdando características da imaginação romântica, e desde 1800 o gênero distingue tendências pelo mistério, o paranormal, o esotérico (FAIVRE, 1991).

Apresentamos neste estudo uma leitura do conto *A Vênus de Ille*, de Prosper Mérimée (2004), e observamos que a Literatura nos reconduz a elementos dessa mesma história, quando um autor do século XIX utiliza uma estátua de Vênus para jogar com assuntos do cotidiano de sua época. Elemento de outro país, de outra cultura, portanto, exótico, a estátua da deusa romana compõe o cenário em que o autor enquadra cidadãos seus contemporâneos. Partindo destes pressupostos, sugeridos pelo discurso elaborado do artista, temos imagens do mundo real, a França, em que, com a Revolução Francesa (1789), surge uma

sociedade burguesa e capitalista, da propriedade privada, do acúmulo de bens materiais. Em oposição, o fantástico utiliza fatores que corroboram a criação do mistério, da estranheza, do supranatural, como mitos e símbolos, na estruturação da história, para desmascarar interesses da “verdade” que se instala. Dessa maneira, ocorre a possibilidade de o leitor pensar, questionar e refletir sobre a realidade.

Nosso objetivo neste estudo é o de observar a construção do fantástico a partir da animação da estátua e do mundo real, em um enredo que registra motivos que se articulam no desenvolvimento de um assunto central: o casamento. Para a elaboração da nossa proposta, recorreremos à leitura de autores como Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Antoine Faivre, Louis Vax, Jean Molino, entre outros, cujos fundamentos teóricos de literatura fantástica fizeram-se necessários à nossa compreensão e interpretação do referido conto, ainda à sustentação das nossas asserções e considerações.

Embora um grande número de teóricos da Literatura fantástica tenha feito observações e adaptações, e mesmo comprovado que as reflexões de Tzvetan Todorov (1975), em *Introdução à literatura fantástica*, sejam limitadas, incompletas ou superadas, elas abriram as portas para as necessidades de atualização desta literatura, além de permanecer como fonte dos pressupostos e dos argumentos discutidos pela maioria das concepções que vieram depois.

Todorov propõe o fantástico como “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.” (TODOROV, 1975, p.31). Esse critério não se dilata à compreensão que o leitor pode fazer das histórias que se inserem no cotidiano, da percepção que identifica esse mesmo leitor e as personagens. A literatura fantástica não necessita mais do sobrenatural, das fadas, das bruxas, dos duendes para existir, e “[...] a coisa ‘inominável’, o espírito, o acontecimento anormal, insólito, o impossível, o incerto enfim fazem irrupção no universo familiar, estruturado, ordenado, hierarquizado [...]” (BESSIÈRE, 1974b, p.2, tradução de Biagio D’Angelo), e favorecem a literatura a fazer abordagens do comportamento humano dentro desta organização, deste modo, a partir do mundo real: Mérimée traz uma situação vivida pela sociedade burguesa, mas que é desmascarada e escandaliza pelo susto, pelo terror causado por uma estátua animada que mata. A partir da verossimilhança e do realismo o fantástico instaura-se no conto, e esteticamente problematiza o real, os valores dessa sociedade.

A Vênus de Ille narra a história de um arqueólogo de Paris que vai para a região basca do Roussillon, e a quem recomendaram para investigar as inscrições em uma estátua romana de Vênus, encontrada em uma escavação nos arredores

de Ille. O arqueólogo é o narrador em primeira pessoa, que se situa no passado e começa a contar a história da qual é personagem. Como pondera Todorov (1975), ocorre, assim, uma identificação e assimilação mais direta do leitor com os fatos narrados e ao mundo fantástico. Nesta narrativa a marca do tempo é progressiva e acompanha a descrição dos eventos.

Mas, esse gênero exige dúvidas, e o narrador usa indícios de ordem não real, ou seja, as entidades e os acontecimentos que excedem a natureza conhecida, observados e comentados até mesmo pelo próprio narrador. Nenhuma palavra, todavia, é escrita para a elucidação do mistério ou prova de conclusão, criando o ambiente apropriado para o fantástico. O conto deixa-nos evidente o interesse e o gosto do autor pelo realismo, pois a maior parte do discurso das personagens está voltada às questões da sociedade capitalista, do mundo burguês que lidera o poder e o pensamento daquele momento na França. Outros motivos estão presentes, oriundos do Iluminismo, como o demoníaco na arte, a ciência e o imaginário, além de uma dose de romantismo. Como o fantástico deve criar a oposição entre o real e o irreal para se concretizar, o artista cria um cenário exótico da cultura romana, característica romântica, dentro da atmosfera social de sua época, século XIX, e o encadeamento de uma narrativa com acontecimentos do insólito.

Um guia catalão conduz o arqueólogo à casa de Monsieur de Peyrehorade, o anfitrião, e comenta a respeito da referida estátua, de bronze, de grandes olhos brancos. Conta que os moradores de Ille atribuem a ela o acidente com Jean Coll, que teve a perna quebrada quando a colocavam de pé. Observamos que, como uma lenda urbana de Ille, a presença da estátua constitui inquietação e medo, oriundos da crença popular. Embora o cientista tenha vindo a Ille para dar respostas científicas sobre a estátua, a população da cidade tem uma explicação fundamentada na superstição: “[...] Ela fixa na gente os grandes olhos brancos... Parece que está encarando a gente. É, ao olhar para ela a gente baixa os olhos.” (MÉRIMÉE, 2004, p.243). O uso do verbo “parecer” sugere a dúvida, e coloca a nossa mente a questionar se de fato o olhar da estátua era desafiador, ou capaz de sê-lo.

O fantástico começa na contradição e se desenvolve entre o real e o irreal: uma estátua capaz de feitos humanos. Percebemos que o autor aos poucos constrói um ambiente de instabilidade e apela ao esoterismo, compreensão gnóstica do mistério, criado pela crença popular, e ao elemento exótico, a estátua de uma deusa envolvida em mistérios. Ao comportamento dos moradores da cidade de Ille, Faivre (1991) afirmaria que se trata de uma atitude da mente, pensamento e maneira de ver e interpretar o mundo.

Durante a viagem até a casa dos Peyrehorade, o guia havia informado o visitante sobre o casamento de Alphonse, filho do anfitrião com Mademoiselle de Puygarrig, herdeira de uma fortuna e ele, atleta, famoso jogador de pela na região. Neste particular da história, depreendemos a inserção do casamento, elemento romântico que mais tarde desencadeia o desfecho catastrófico da história.

No jantar em casa de Monsieur de Peyrehorade, o arqueólogo ouve o anfitrião falar de “sua” bela Vênus, colocada em um espaço do jardim, ao lado do campo de pela. Peyrehorade espera ter a imprensa a seus pés depois da leitura das inscrições. Ele é vaidoso e ambicioso, fruto das evidentes transformações sociais criadas pelo espírito burguês: “Vocês devem nos deixar algumas espigas para debulhar, nós aqui, pobres diabos provincianos. Vocês, os senhores cientistas de Paris, são tão ricos!” (MÉRIMÉE, 2004, p. 252). O conto aborda por este viés o objeto do homem burguês, que, na pessoa de Peyrehorade, tem na estátua aquilo que está em voga, a posse de algo exótico, incomum, cultural. Mas a Vênus não está guardada como relíquia e sim exposta aos olhos dos transeuntes, como um símbolo de poder.

Mais tarde o arqueólogo é encaminhado aos seus aposentos pelo dono da casa, que explica a escolha do quarto no extremo do corredor, para isolar os recém-casados na noite de núpcias. Na manhã seguinte o cientista acorda atropelado por Peyrehorade, que tinha pressa de mostrar a Vênus. O narrador a descreve em maravilhosa beleza, o alto do corpo nu, na mão direita, o polegar e os dois dedos seguintes esticados e os dois outros ligeiramente dobrados. Esses detalhes da descrição têm importância para aquilo que o artista vai recuperar no final para o encadeamento e encontro com outros elementos narrativos.

Outro trecho nos conduz ao clima esotérico, e acontece na mesma noite. O cientista espiava a estátua de sua janela, e percebeu dois homens de passagem: um deles insultava a Vênus com palavras maldosas “Então você está aqui, sua assanhada”; atirou uma pedra na estátua, que voltou contra sua cabeça. Levou a mão à cabeça e gritou: “Ela me rejeitou”¹ (MÉRIMÉE, 2004, p. 249). Faivre (1991) explica que no fantástico, para que funcione, alguns heróis tentam racionalizar uma resposta aos acontecimentos insólitos na ruína das crenças: “O fantástico é sempre sofrido e involuntário ao sujeito, que não se detém em elaborar o mistério, mas a resolvê-lo.” (FAIVRE, 1991, p.20, tradução de Fábio Lucas Pierini). Não tendo uma explicação plausível, impotente ao “organizar o real”, o rapaz defende a ideia de agressão da estátua. Por outro lado, o arqueólogo

¹ No original em francês está “*Elle me l'a rejetée*”, ou seja, “Ela me atirou (a pedra) de volta” (MÉRIMÉE, 2004, p. 249, tradução de Fábio Lucas Pierini).

afirma que viu o rapaz esticando o braço e era evidente que a pedra havia ricocheteado no bronze.

Na manhã seguinte, Monsieur de Peyrehorade mostra algum conhecimento sobre o mito da Vênus e discute com o visitante sobre as inscrições encontradas. A recriação da Vênus, deusa do amor e da sexualidade, a mais bela e doce de todas as divindades, moldada no bronze, de cor escura, contrasta com as originais dos gregos e romanos, descrita pelo narrador: “Não era essa beleza calma e austera dos escultores gregos, [...] a malícia, chegando às raias da maldade [...] nesse rosto de inacreditável beleza liam-se desdém, ironia, crueldade” (MÉRIMÉE, 2004, p.250). E acrescenta que essa ironia se acentuava em contraste aos olhos da estátua: “Aqueles olhos brilhantes produziam certa ilusão que lembrava a realidade, a vida [...]” (MÉRIMÉE, 2004, p.250).

A ilusão vem corroborar o mundo do desconhecido, aquilo que é obscuro. Assim, o uso da imaginação ajuda a explicar o que não pode ser explicado: uma estátua que lembra a vida. O uso dos verbos no imperfeito, sugerindo a incerteza sobre o objeto narrado, marca o fantástico criado na perspectiva do observador, na sua instabilidade emocional.

Por meio da ciência, temos a leitura de *Cave amantem* – “Cuidado se ela te ama”. Esta versão, dada pelo antropólogo, condensa uma ideia que vai inspirar fortemente a dinâmica da narrativa. Desde as primeiras referências, percebemos que a estátua é fonte de medo, a representação da ameaça, gerando certa inquietação ao leitor, à “visão” de que algo quebra a normalidade do real. Precisamente aqui, um aviso: “cuidado”. Deste modo, temos um objeto que passa pelo conhecimento da credence popular e da ciência, realidades paradoxais. A possibilidade de coexistência de opostos faz do fantástico um gênero capaz de unir todas as unidades fragmentadas, daí contar qualquer história. A figura do mal concebida na estátua é fundamental para se entender a construção do fantástico: o diabo é malvado e gera medo.

No dia seguinte, apesar de Alphonse demonstrar algum entusiasmo pelo casamento, o narrador percebe que os sentimentos do noivo dão enfoque às vantagens que o contrato de casamento oferece: “O bom é que é riquíssima. A tia de Prades deixou-lhe seus bens. Ah! vou ser muito feliz.” (MÉRIMÉE, 2004, p. 254). O arqueólogo fica indignado com o comportamento do noivo que insiste em falar dos bens materiais. O noivo mostra um anel que pretende dar à futura esposa, formado por duas mãos entrelaçadas. Dentro do anel lia-se “*Semp’ab ti*”, sempre contigo: “Aqui tem algo como mil e duzentos francos de diamantes [...]” (MÉRIMÉE, 2004, p. 254). Observamos que Mérimée coloca em evidência

detalhes do objeto narrado com o cuidado necessário para que o leitor atento possa reler, voltar e encontrar nas indicações deixadas elementos estruturais para interpretar a mensagem do texto, como nos exemplos “mãos entrelaçadas” “*Semp'ab ti*”, insígnias características do matrimônio.

Mademoiselle de Puygarrig, embora descrita como uma Vênus por sua beleza e sedução, está em oposição à Vênus deusa do amor e da sexualidade; uma noiva que não desperta afetos ou desejos no noivo, mas é cobiçada por seus dotes financeiros. O casamento, antes assumido como união para sempre, em uma dimensão transcendental, torna-se contraditório às aspirações do contrato civil. Neste particular, depreendemos que o fantástico opera uma crítica aos valores, à modernização daquela sociedade em relação à união conjugal baseada no acúmulo de bens.

Podemos ainda interpretar que a imagem da Vênus aqui está para a alegoria que, segundo Todorov (1975), pode ser compreendida como uma metáfora contínua, revelando a intenção de se falar do objeto primeiro do enunciado e de outra coisa além. Assim, na figura da Vênus não se encerra apenas a beleza e a sensualidade, mas ela metaforiza a mulher objetificada na sociedade capitalista, ela é a expressão daquilo que precisa ser dito, é uma denúncia das mazelas, das irrealidades com as transformações da burguesia.

De volta a Ille, uma consideração feita pelo arqueólogo à esposa de Peyrehorade chama a atenção para um elemento de superstição, conhecido em várias culturas: o casamento na sexta-feira. Ele afirma que em Paris ninguém ousaria. Madame fica aflita, preocupada com uma eventual desgraça. Mas seu marido, que só pensa na Vênus, intervém, e não vê qualquer inconveniência. Pelo contrário, fala até mesmo de um sacrifício com duas pombas e incenso, em homenagem à estátua. Segundo a esposa, isso seria refutado pelos moradores do lugar como uma abominação.

Nessa passagem, a mistura de cultos, do mundo pagão e do mundo cristão nos recobra o pensamento iluminista do abandono às crenças e a valorização da razão. A França tem a liberdade de culto, expressa na Constituição, referida no conto, como “a Carta”. A narrativa de Mérimée tece informações e prevenções de modo objetivo, que se somam ao contexto de organização do fantástico, das ambiguidades, das crenças e das descrenças, voltado às realidades de seu tempo.

No dia do casamento, o noivo, que era bom jogador de pela, vendo a derrota dos jogadores de Ille para os espanhóis, decidiu entrar e defender o time francês. O anel de brilhantes, com que presentearia a noiva, apertava e atrapalhava seu desempenho, assim, tirou-o e colocou-o no dedo anular da Vênus. A partir deste

evento os espanhóis foram derrotados. Nesta situação, cabe ressaltar a simbologia do anel. Entre inúmeras indicações oferecidas, o anel

[...] aparece como o signo de uma aliança, de um voto, de uma comunidade, de um destino associado [...] No cristianismo, o anel simboliza a união fiel, livremente aceita [...] No plano esotérico, o anel possui poderes mágicos [...] colocar no dedo de outra pessoa significa aceitar o dom de outrem [...] (CHEVALIER, 1998, p. 53- 54).

A ação de Alphonse poderia ser então lida ou associada a um pacto? Retomamos assim, inscrição que inspira a dinâmica da narrativa: *Cave amantem* – “Cuidado se ela te ama”. É justamente aí que o fantástico se concretiza; o fantástico cria o drama entre o real e o imaginário, o que Bessière (1974b), afirma ser a garantia do impossível, pela lucidez e pela inteligência, pela recorrência à razão, e resulta da polivalência dos signos intelectuais e culturais destinados a representar artisticamente.

Em seguida, aplaudido pelos jogadores e pelos espectadores, Monsieur Alphonse foi para casa e recompôs-se em trajes para o casamento. Já em Puygarrig, o noivo percebeu que havia deixado o anel no dedo da estátua, mas sua preocupação maior era com o valor do anel: “Mil e duzentos francos de diamantes! Qualquer um poderia ficar tentado [...]” e para os comentários que isso poderia surtir: “[...] me chamar de marido da estátua...” (MÉRIMÉE, 2004, p. 258), e não com o valor moral ou afetivo que representaria o objeto; de forma irônica e lúdica, a situação criada pelo fantástico remete ao evento real, quando o próprio noivo cogita a ideia de compromisso com a estátua.

As cerimônias, civil e a religiosa acontecem, seguidas de um almoço; uma festa em grande pompa, ambiente tipicamente burguês e de volta a Ille, um jantar os aguardava. O noivo saiu e, quando voltou à festa estava pálido, mas bebia muito vinho de Collioure. As comemorações seguiam os costumes das famílias patriarcais, como o corte da fita branca e rosa do tornozelo da noiva, distribuída aos pedaços aos jovens.

Era quase meia-noite e Alphonse dirige-se ao cientista: “[...] Estou enfeitiçado! Que o diabo me carregue!” (MÉRIMÉE, 2004, p. 260) e tenta falar sobre o anel. Ele conta que não conseguiu tirar o anel do dedo da estátua, “[...] O dedo da Vênus está contraído e dobrado, ela aperta a mão, está me entendendo?... Aparentemente ela é minha mulher, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (MÉRIMÉE, 2004, p. 260). O narrador confessa ter sentido um

calafrio, efeito de inquietude e medo provocados, possivelmente, a partir da “lenda” sobre a estátua, mas recupera-se com a realidade do estado de embriaguez do noivo.

O cientista sabe que Alphonse estaria com a consciência dos fatos e dos sentidos alterada, portanto, uma situação que corrobora a criação do ilusório, da falsa percepção e reage, policiado pela razão: “Eu seria um bobo completo de ir verificar o que me disse um homem embriagado [...]” (MÉRIMÉE, 2004, p. 261). Oportuno lembrar aquilo que reflete J. Bellemin-Noel (apud BESSIÈRE, 1974b, p.3, tradução de Biagio D’Angelo): “[...] O fantástico finge jogar o jogo da verossimilhança, para que se adira à fantasticidade, enquanto manipula o falso verossímil para nos fazer aceitar o que é o mais verídico, o inaudito, o inaudível.” Mérimée constrói esse jogo na limitação, na imperfeição cognitiva do acontecimento.

Chovia muito e o cientista foi se deitar. Sem sono, repassava as cenas do dia: “[...] Que coisa odiosa, disse comigo mesmo, um casamento de conveniência! Um prefeito veste sua faixa tricolor, um padre põe sua estola, e eis a moça mais honesta do mundo entregue ao Minotauro.” (MÉRIMÉE, 2004, p.261). Este relato reforça a nossa leitura quanto à abordagem temática do casamento, mas principalmente do papel e da posição social da mulher. O uso de personagens representantes da ideologia dominante, de monstros, segundo Bessière (1974b, p.15, tradução de Biagio D’Angelo), estes “[...] não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo.” O artista usa a ironia e a metáfora para denunciar a representatividade e a fragilidade dessa ideologia: uma faixa tricolor, uma estola e um monstro. A Literatura subverte com as palavras; o discurso fantástico traz à tona aquilo que está escondido, que está na ilegalidade, disfarçado; a impotência da mulher diante das convenções e das contradições sociais.

Mais tarde o silêncio foi quebrado por pesados passos na escada. A posição do quarto reservado para o antropólogo em casa de Monsieur de Peyrehorade é escolha estratégica na construção da narrativa, ele pode ouvir o movimento das pessoas: “Que brutamontes! exclamei. Aposto que ele vai cair na escada.” (MÉRIMÉE, 2004, p. 262). Seguiu-se silêncio, o cientista pegou um livro, mas logo dormiu. Segundo sua narração, ele dormiu mal e “[...] devia ser cinco da manhã [...] quando o galo cantou [...] então ouvi nitidamente os mesmos passos pesados [...] tentei, bocejando adivinhar [...] Nenhuma hipótese verossímil me vinha à cabeça [...]” (MÉRIMÉE, 2004, p. 262).

As últimas palavras do narrador nos levam mais uma vez à dúvida dos acontecimentos, a fragmentação criada pelo relato fantástico: é noite; ele não viu, apenas ouviu os passos; o verbo “devia” sinaliza que ele não tem certeza do horário em que despertou; o canto do galo² apenas anuncia o amanhecer; ainda, o verbo “bocejar” remete-se ao estado de sonolência. De acordo com Molino (1980), a noite constitui o quadro ideal para o fantástico popular, no qual transita o real e o sobrenatural; a noite, dificultando a nossa percepção, marca “[...] *l'entrée dans un autre monde que celui qui nous appartient en propre lorsqu'il fait [...] la nuit, le monde est livré à d'autres forces, à d'autres habitants et obéit à des nouvelles lois [...]*” (MOLINO, 1980, p.38)³. Neste tempo e espaço tudo pode acontecer.

O narrador conta que ouviu mais tropeços, sinetas, portas batendo e gritos confusos. Saiu para o corredor e correu para o quarto nupcial. Deparou-se com o corpo de Alphonse seminu e morto sobre a cama. A noiva, com convulsões, gritava muito. A cena de horror ganha intensidade quando o antropólogo vê a expressão de angústia no rosto do rapaz e deduz ter sido uma morte violenta: “[...] Parecia que ele havia sido abraçado por um círculo de ferro. Meu pé bateu em alguma coisa dura no tapete; baixei e vi o anel de brilhantes.” (MÉRIMÉE, 2004, p. 263). A esses vestígios o narrador supõe ter sido um assassinato à noite, mas suspende ao leitor qualquer conclusão.

Ele levanta a hipótese de um jogador de pela, o aragonês, que havia ameaçado Alphonse depois do jogo, mas o tamanho das marcas deixadas descartava essa suposição. Procurou pistas por toda a casa. Como havia chovido e encharcado a terra, não havia marcas nítidas, mas “[...] uns passos profundamente calcados na terra; havia passos em duas direções contrárias, mas numa mesma linha, partindo do ângulo da cerca contígua ao jogo de pela e chegando à porta da casa.” (MERIMÉE, 2004, p.263).

Tanto as marcas deixadas no corpo de Alphonse e o anel no chão do quarto, quanto os passos pesados na escada naquela noite e depois marcados na terra molhada, de ida e volta, entre o campo de pela e a casa, seriam elementos suficientes ao leitor desavisado a acreditar que se tratava de provas do crime cometido pela estátua de Vênus. Todavia, o próprio narrador deixa claro: “não achei nenhum indício seguro”; não há o desejo de criar um final revelador por

² Chevalier (1998) - o canto do galo anuncia o nascimento do sol e, associado ao dos deuses, corresponde à manifestação da luz.

³ “[...] a entrada em um outro mundo diferente daquele que nos pertence exclusivamente quando é dia [...] à noite, o mundo é abandonado a outras forças, a outros habitantes e obedece a novas leis.” (MOLINO, 1980, p.38, tradução de Ana Luíza Silva Camarani).

parte do narrador, mas provocar o questionamento e a ambiguidade à questão. As imagens são apenas palavras, não há provas. Por outro lado, o autor organizou uma narrativa permeada por indícios de diferentes expressões, figuradas ou não, que resvalam no acontecimento final.

O cientista continuou buscando qualquer sinal que evidenciasse o ocorrido, e de volta ao jardim sentiu medo: “Dessa vez, vou confessar, não consegui contemplar sem pavor sua expressão de maldade irônica; impressão de ver uma divindade infernal aplaudindo a desgraça que se abatia sobre aquela casa.” (MÉRIMÉE, 2004, p.264). Refletimos neste excerto a questão do medo, criado a partir da figura do diabo, incorporada na figura da estátua, como causadora da maldade. Embora as ciências negassem a possibilidade do sobrenatural, um cientista é surpreendido, não tem como contar ou explicar, mas o texto é completado pelo medo que existe em cada um.

Nesse tipo de narrativa, segundo Prince (2008), a linguagem não é suficiente para falar e explicar o fenômeno. O discurso tenta dizer que é impossível dizer que “estava lá”, mas desapareceu da visão; está apenas na escrita, é invisível. As verdades construídas pela linguagem não expressam o real; a falta de lógica, de resolução apavora, é o medo do sobrenatural. Assim, o uso das reticências, os sustos orientam o leitor a completar a leitura. Para Bessière (1974a), há uma experiência dos limites da razão, pois, embora as palavras ofereçam uma descrição detalhada da “coisa”, a fragmentação acontece pelo fato de não poder definir ou explicar, nem pela ciência, nem pelas crenças e isso causa horror; nasce o fantástico.

Quando o cientista pergunta sobre Madame Alphonse, a resposta foi imediata: ela estava louca. A noiva contou que alguém entrou no quarto, “[...] a cama gritou como se estivesse carregando um peso imenso.” (MÉRIMÉE, 2004, p.264). Ela não sabia dizer quantos minutos depois sentiu o contato de alguma coisa fria. Um grito abafado, depois viu seu marido “[...] entre os braços de uma espécie de gigante esverdeado que o abraçava com força [...]” (MÉRIMÉE, 2004, p.264). Conta que reconheceu a Vênus de bronze, a estátua. Não soube dizer por quanto tempo ficou desmaiada e, quando acordou, o “fantasma” ainda estava sobre a cama com o marido dela entre os braços. Um galo cantou e a estátua saiu. Esta passagem é bem marcada pela percepção do tempo e espaço do fantástico: ela não sabe ao certo quanto tempo se passou em cada parte que narrou, pois estava com medo, transtornada; era um espaço escurecido pela noite e o episódio termina com a chegada do dia, portanto, fruto da imaginação ou loucura?

A conclusão de que Madame Alphonse estava louca tem respaldo nos estudos da época: o paranormal científico é objeto de investigações da psiquiatria e da psicologia em torno dos enigmas da histeria, dos desdobramentos de personalidade (FAIVRE, 1991). Assim, na arte observamos um escapismo; não há obrigações com o mundo real e as pessoas também não se incomodam com as atitudes dos loucos; este seria apenas mais um fator favorável ao clima de estranheza. De acordo com Bessière (1974b), entramos no jogo da razão e da desrazão; conceber à luz da razão uma nova normalidade “[...] A loucura marca a pretensão das noções de limite e discriminação. O fantástico faz dessa pretensão seu assunto[...]” (BESSIÈRE, 1974b, p.15, tradução de Biagio D’Angelo).

A narrativa fantástica não tem o comprometimento de revelar o mistério, ou de dar qualquer explicação; o compromisso é com aquilo que parece verdade, não com a verdade, pois o acontecimento é inventado e o ângulo de visão adotado é do narrador. Houve então um encadeamento progressivo dos acontecimentos e o mistério foi criado na mesma intensidade; esta é a poética do fantástico: anulam-se as crenças e as ciências. Deste modo, as probabilidades não podem existir; as ambiguidades criaram a polissemia e restou apenas a relativização das coisas, fruto de uma verossimilhança interna. Podemos, então, assegurar que o parecer de Todorov (1975), anteriormente comentado sobre a posição do leitor na hesitação, deixa de fazer sentido.

Por outro lado, sabemos que a literatura fantástica pauta-se no real para abordar as contradições da sociedade. A mulher ameaçadora, a estátua estranguladora recuperada da mitologia, é o elemento que o artista reconstrói, transformada em personagem da realidade, que se impõe com violência em nosso universo contemporâneo (FAIVRE, 1991). Mas o anel marcou um pacto? A Vênus veio cobrar a sua parte? Ou ela é o obstáculo que traz a crítica à materialização do casamento nos tempos modernos, contrário ao compromisso sacramentado pelo vínculo “espiritual”?

Não há resposta. A narrativa acontece no mundo real (verossímil), porém os acontecimentos não podem ser provados, pois têm origem em sonhos, visões, à noite, sob o efeito de substâncias que alteram a razão, pela insanidade mental, entre outros; o fantástico se cria na relação entre o mundo real e o impossível, tem de ultrapassar o significado, ser paradoxo, ser contraditório. A prova da realidade é o fantástico, e o sobrenatural não é negado totalmente. Apesar da indefinição, é notável o equilíbrio da ambiguidade em Mérimée.

O arqueólogo volta para Paris e não sabe de qualquer resolução sobre o misterioso acontecimento. Monsieur de Peyrehorade morreu alguns meses depois e a estátua foi fundida para fazer o sino da igreja, antigo desejo de Madame de Peyrehorade. Desde que o sino passou a ser tocado, os vinhedos gelaram duas vezes. De acordo com Vax (1965, p.13, tradução de Fábio Lucas Pierini), “[...] O único ser concreto, na narrativa fantástica, é o próprio conto, que faz viver seu motivo de uma vida própria, numa perspectiva original, que capta a consciência afetiva do espectador a fim de dar a si uma profundidade temporal.”

Mas, apesar de sabermos que a literatura não corresponde a fatos históricos ou à biografia de seus autores, a teoria literária nos informa que o realismo de uma obra resulta dos conhecimentos do artista sobre aquilo que escreve.

Prosper Mérimée foi um intelectual que dedicou parte de sua vida à leitura de livros das artes clássica e medieval, foi inspetor geral dos monumentos históricos em Paris, entre inúmeras atividades desempenhadas em prol da cultura e da sociedade, além de escritor. Sua geração fez parte do avanço das ciências e das revoluções burguesas. Observamos que as linhas gerais deste percurso são fragmentadas e reconstruídas para dar cor ao momento presente de sua escrita sobre problemas sociais, gerados pelo homem de seu tempo.

LA VÉNUS D'ILLE, BY PROSPER MÉRIMÉE: AN EXOTIC ELEMENT IN THE CREATION OF THE FANTASTIC NARRATIVE

ABSTRACT: *La Vénus d'Ille, a short story by Prosper Mérimée, is the study object of an approach of the Fantastic Literature. This paper focuses on the supernatural, an element which consolidates this narrative and its theme: a Venus statue, a character from the Greek-Roman culture, is introduced in the life of the citizens of Ille in the 19th century, establishing the mystery in the dialogic relation between the real world and the reality of what we imagine. In this sense, unusual events take place permeated by strangeness, doubt, and ambiguity, making possible for the reader to question the given social values. The theoretical basis of this study includes Tzvetan Todorov, Irène Bessière, Antoine Faivre, Louis Vax, and Jean Molino, with the purpose of observing the fantastic construction of the animated statue and the real world as well as the motives to reach a central subject, the marriage. This paper concludes that the fantastic genre is not committed to answers or explanations for events. It is a play on words created in the fictional universe. Therefore, it is not linked to reason, but it is inside the real world with the aim here to denounce the mistakes of capitalism.*

KEYWORD: *Fantastic. Society. Real. Unreal. Ambiguity.*

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, I. L'expérience imaginaire des limites de la raison. In: _____. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974a. p. 29-64.

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

CALVINO, I. Introdução. In: _____. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1998.

FAIVRE, A. Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de periodisation). In: COLLOQUE DE CERISY. **La littérature fantastique**. Paris: A. Michel, 1991. p. 15-43. (Cahiers de l'Hermetisme).

MERIMÉE, P. A Vênus de Ille. In: _____. **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia de Letras, 2004. p.241-266.

MOLINO, J. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. **Europe**: Les fantastiques, Paris, n.611, p.32-41, 1980.

PRINCE, N. **Le fantastique**. Paris: A. Colin, 2008.

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

VAX, L. Thèmes, motifs et schèmes. In: _____. **La séduction de l'étrange**. Paris : PUF, 1965. p.53-88.



A MANIFESTAÇÃO DO BELO NAS OBRAS À REBOURS, DE J.-K. HUYSMANS E GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO CHÃO (POESIA QUASE TODA), DE MANOEL DE BARROS

Glaucia Benedita VIEIRA*

RESUMO: O texto literário tem diversos elementos à sua disposição, cabendo ao autor escolhê-los e utilizá-los de acordo com as necessidades que deseja suprir. O momento da escrita também influencia nessa escolha, já que cada movimento literário prioriza certos aspectos: ora se evidencia o relato da realidade, ora a liberdade da imaginação. Considerando que parte dos leitores associa a literatura a algo que transmita algum deleite, um dos importantes elementos para a escrita é o Belo. E o autor não precisa, necessariamente, deter-se à descrição de sentimentos, pois o Belo está presente, por exemplo, nas expressões artísticas e na natureza. É dessas duas fontes que os escritores J.-K. Huysmans e Manoel de Barros retiraram inspiração para elaborar suas obras, enfatizando diferentes temáticas de forma a ressaltar a presença do Belo em cada uma delas.

PALAVRAS-CHAVE: J.-K. Huysmans. Manoel de Barros. Belo.

[...] a Beleza se explica melhor por não haver razão nenhuma nela.
Manoel de Barros (2006, p.109)¹.

O Belo na Literatura

A leitura de uma obra literária pode desencadear variadas sensações. Nenhum texto é visto da mesma forma por duas vezes, já que seu significado

* Doutoranda em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Vida Social. Assis - São Paulo – Brasil. 19806-900 - glauciabvieira844@gmail.com

¹ Trecho do poema “Aprendimentos”, retirado do livro *Memórias inventadas – A segunda infância*

pode ser determinado por variáveis como, por exemplo, sentimentos, fatos ou o conhecimento de mundo do leitor no momento da leitura. Sendo assim, a maneira como sentimos um texto vai influenciar diretamente na forma como o interpretamos.

O autor, por sua vez, pode servir-se de elementos que ajudarão a construir um texto que, quando lido, indicará suas intenções. Isso não significa que facilitará o entendimento do leitor, mas que disponibilizará elementos úteis para a apreciação do texto.

Dentre as técnicas utilizadas pelo autor está a valorização do Belo, objeto de estudo deste artigo que será localizado e analisado a partir do romance francês *À rebours*, de J.-K. Huysmans², e do livro de poemas *Gramática Expositiva do chão (Poesia quase toda)*, de Manoel de Barros³. O objetivo é lançar luz nesses dois autores que, em épocas diferentes, utilizaram à sua maneira um recurso tão precioso.

O conceito de Belo pode parecer estabelecido e imutável, como algo que simplesmente se opõe ao feio, mas essa questão não é facilmente resolvida, pois o Belo é alterado conforme a época e, até mesmo, conforme o gosto de cada um. Huysmans viveu em uma época de agitação no campo literário, com várias manifestações que procuravam, cada uma à sua maneira, validar suas características. Quando lançou *À rebours*, procurou uma maneira de romper com o estilo de escrita que o orientara até o momento, buscando por um enredo pautado no devaneio, na extravagância e no gosto pela arte. Sua ousadia rendeu frutos, pois na arte ele encontrou o Belo, quase sempre em suas expressões mais clássicas, como, por exemplo, a literatura religiosa e laica, pedrarias, perfumes, flores, música etc. No século XX, apesar do alargamento e da diversificação do que era entendido como Belo, a maioria das coisas relacionadas ao conceito ligava-se ao mundo da indústria, do comércio e da mídia. Curiosamente, na metade do século, Manoel de Barros valorizou aspectos que declaradamente o apraziam, mas que iam contra o ritmo da época: a natureza e a simplicidade.

O resultado do Belo não está ligado somente à arte, uma vez que a inspiração do artista pode brotar de situações diversas que vão desde fatos corriqueiros até fantasias suntuosas. A história da literatura foi construída a partir de numerosos e distintos detalhes que, juntos, estabeleceram a ideia do Belo ao longo de cada

² Confira Huysmans (1978).

³ Confira Manoel de Barros (1992).

período. Descrever esse processo seria, além de um enorme desafio, um desnecessário prolongamento do tema aqui proposto; entretanto, é preciso lembrar alguns fatos importantes dessa história que, de alguma forma, interferiram no processo de escrita de Huysmans e de Manoel de Barros.

No final do século XIX, o surgimento de novos movimentos literários não dependia do encerramento do anterior, portanto alguns deles coexistiram, influenciando-se uns aos outros. O Naturalismo, por exemplo, foi um dos grandes movimentos da época, no entanto não fazia questão de destacar o Belo, sua fonte de inspiração estava exatamente no lado oposto. Naquele período, esse era um tema sem relevância, pois os naturalistas escreviam baseados em fatos da vida real, com um cunho científico, olhando para o mundo como objeto de estudo. Um de seus focos era a classe operária, e, conseqüentemente, as narrativas eram centradas em descrever as dificuldades pelas quais o homem comum passava, sem apelos sentimentais e com crueza de detalhes por vezes entendidos como pornográficos e repulsivos. Contrariando esse ideal, surgiu um grupo que buscava uma forma de devolver à literatura o lirismo, a beleza, a liberdade da escrita feita a partir da imaginação: o Decadentismo. O grupo tinha pouca expressão, mas recebeu o apoio de importantes escritores e conseguiu mostrar a importância da obra feita para fruição.

O belo era peça fundamental para fazer o Decadentismo acontecer. Diversas formas de arte estavam presentes nos textos, a quantidade de personagens diminuiu e a ação perdeu lugar para a descrição. O dândi era o tipo de personagem ideal para tornar-se representante do movimento, em razão de ter gosto extremamente refinado, ser conhecedor de obras de arte, afeito às roupas elegantes, preocupado com o esteticismo em tudo que o cerca. Em meio a essas novidades o Naturalismo perdia espaço; diante disso, o Simbolismo se fortalecia e se aproveitava do conceito implantado pelos decadentistas.

O escritor ganhou ainda mais liberdade diante do texto, ele não precisava mais ater-se à realidade das coisas e podia representá-las a partir de uma sugestão e não mais de uma descrição fechada para interpretações. Arthur Rimbaud (apud Wilson, 2004, p. 265) tratou dessa opção de fechar os olhos para o que fosse real e transformar o comum em belo:

Habituei-me [...] à simples alucinação: via, de fato, uma mesquita em vez de uma fábrica, uma escola de tamboreiros composta de anjos, caleças nas estradas do céu, uma sala de visita no fundo de um lago: monstros, mistérios; o anúncio de uma comédia musical fazia com que horrores me surgissem à

frente. Expliquei então meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras!
Acabei por considerar sagrada a desordem de minha inteligência...

O valor do Belo está no efeito causado sobre quem o observa, não dependendo de seu valor material ou de sua utilidade. Quando, em 1917, Marcel Duchamp enviou um urinol para fazer parte de uma exposição de arte, ele transportou um objeto de uso cotidiano para o campo artístico. A essa criação deu-se o nome de *ready-made* e a intenção era justamente a de intervir em algo sem qualquer valor estético e introduzi-lo na categoria de arte. Esse questionamento às antigas convenções estimulava o espectador a lançar um novo olhar sobre objetos comuns e formular novas interpretações para entendê-los.

O artista envolveu-se com a estética industrial. Quando a matéria tornou-se elemento do discurso estético, essa manifestação adquiriu um tom de concordância com o conceito que valorizava a funcionalidade do objeto. O contrário também acontecia, quando o artista ironizava o estímulo do consumismo e questionava o mundo cada vez mais industrializado. Em qualquer hipótese, é certo que a matéria ganhou destaque, ensinando o público a encontrar o Belo manifestado em lugares inesperados.

Beleza, verdade, invenção, criação não estão apenas do lado de uma espiritualidade angélica, mas têm a ver também com o universo das coisas que se tocam, que cheiram, que quando caem fazem barulho, que tendem para baixo por inelutável lei de gravidade, que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e desenvolvimento. (ECO, 2015, p. 402)

Marcel Duchamp fez parte do Dadaísmo, movimento artístico iniciado em 1916, em Zurique. No Brasil a tendência à liberdade de criação também crescia, tendo seu momento mais significativo em 1922, com a Semana de Arte Moderna. O evento tinha uma proposta nova, sem impor uma forma de arte absoluta, focando em diversas manifestações artísticas, como, por exemplo, escultura, pintura, música, literatura. O artista recebeu autonomia para experimentar e criar, a inovação era a marca para o Modernismo que se iniciava.

Cada vez mais a arte aproximava-se do dia a dia das pessoas, o Belo não precisava mais ser buscado em algo distante ou raro. A simplicidade encantava tanto quanto o refinamento havia feito outrora, a beleza só aguardava o trabalho do artista para mostrar-se. Foi nesse longo período, entre o final do século XIX e o final do século XX que os escritores Huysmans e Manoel de Barros lançaram as obras usadas para esta pesquisa.

J.-K. Huysmans, *Des Esseintes* e o dandismo

Charles-Marie-Georges Huysmans nasceu em Paris, no ano de 1848, trabalhou dos 20 aos 52 anos como funcionário do Ministério do Interior e publicou seu primeiro livro em 1873, com recursos próprios. Três anos mais tarde, seu romance *Marthe, histoire d'une fille* agradou a Émile Zola, de quem passou a ser discípulo; as três publicações seguintes acompanharam a cartilha naturalista - *Les soeurs Vatar* (1879), *En ménage* (1881), *A vau l'eau* (1882). Finalmente, em 1884, lançou o romance *À rebours* e conseguiu ser notado pela crítica por seu próprio trabalho e não somente em função da ligação com o grupo naturalista comandado por Zola, como ocorria até aquele momento.

Em *À rebours*, o protagonista Des Esseintes é o último integrante de sua família. Já cansado de uma vida frívola, cujas preocupações resumiam-se em vestir-se de maneira extravagante e oferecer jantares suntuosos, ele decide mudar de ares, montando para si um refúgio distante da sociedade que tanto o incomodava. Isolado, ele transforma os ambientes para alcançar as sensações que só teria fora de casa, escolhe com cuidado tudo o que compunha sua decoração, desde as cores de paredes, tapeçaria, flores etc. Vive rodeado de pinturas, esculturas e livros selecionados, entretanto, estando vitimado de acentuada nevrose vê-se obrigado a retornar para Paris, a despeito de sua vontade.

Foi o rompimento com a estética naturalista que chamou a atenção da crítica: para uns, a nova obra trazia o despertar de que a literatura precisava, para outros era uma aberração sem sentido algum.

Feito um aerólito, *Às avessas* caiu no meio da feira literária suscitando estupor e cólera; a imprensa se perturbou; jamais divagara assim, em tantos artigos; após ter me tratado de misantropo impressionista e de haver qualificado Des Esseintes [o protagonista] de maníaco e imbecil complicado [...]. Outros mestres de obra da crítica houveram por bem, outrossim, advertir-me de que me seria proveitoso sujeitar-me, numa prisão termal, ao látego das duchas, e, por sua vez, os conferencistas se intrometeram. Na Sala dos Capuchinhos, o arconte Sarcey bradava, desvairado: “Quero que me enforcem se compreendo uma só palavra desse romance!”. (HUYSMANS, 2011b, p. 306).

O autor deixou que a crítica fizesse seu trabalho e somente 20 anos depois, em 1903, escreveu um prefácio com a preocupação de explicar os reais motivos que o levaram a mudar seu estilo de escrita.

No momento em que apareceu *Às avessas*, isto é, em 1884, a situação era pois a seguinte: o naturalismo se esfalfava em girar a mó sempre dentro do mesmo círculo. [...] A bem dizer, tais reflexões só me ocorreram bem mais tarde. Eu procurava vagamente evadir-me do beco sem saída onde sufocava, mas não tinha nenhum plano determinado, e *Às avessas*, que me libertou de uma literatura sem escapatória, arejando-me, é uma obra perfeitamente inconsciente, imaginada sem ideias preconcebidas, sem intenções porvindouras reservadas, sem coisa alguma. (HUYSMANS, 2011b, p. 292).

Huysmans participou da Guerra franco-prussiana (1870-1871), ocasião na qual toda a França sentiu o impacto de uma derrota devastadora. Em uma situação como aquela, em que a realidade é tão cruel, resta procurar por uma escapatória que torne a vida menos árdua, ainda que por algum instante. A arte pode ter sido uma das maneiras encontradas para contornar a dureza da realidade e entrar em um mundo mais belo e agradável, como um substituto para a vida real.

O autor conseguiu transmitir a leveza da poesia para a prosa; servindo-se da sinestesia, ele colocava sons nos sabores das bebidas, cheiros nas lembranças, manipulava a descrição para ajudar o leitor a experimentar as sensações buscadas pela personagem. Além disso, ele incorporou ao texto outras formas de arte, reforçando a inclusão do Belo na narrativa.

Às avessas propõe assim, estabelecendo uma tensão no campo literário e artístico, por se contrapor, à primeira vista, aos valores romanescos então mais em voga (os do romance realista-naturalista) uma nova produção discursiva instauradora de novos valores estéticos que não os vigentes. O texto literário, pela proposta estética de Huysmans em *Às avessas*, passa a valer pelo trabalho textual e pela estreita relação entre a literatura e os discursos de outras artes, como a pintura, a arte decorativa, a música e com seu próprio campo, prefaciando assim um certo filão de romances do século XX, no qual os aspectos interdiscursivos são privilegiados, a trama posta em segundo plano e a metadiscursividade em destaque. (CATHARINA, 2005, p. 32).

A partir de *À rebours*, a escrita huysmansiana continuou a trazer elementos mais etéreos, e exemplo disso está no conjunto de obras *Là-bas* (1891), *En route* (1895), *La cathédrale* (1898) e *L'oblat* (1903) que contam a trajetória do protagonista Durtal. Esses quatro romances têm como temática o misticismo,

a religião, e descrevem com perfeição os rituais satânicos e católicos, bem como os paramentos litúrgicos neles envolvidos. Em *La cathédrale* os objetos em destaque são as próprias catedrais e seus vitrais, considerados uma expressão artística de grande relevo porque, além de embelezar, ilustram passagens bíblicas; o livro apresentava as catedrais e descrevia detalhes de suas histórias reais; por este motivo, foi lançada uma versão de bolso da obra para fins turísticos.

O esteticismo não existia unicamente nas obras do autor, a arte fazia parte de sua vida. De família holandesa, teve parentes que foram pintores retratistas, paisagistas, miniaturistas, desenhista-litógrafo. Huysmans resgatou suas origens holandesas assinando Joris-Karl ao invés de Charles-Georges, o que pode ter relação com algum desejo de aproximar-se da família paterna, após ter se tornado órfão de pai ainda criança. Ele publicou artigos referentes às exposições de arte e aos Salões Oficiais em jornais e revistas; parte desse trabalho foi reunido, posteriormente, nos livros *L'Art moderne* (1883) e *Certains* (1889).

Manoel de Barros e as grandes sutilezas

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá, no ano de 1916 e faleceu recentemente, em 2014. Formado em Direito no Rio de Janeiro, mudou-se para o Pantanal onde cuidou das terras que herdara dos pais. Seu primeiro livro de poesia foi publicado em 1937, quando ainda morava no estado fluminense, e seus escritos, a despeito de sua formação e conhecimento de mundo, tinham uma singeleza advinda de elementos da natureza e de personagens de seu cotidiano. O ambiente pantaneiro foi altamente explorado pelo autor, que pode ser identificado como pertencente à terceira geração modernista, mas sua ousadia ao criar neologismos, narrar do ponto de vista de animais, capturar o pensamento de uma criança, ressaltar a poesia das coisas, encontrar beleza no que há de mais simples, trazer à memória do leitor os cheiros e sabores da infância, tudo isso não pode ser encaixado em um molde literário; Manoel de Barros foi além do que as cartilhas poderiam prever.

O que escrevo resulta de meus armazenamentos ancestrais e de meus envoltimentos com a vida. Sou filho e neto de bugres, andarejos e portugueses melancólicos. Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Penso que a leitura e a frequência das artes desabrocha a imaginação para um mundo mais puro. Acho que uma inocência infantil nas palavras é salutar diante do

mundo tão tecnocrata e impuro. Acho mais pura a palavra do poeta que é sempre inocente e pobre.⁴

Embora tenha sido reconhecido pela crítica e premiado por muitas vezes, inclusive recebendo o Prêmio Jabuti em 1990 e 2002 pelas obras “O guardador de águas”, 1989, e “O fazedor de amanhecer”, 2001, a poesia de Manoel de Barros alcançava a todos, sem distinção de formação escolar ou posição social. O autor era muito conhecido em sua cidade e acessível a seus leitores, sua timidez o impediu de falar publicamente por muitas vezes, mas sua inteligência e sagacidade são notórias nas entrevistas em que permitiu ser filmado. Sua arte foi feita da realidade do povo e foi conhecida pelo povo, ele deu voz a quem não poderia falar por si e mostrou ao mundo as sutilezas da vida simples.

Afirmar que ele deu voz ao homem não é exagero, Manoel de Barros teve um amigo a quem admirava muito, seu nome era Bernardo. Ele cuidava de uma tia do escritor e vivia na fazenda, era como se fizesse parte do ambiente: ele se misturava com os rios, os animais e as plantas. Era isso que encantava Manoel, só alguém muito bom seria tão confundível com a natureza:

Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
Ele faz encurtamento de águas.
Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
Até que as águas se ajoelhem
Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
No falar com as águas rãs o exercitam.
Tentou encolher o horizonte
No olho de um inseto – e obteve!
Prende o silêncio com fivela.
Até os caranguejos querem ele para chão.
Viu as formigas carregando na estrada 2 pernas de oco
para dentro de um oco... E deixou.
Essas formigas pensavam em seu olho.
É homem percorrido de existências.
Estão favoráveis a ele os camaleões.
Espaiadas na tarde –
Como a foz de um rio – Bernardo se inventa...

⁴ Confira Barros (apud FMB, 2017)

Lugarejos cobertos de limo o imitam.
Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem.
(BARROS, 1992, p. 275).

Ernest Fischer abordou a relação de um poeta com a natureza, mas focando a atuação do escritor sobre ela - “O homem se apodera da natureza transformando-a. O trabalho é a transformação da natureza. O homem também sonha com um trabalho mágico que transforme a natureza, sonha com a capacidade de mudar os objetos e dar-lhes nova forma por meios mágicos.” (FISCHER, 1987, p. 21). Talvez a grande beleza que se destaca nas obras de Manoel de Barros esteja no fato de que ele não interfere no que vê; seguindo os passos do Pe. Antonio Vieira, ele afirmou que aprendera “[...] que as imagens pintadas com palavras eram para se ver de ouvir.”⁵ Assim, a mágica reside na forma pura como a natureza é apresentada, no sentimento existente em cada verso que traduz uma memória da infância do autor, uma fala de seu filho, o olhar de um amigo. Sua poesia se revela aos poucos e, quando absorvida, fica na mente do leitor insistindo para ser compreendida. Os poemas podem ser lidos sem pressa e sem ordem determinada, pois cada um carrega um significado complexo em sua aparente simplicidade e exige certo tempo para ser apreciado.

O Belo em diferentes perspectivas

A breve exposição a respeito dos dois autores, feita até aqui, já seria suficiente para tornar notória a maneira em que cada um escreveu seus textos. Mesmo optando por gêneros distintos, prosa e poema, alguns elementos textuais estavam à disposição de ambos, como é o caso do esteticismo. O Belo foi utilizado tanto por Huysmans quanto por Manoel de Barros, mas de formas e com objetivos distintos, o que pode ser explicado pelo cenário literário da época, mas também pelo ideal de beleza conhecido pelos autores. Para esclarecer como isso ocorre na prática, serão utilizados exemplos retirados de suas próprias obras, nos quais seja possível confrontar essas diferenças.

Nos trechos abaixo, o narrador descreve o sentimento diante da visão de um grupo de crianças, ambos os casos refletem um momento de solidão e é modificado diante da ação que se desenrola. No poema, a personagem solitária sentia vontade de sofrer, mas as crianças fizeram-no esquecer de suas mazelas;

⁵ Confira Barros (apud FMB, 2017)

no caso de Des Esseintes, acometido de severa neurose, o desânimo já era seu companheiro constante, mas ao espiar os meninos brigando e provando que o mais forte supera os mais fracos, parecia assistir à vida de longe, esquecendo seus problemas.

O solitário

Os muros enflorados caminhavam ao lado de um homem solitário
Que olhava fixo para certa música estranha
Que um menino extraía do coração de um sapo
Naquela manhã dominical eu tinha vontade de sofrer
Mas sob as árvores as crianças eram tão comunicativas
Que me faziam esquecer de tudo
Olhando os barcos sobre as ondas [...].
(BARROS, 1992, p. 63)

Os garotos agora lutavam entre si. Arrancavam nacos de pão que metiam na boca, chupando os dedos. Choviam os socos e pontapés e os mais fracos, derrubados e pisados, escoiceavam e choravam, o traseiro raspado sobre as pedras. O espetáculo animou Des Esseintes; o seu interesse pela briga desviou-lhe os pensamentos do seu mal [...]. (HUYSMANS, 2011a, p. 233).

Manoel de Barros mostrava em seus textos que tinha grande ligação com rios e mares. No poema abaixo seu narrador cria um barco e descreve sua interação com a natureza que o cerca. Des Esseintes, todavia, opta por experimentar as sensações de um passeio marítimo sem sequer sair de casa, já que, para ele “[...] a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados.” (HUYSMANS, 2011a, p. 89). Assim, ele adaptou sua banheira com objetos ligados à pesca e navegação de forma a transformá-la em um mar imaginário.

Um barco eu inventei
de minhoquinhas...
Ele ia torto no rego.
Pendurei por fora
meu vaso de luar
veio aquele pardal
bebeu água de cima.
(BARROS, 1992, p. 131).

Lá, mandando-se salgar a água da banheira e acrescentar-lhe, de acordo com a fórmula do Codex, sulfato de sódio, cloridrato de magnésio e de sódio; tirando-se de uma caixa, cuidadosamente cerrada por um passo de rosca, um rolo de cordel ou um pedacinho de cabo [...] deixando-se embalar pelas vagas que ergue, na banheira, a esteira dos barcos de passeios ao passarem rente à barcaça dos banhos [...] a ilusão de mar é inegável, imperiosa, segura. (HUYSMANS, 2011a, p. 89)

Na segunda edição do livro *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*, foram incluídas entrevistas feitas com o autor. Quando questionado sobre a necessidade da poesia, Manoel de Barros explicou que ela tem a função de valorizar as coisas desimportantes, fazer o homem retornar às sensações da infância para mantê-lo humanizado. Huysmans fez questão de incorporar em *Des Esseintes* a admiração pela literatura e concedeu a *À rebours* um capítulo no qual o poema é tema principal. No prefácio publicado em 1903, o autor afirmou que os capítulos sobre literatura foram justos e que ajudara a evidenciar poetas como Corbière, Mallarmé, Verlaine; também lamentou não ter incluído Rimbaud e Laforgue nessa lista, já que nenhum deles tinha trabalhos impressos quando *À rebours* foi escrito.

O poema é antes de tudo um inutilensílio.

[...]

Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema

Enquanto vida houver

Ninguém é pai de um poema sem morrer

(BARROS, 1992, p. 208)

Numa palavra, o poema em prosa representava, para *Des Esseintes*, o suco concentrado, a osmazoma da literatura, o óleo essencial da arte. (HUYSMANS, 2011, p. 265)

Uma figura de linguagem comum entre os dois autores é a sinestesia, no entanto, os elementos utilizados por eles são diferentes, bem como as sensações transmitidas. Manoel de Barros mostrava os sons, cheiros, cores da natureza, o narrador se envolvia com ela a ponto de tornar-se parte daquele meio e, sendo aquilo que descrevia, falava com propriedade. Huysmans, ao elaborar uma obra que fazia um caminho contrário ao trilhado pelos naturalistas, encontrou na sinestesia uma maneira de traduzir os estímulos aos quais *Des Esseintes* se submetia.

Na fazenda

Barulhinho vermelho de cajú
e o riacho passando
nos fundos do quintal...

Dali

Se escutavam os ventos com a boca
como um dia ser árvore.

Eu era lutador de jacaré

As árvores falavam.

Bugre Teotônio bebia marandovás.

[...].

(BARROS, 1992, p. 147).

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçau seco, por exemplo, à clarineta cujo canto é picante e aveludado; o kummel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce [...].
(HUYSMANS, 2011a, p. 113).

Em mais um exemplo, a solidão parece representar a serenidade do momento, mas aos poucos cada texto revela uma angústia. No poema, a tristeza vem de outra personagem; na prosa, o tormento é resultado da saúde fragilizada de Des Esseintes.

Paz

Esta janela aberta

As cadeiras em ordem por volta da mesa

A luz da lâmpada na moringa

Duas meninas que conversam longe...

Paz!

O telefone que descansa

As cortinas azuis que nem balançam

Mas sobre uma cadeira alguém está chorando.

Paz!

(BARROS, 1992, p. 61).

Escancarou a janela, feliz de tomar um banho de ar, mas de inopino pareceu-lhe que a brisa trazia uma vaga crescente de essência de bergamota à qual se juntava o espírito de jasmim, de cássia e de água de rosas [...]. O odor mudou, transformou-se, mas continuou. Um perfume indeciso de tintura de tolu, de bálsamo do Peru, de açafrão, ligados por algumas gotas de âmbar e de almíscar [...] assaltando-lhe as narinas fatigadas, abalando ainda mais os seus nervos desfeitos, lançando-o numa tal prostração que ele se abateu desfalecente, quase agonizante, sobre o corrimão da janela. (HUYSMANS, 2011a, p. 189).

Nem certo, nem errado, apenas Belo

Em seu livro *História da Beleza*, Humberto Eco (2015) considerou que o Belo esteve ligado à ideia de algo bom, agradável. Aplicando essa teoria à vida, será bom o que nos compraz e que, por esse motivo, desejamos possuir. No entanto, o conceito de Belo que se busca nas manifestações de arte deve estar isento da obrigação de agregar utilidade ao objeto, bem como de despertar desejo do espectador.

Existem tantas percepções do Belo quanto existem seres humanos no mundo, porém, a definição e a divulgação de ideias gerais do que se entende como Belo é feita por quem detém o poder da escrita e não por pessoas cuja profissão ou posição social não lhes dá acesso ao público. Uma vez que o entendimento do Belo incide sobre quem o percebe, fica mais evidente o poder do artista ao idealizar qual será sua abordagem relativa ao que considera Belo. É provável ter sido essa soberania que encorajou Huysmans a deixar de lado os ideais naturalistas para dar lugar ao estímulo das sensações em *À rebours*, assim como Manoel de Barros optou por não fazer seus poemas baseados em temáticas urbanas, ligadas ao consumismo, e deu espaço à natureza, à vida simples do campo. A maneira como cada autor irá realçar sua ideia de Belo dependerá de sua capacidade para sensibilizar e guiar o leitor dentro do texto de modo a fazê-lo compartilhar as sensações: “Não basta serem belos os poemas; têm de ser emocionantes, de conduzir os sentimentos do ouvinte aonde quiserem. O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu.” (HORÁCIO, 2005, p.58).

Diante do exposto, é possível notar que a singularidade de cada autor se preserva, a despeito da utilização de recursos literários semelhantes. Isso evidencia a importância de o profissional de Letras conhecer tantas obras quanto possível, já que sempre se encontrará uma maneira peculiar com que determinado escritor

irá compor seus livros. O olhar de Huysmans e Manoel de Barros discernia o Belo de diferentes formas, ligar os dois autores a um movimento literário e, a partir dele, apontar maquinalmente suas características é um grande erro, pois eles escolheram a liberdade de escrita, por colocar no texto o que desejavam transmitir ao leitor.

Quem ganha com tudo isso é o leitor. Ao conhecer as obras apresentadas lhe serão oferecidos cheiros, sabores, cores que despertarão sensações únicas. Pode-se passar por paisagens francesas, sentar-se à mesa de um refinado banquete, conhecer as tonalidades das mais delicadas pedrarias, entender os detalhes das obras de Gustave Moreau e de escritores como Baudelaire. Ao abrir outro livro, o mesmo leitor sentirá os pés molhados no rio, comerá fruta madura recém-tirada da árvore, escutará o coaxar dos sapos, agarrará nas mãos um peixe e até mesmo o vento, e entenderá a poesia que existe nas coisas simples, aparentemente sem valor para o homem adulto.

***THE EXHIBITION OF BEAUTY IN THE WORKS “À REBOURS”,
BY J.-K. HUYSMANS, AND “GRAMÁTICA EXPOSITIVA DO
CHÃO (POESIA QUASE TODA)”, BY MANOEL DE BARROS***

ABSTRACT: *The literary text has several elements at its disposal, it is up to the author to choose and use them according to the needs that they want to supply. The moment of writing also influences this choice, since each literary movement prioritizes certain aspects: sometimes revealing the account of reality, sometimes the freedom of imagination. Since some readers associate literature with something that conveys delight, one of the important elements of writing is beauty. The author does not necessarily have to dwell on the description of feelings, because the beauty is present, for example, in artistic expressions and in the nature. It is from these two sources that the writers J.-K. Huysmans and Manoel de Barros were inspired to craft their works, emphasizing different themes in order to highlight the presence of beauty in each of them.*

KEYWORDS: *J.-K. Huysmans. Manoel de Barros. Beauty.*

REFERÊNCIAS

BARROS, M. de. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **Memórias inventadas: A segunda infância**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

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

ECO, H. **História da beleza**. Tradução Eliana Aguiar. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. Tradução Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

FUNDAÇÃO MANOEL DE BARROS [FMB]. Disponível em: <<http://www.uniderpfm.com.br/fmb/o-poeta>>. Acesso em: 1 fev. 2017.

HUYSMANS, J.-K. **Às Aversas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011a.

_____. Prefácio escrito vinte anos depois do romance. In: _____. **Às Aversas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011b, p. 289-307.

_____. **À Rebours**. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

HORÁCIO. Arte Poética. In: A POÉTICA CLÁSSICA. Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12 Ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p.55-68.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 253 - 265.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, T. W. **Teoria estética**. Tradução Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AMARAL, L. A. **J.-K. Huysmans**: de Charles-Marie-Georges a J(orís)-K(arl) Huysmans “O homem como invenção de si mesmo”. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967.

COUTINHO, A. **Introdução à Literatura no Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PINHEIRO, C. E. B. **Entre o ínfimo e o grandioso, entre o passado e o presente**: o jogo dialético da poética de Manoel de Barros. São Paulo: Todas as Musas, 2013.



ANDRÉE CHEDID : FEMME MULTIPLE, ÉCRIVAINNE MULTIPLE

Daniela Lindenmeyer KUNZE*
Anselmo Peres ALÓS**

RÉSUMÉ : Cet article a pour objectif de révéler et d'analyser la poétique de l'auteure francophone Andrée Chedid à travers ses poèmes consacrés à l'analyse de la poésie et de la création poétique – des métapoèmes. Auteure de poésie, roman, nouvelle et pièce de théâtre, son œuvre est reconnue en France par de nombreux prix littéraires. Son écriture poétique est marquée par deux aspects majeurs : la présence dans sa poésie des traces du multiculturalisme et de la relation interculturelle qui sont influencées de sa propre vie, et la présence au sein de sa poétique de la tendance critique qu'elle met en œuvre dans sa métapoésie. Tous les livres de la poète présentent des réflexions métapoétiques et la plupart affichent des titres révélateurs (*Textes pour un poème*, *Poèmes pour un texte*, *Par delà les mots*, *Territoires du souffle* et *Rythmes*) de la place qu'elle donne à la critique dans la totalité de son œuvre poétique. Chedid est un exemple, alors, de poète critique, selon la tradition française d'une critique littéraire produite par des poètes. Compte tenu de cette richesse et du grand nombre des métapoèmes de l'auteure, il est possible de penser à la réunion des exemplaires les plus expressifs dans un ensemble constituant l'*art poétique* d'Andrée Chedid. Art poétique, dans la connotation moderne et contemporaine que ce terme a reçue – comme un ensemble illustratif du regard critique du poète envers l'écriture poétique.

MOTS-CLÉS : Andrée Chedid. Poésie francophone. Écrivaines du XX^{ème} siècle. Métapoesie. Art poétique.

Andrée Chedid est une femme *multiple*³ qui se considère un mélange harmonieux de trois cultures et n'a jamais cessé d'exprimer combien ses origines

* UFPE - Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Letras Centro de Artes e Comunicação. Recife - PE - Brasil. 50670-901 - superkunze@gmail.com

** UFSM - Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras - Departamento de Letras Vernáculas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Santa Maria - RS - Brasil. 97105-900 - anselmoperesalos@gmail.com

³ Pour reprendre le titre d'un de ses romans, *L'enfant multiple*, dont le personnage principal est un enfant libanais exilé à Paris lors de la guerre du Liban (CHEDID, 1989).

forment sa personnalité et guident sa création. La poète parle souvent de son enfance, de sa famille et de comment son héritage culturel est important dans la formation de sa poétique. Andrée Chedid naît en Egypte, en 1920 et passe deux années au Liban avant de partir à Paris en 1946 où elle demeure jusqu'à son décès, en 2011. Elle publie son premier recueil de poèmes en anglais encore en Egypte, mais le reste de sa production est écrite en français et publiée à Paris. C'est dans la capitale française qu'elle est reconnue comme une importante voix de la littérature francophone contemporaine et est récompensée par plusieurs prix littéraires. Parmi ces prix, les plus importants sont l'*Aigle d'or de la poésie*, en 1972, le *Prix Goncourt de la Nouvelle*, en 1979, et le *Prix Goncourt de la Poésie*, en 2002.

C'est également à Paris qu'elle fonde sa famille créant de nouvelles racines pour une vie, une œuvre et une famille multiculturelles. Sa première fille naît au Liban mais son deuxième enfant naît à Paris, les deux grandissent, se marient et ont des enfants à Paris, consolidant les nouvelles générations des Chedid: des parisiens aux cultures multiples. La famille d'Andrée Chedid paraît venir d'une tradition multiculturelle, migrante et cosmopolite depuis, au moins, deux générations avant l'auteure. Une famille libanaise partie en Egypte dans les années 1860 fuyant la misère instaurée au Liban à cette époque. Le transit entre le Liban et l'Egypte est présent tant du côté de la famille de son père que de celle de sa mère. Ainsi la famille d'Andrée Chedid amène avec elle cet héritage libanais qui va se greffer aux racines fondées en Egypte, jusqu'à ce qu'Andrée les transpose encore une fois dans une nouvelle terre d'accueil, la France.

Le cosmopolitisme de cette famille, incarné principalement par la mère d'Andrée Chedid, va être le moteur de la migration de l'auteure vers la France. Sa scolarité, mais aussi la vie à la maison, tournent autour de la culture française, prédominante chez l'élite économique et culturelle égyptienne de son époque. Andrée Chedid appartient donc à une famille aisée et cultivée, symbole de cette élite dont la France est la principale référence, comme elle-même l'explique dans un entretien avec la journaliste Brigitte Kernel :

Je suis bien sûr consciente que pour mes parents, qui étaient issus d'un milieu social privilégié, il était facile de nous offrir cette culture française. Cela faisait partie, il faut l'admettre, des avantages et du luxe des familles aisées. Nous passions les vacances d'été en France. C'était un privilège. Mes parents voulaient pour nous, les enfants, ce qui leur paraissait le mieux. Et pour eux, la France faisait partie de ce mieux. (CHEDID, 2006, p.49).

Avant d'avoir choisi Paris comme ville d'adoption, elle parle déjà le français et connaît très bien la culture et la littérature françaises. Comme plusieurs jeunes égyptiens de son milieu, Andrée Chedid a été élevée « à la française ». Depuis son enfance, elle fréquente un pensionnat de sœurs françaises et suit presque toute sa scolarité en français. Même à la maison, sa famille utilise souvent le français ou l'anglais au détriment de l'arabe, comme elle le raconte dans ce même entretien :

Nous avons été élevés à la française. On était très cosmopolite en Egypte, très admiratif de la vie et de la culture françaises. C'est presque un mythe. En tout cas, chez nous, ça l'était. On s'exprimait donc en français et en anglais. En revanche, et c'est paradoxal, je parlais et je parle encore assez mal l'arabe alors que mes parents le maîtrisaient parfaitement. Comme je passais la plupart du temps en pensionnat et que celui-ci était francophone, il est certain que je vivais déjà « à la française ». Entendez par là qu'on nous enseignait une culture totalement française. D'ailleurs je me souviens très bien que nous ne lisions que des auteurs français (CHEDID, 2006, p. 49).

Pourtant ce rapprochement avec la culture française ne l'isole pas de la culture locale, car dans la maison familiale règne une ambiance multiculturelle. Dans les grandes maisons de familles aisées égyptiennes travaillaient souvent de nombreux employés venus d'autres pays d'Afrique et dans la famille d'Andrée ce n'était pas différent. Elle a, ainsi, l'opportunité de côtoyer des personnes issues de plusieurs cultures, ce qui lui a offert, selon elle, une grande ouverture vers le monde et un sens de l'humanité qui se reflète dans toute son œuvre. Dans quelques-uns de ses romans, elle reproduit cette réalité où des employés étrangers apportent, comme dans sa vie, une importante contribution culturelle à la vie des familles de l'époque. Il faut également remarquer qu'en Egypte cohabitaient des peuples de plusieurs croyances religieuses, c'était dans plusieurs sens un pays multiple et cosmopolite à la fois :

J'ai beaucoup pensé à toute cette terre d'Égypte, ces silhouettes. Il y a chez ces gens une sorte d'humour malgré tout, et une faculté de rire d'eux-mêmes, surtout les enfants, bien qu'ils soient en lambeaux. Et puis toutes ces cultures ensemble, juifs, musulmans, Grecs, tout cela donne une ouverture sur le monde. C'est cette texture qui m'a bâtie (CHEDID, 2006, p. 159).

La maison natale, située au bord du Nil, est alors source de plus d'une inspiration. Le paysage qui l'entoure, son architecture typique et l'ambiance cosmopolite qui y prédomine marquent la formation de son identité culturelle. Dans cette maison, on parlait arabe, anglais et français entre employés, invités et membres de la famille. Andrée Chedid affirme, comme on a pu le voir dans la citation précédente, qu'elle parlait très peu l'arabe avec ses parents et que la communication familiale se faisait souvent en français. Le français et la France jouent donc un rôle très important dans sa formation affective. Le français, étant la langue de la scolarité, mais aussi la langue de la vie familiale, paraît justifier la naturalité avec laquelle l'auteure choisit de l'adopter aussi comme langue de création littéraire.

Le choix de Paris, comme ville d'adoption, est aussi lié à l'affectivité et aux souvenirs d'enfance. Sa mère, pour qui elle nourrit une forte admiration et qui devient, plus tard, l'inspiration de quelques-uns de ses personnages, est très attachée à la France. Une femme cosmopolite, forte et assez moderne pour son époque, elle cultive un grand amour pour la France et, selon l'écrivaine, elle vit en Egypte comme si elle était à Paris. Andrée Chedid (2006, p.49) raconte l'importance de cet amour de Paris dans sa formation et dans ses projets d'avenir et comment cela a rendu presque naturel et évident son choix de la capitale française : « Ma mère pleurait en quittant Paris, je me rappelle très précisément son chagrin. Elle était en larmes, ça me frappait. Alors évidemment, j'étais aussi triste qu'elle et je ne rêvais plus que d'une chose: habiter Paris. Et ce rêve de Paris me restait en tête. »

Le Caire est la ville natale, le lieu de mémoire d'une enfance heureuse, alors que Paris est le rêve de liberté et de modernité qu'elle hérite de sa mère et qu'elle réalise, avec son mari, en 1946. Dans l'entretien donné à Brigitte Kernel, elle raconte son enchantement pour la vie parisienne qu'elle menait, pour les après-midis à écrire dans les terrasses de cafés. Elle n'écrivait jamais à la maison, elle avait besoin d'un certain contact avec la ville pour écrire. Les rues et les paysages parisiens l'inspiraient énormément, ainsi que les images de l'Égypte qu'elle avait gardées en mémoire.

Les traces de la culture égyptienne et de celle du Liban sont explicites dans nombreux de ses textes en prose alors que dans sa poésie elles sont plus subtiles. Jacques Izoard, dans son livre consacré à l'auteure, affirme que la rencontre de l'Orient et de l'Occident est présente dans sa poésie, « même si c'est parfois en légers filigranes » (IZOARD, 2004, p.128). Et cette rencontre entre cultures forme la base de sa poétique, elle est enracinée dans sa manière de voir, de penser

et de sentir le monde. A plusieurs reprises, l'auteure réaffirme que cette influence orientale n'est pas seulement dans les indices évidents, comme les images liées aux paysages orientaux, mais aussi dans sa manière de s'exprimer et dans sa relation avec les autres.

La plupart de ses romans et nouvelles ont comme décor l'Égypte et le Liban. L'Égypte de son enfance et la contemporaine ainsi que la guerre du Liban sont fortement représentées dans ses ouvrages, parmi lesquels les célèbres romans *Le sommeil délivré*, *La maison sans racines*, *Les marches de sable* et *Néfertiti et le rêve d'Akhmaton*¹. L'Orient marque également sa présence et sa force dans le choix des personnages de presque tous ses romans et ses nouvelles. Ces personnages sont, comme l'auteure, des libanais d'Égypte, des Égyptiens vivant ailleurs, des Libanais de multiples origines, enfin, la plupart sont eux-mêmes les produits de mélanges interculturels. La notion de « racine » est toujours évoquée et les personnages de Chedid sont souvent en quête de leurs origines. A travers leurs histoires et leurs destins, l'auteure laisse transparaître sa propre vision de l'interculturel.

Dès la lecture de ses textes littéraires, jusqu'aux entretiens et déclarations de la propre auteure, en passant par la production critique autour de son œuvre, tout met en évidence le poids des origines et de la culture d'adoption d'Andrée Chedid. Compte tenu de tout cela, il nous paraît alors important, de la situer parmi ces écrivains migrants aux racines lointaines qui ont choisi la France et le français comme langue d'expression artistique. Aujourd'hui l'étude de ce phénomène est de plus en plus significative dans les études littéraires. Dans la littérature francophone contemporaine, Chedid est un des auteurs qui incarne une interculturalité parfaite, c'est-à-dire que les deux cultures d'origines composent de manière équitable avec la culture française pour donner forme à une poésie unique dans la scène littéraire de ces dernières années en France. Il faut souligner que, dans le cas d'Andrée Chedid, ce n'est pas une poésie orientale écrite en français, les traces de la culture d'origine ne sont pas simplement transposées mais modifiées par la culture d'adoption.

L'interculturalité est un concept qui est souvent utilisé dans le domaine de l'enseignement de langues et de cultures. En littérature, on parle plus souvent de **multiculturalisme** ou de **pluriculturalisme** et nous identifions Chedid comme étant une écrivaine multiculturelle qui reproduit, dans son écriture, un mélange interculturel. L'interculturel étant la coexistence de plusieurs cultures, sans aucun

¹ Voir Chedid (1952, 1981, 1985, 1988b).

rapport de force, qui interagissent constamment pour donner naissance à quelque chose de nouveau. Dans cette relation, aucune culture ne doit écraser l'autre, il ne s'agit pas de remplacer l'une par l'autre. Dans la poésie de Chedid, c'est ce rapport d'égalité qu'on voit s'opérer.

Les cultures libanaise, égyptienne et française coexistent et s'interpénètrent et c'est, d'ailleurs, ce qu'elle déclare évoquant, dans le récit *Mondes, miroirs, magies*, la ville de son enfance et celle qu'elle a choisie à l'âge adulte : « Paris-Le Caire ; greffées l'une à l'autre, s'innervant, s'infiltrant, mutuellement. » (CHEDID, 1988a, p.133). Ainsi l'image de la « greffe », utilisée à plusieurs reprises par Chedid, semble exprimer de manière très claire la relation interculturelle établie entre les cultures de l'auteure. L'image de la greffe du monde de la botanique ou de la médecine, évoque l'idée de quelque chose transplantée, collée à l'autre, mais qui est vite absorbée pour donner vie à un nouvel organisme.

Dans le roman *La maison sans racines*, l'image de la greffe revient quand l'auteure parle des racines multiples du personnage principal. A l'image de Chedid, le personnage du roman fait opérer une relation interculturelle entre les cultures qui forment sa personnalité. On peut ainsi constater que finalement, à travers ce personnage, l'auteure définit le propre concept d'interculturel. Il faut aussi remarquer que dans ses romans, Chedid démontre également le multiculturalisme existant dans chacune des cultures auxquelles elle appartient. Une Egypte composée de plusieurs cultures est peinte dans le roman *Néfertiti et le rêve d'Akhnoton*, avec la diversité des peuples habitant l'Egypte depuis l'époque pharaonique : « Noirs de Nubie, Asiatiques aux longues robes, marchands de Phénicie, hommes des collines de Crète, des jardins de Perse, des monts de Syrie, Nomades, Barbares, ceux du désert, de la mer, des hauteurs, s'entremêlent. » (CHEDID, 1988, p. 79).

On voit également que l'Egypte moderne a gardé son caractère multiculturel avec la description de la maison natale de Chedid dans le roman *Les saisons de passage*, fortement inspiré de sa vie. La diversité religieuse du Liban apparaît dans *La maison sans racines* lorsque la guerre civile éclate, alors que Paris est le lieu de rencontres pacifiques entre diverses cultures, dans *L'enfant multiple*. Chedid trace alors le portrait de ces croisements de cultures qui forment des sociétés et des pays aussi multiculturels qu'elle-même.

Dans la totalité de l'œuvre romanesque d'Andrée Chedid, il nous paraît important de relever trois romans dont les personnages reflètent clairement le multiculturalisme de l'auteure : *Les saisons de passage*, *Maisons sans racines* et

*L'enfant multiple*². Le premier est inspiré par la mère d'Andrée Chedid et leur relation. Comme le raconte Chedid dans plusieurs entretiens, ce livre a été motivé par la mort de sa mère et le désir de lui redonner vie à travers l'écriture. Les deux autres romans présentent des personnages multiculturels aux origines égyptiennes et libanaises vivant exilés à Paris. Trois exemples où Chedid greffe sa propre histoire sur celle des personnages fictionnels et où les lieux de son enfance sont le décor des histoires.

Kalya, le personnage principal de *Maison sans racines*, est, comme Chedid, une égyptienne d'origine libanaise qui vit à Paris. Kalya a des souvenirs d'enfance de vacances passées au Liban chez sa grand-mère avec toute la partie de la famille qui vivait dans ce pays. Elle cherche à redonner vie à ces souvenirs en amenant sa petite-fille, qui habite aux États-Unis, à connaître la terre de ses ancêtres : deux personnages, eux-mêmes multiculturels, à la recherche de racines lointaines formatrices de leurs identités. Dans certains passages du livre, cette composition interculturelle est expliquée et on remarque à quel point elle ressemble à celle de l'auteure, elle-même :

Que sont-elles, les racines ? Des attaches lointaines ou de celles qui se tissent à travers l'existence ? Celles d'un pays ancestral, celle d'un pays voisin où s'est déroulée l'enfance, ou bien celles d'une cité où l'on a vécu les plus longues années ? Kalya n'a-t-elle pas choisi au contraire de se déraciner ? N'a-t-elle pas souhaité greffer les unes aux autres diverses racines et sensibilités ? Hybride, pourquoi pas ? Elle se réjouissait de ces croisements, de ces regards composites qui ne bloquent pas l'avenir, ni n'écartent d'autres univers (CHEDID, 1985, p. 41).

L'Égypte et le Liban apparaissent également dans son écriture poétique, mais comme cela a déjà été commenté, de manière plus subtile et pourtant si significative. Une bonne partie de sa poésie est, ainsi, marquée, de manière directe ou indirecte, par ses origines. Les marques les plus évidentes se révèlent à l'occasion des prises de position de Chedid. Elle évoque la guerre du Liban dans le recueil *Cérémonial de la violence* et la misère de l'Égypte dans d'autres poèmes (CHEDID, 1976). Selon Jacques Izoard ces prises de position sont « éparpillées ou enchâssées » dans toute son œuvre. Et il ajoute encore : « C'est dire que cet auteur-ci est loin de demeurer indifférent vis-à-vis des tragédies actuelles. Le rôle

² Confira Chedid (1997, 1985, 1989).

du poète peut se circonscrire en deux mots : nommer et dénoncer. Ces deux mots sont constamment en filigrane dans l'œuvre de l'auteur. » (IZOARD, 2004, p. 125).

Faisant face à son époque, Chedid se laisse guider par l'amour de sa terre natale et celle de ses ancêtres. Elle est profondément touchée par la guerre du Liban et plusieurs poèmes de cette époque démontrent son parti-pris contre la violence de cette guerre. Le ton de ses poèmes change et son langage devient plus agressif pour dénoncer les horreurs du conflit. A Paris, elle suit de près l'évolution de cette guerre qui tue beaucoup de civils et détruit des lieux qui lui sont chers. Elle sent, alors, le besoin de raconter, mais surtout de dénoncer ce qui se passe ; elle le fait à travers ses écrits. Ses poèmes sont des cris de révolte contre une violence démesurée. Elle, qui a toujours chanté l'amour, prend un ton plus amer et plus sombre pour chanter ce qu'elle croit plus important à ce moment de l'histoire.

La thématique de la mort, présente dans toute son œuvre, gagne un autre sens dans les poèmes de la période de la guerre du Liban. La mort, qui auparavant était le passage inévitable du temps, l'aboutissement naturel de la vie, devient symbole de violence, une violence, qui créée par les hommes n'a plus rien de naturel.

Dans les poèmes et les romans d'autres périodes, la présence de l'Égypte est plus forte que celle du Liban, comme elle le confirme dans l'entretien avec Brigitte Kernel :

Je dois dire que l'Égypte m'a plus influencée que le Liban. Sans doute parce que, enfant, j'ai vécu en Égypte. Or on sait que l'enfance est déterminante en tout ; dans l'écriture, elle domine souvent. Oui, l'Égypte, c'est mon enfance. Les images correspondant à ces années restent très fortes. J'ai commencé à m'intéresser au Liban au moment de la guerre civile qui a duré dix-sept ans (CHEDID, 2006, p. 104-105).

Les paysages égyptiens peuplent significativement les poèmes des premiers recueils réunis dans le livre *Textes pour un poème* (CHEDID, 1987). Ainsi, le désert, la mer et le Nil sont présents dans quantités de poèmes. Le Nil, fleuve de son enfance et la Seine, symbole de son rêve et de sa nouvelle vie, coulent ensemble, s'entrecroisant et s'entremêlant tout au long de son œuvre.

Le paysage égyptien et son peuple ont énormément contribué à la formation de l'imaginaire de l'auteure. Chedid dit souvent que sa terre natale et son peuple

ont forgé son regard, sa sensibilité et sa manière de s'exprimer. Pour préciser cela, elle fait parler, encore une fois, les personnages de ses romans. Ainsi, dans *Néfertiti et le rêve d'Akhnaton*, le personnage principal parle du peuple égyptien comme une source d'apprentissage et d'inspiration appréciable. L'écriture de Chedid se veut, comme son esprit et son regard, ouverte à tous et à toutes les possibilités. Et c'est peut-être cette ouverture et ce vif désir de liberté qui l'ont poussée à parcourir divers genres littéraires. Elle a commencé par la poésie, mais a aussi écrit des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des récits, des essais et des chansons.

Elle a publié onze romans, huit recueils de nouvelles et six pièces de théâtre. Parmi ses romans, les plus emblématiques sont : *Le sommeil délivré*, de 1952, *Le sixième jour*, de 1960, *La maison sans racines*, de 1985 et *L'enfant multiple*, de 1989³. Elle a publié huit livres de poésie, dont les deux premiers réunissent des recueils écrits et publiés entre 1946 et 1991. La totalité de son œuvre poétique a été, très récemment, publiée aux éditions Flammarion (CHEDID, 2014), ce qui contribuera sûrement à la rediffusion de ses premiers écrits, parus dans des éditions épuisées depuis quelques années. L'une des particularités de l'œuvre poétique d'Andrée Chedid est la place importante qu'occupe la métapoésie dans l'ensemble de ses poèmes. Elle fait, certes, partie de cette poésie contemporaine française tournée vers sa propre écriture et pourtant elle peut difficilement être comparée à d'autres poètes de sa génération. Son lyrisme unique est le fruit d'une sensibilité extrême, d'une générosité accueillante, d'un amour fraternel et d'une énorme lucidité par rapport à son écriture.

Parmi toutes les nuances que possède la totalité de l'œuvre poétique de Chedid, on peut relever trois aspects principaux qui reviennent dans tous ses livres, malgré les légères oscillations thématiques ou formelles qu'on remarque à chaque recueil. Les études sur l'œuvre poétique de l'auteure les identifient comme étant les éléments les plus significatifs dans la formation de sa poétique : la simplicité formelle et thématique alliée à une quête de musicalité, le multiculturalisme de l'auteure transposé dans son écriture et la tendance à théoriser la poésie et la création poétique relevée par la présence significative de métapoésie dans son œuvre.

Les premiers recueils de poésie en français, écrits entre 1949 et 1970⁴, ont été republiés en 1987, sous l'organisation de l'auteure, dans un livre intitulé

³ Voir Chedid (1952, 1986, 1985, 1989).

⁴ *Textes pour une figure*, *Textes pour un poème*, *Textes pour le vivant*, *Textes pour la terre aimée*, *Terre regardée*, *Seul*, *le visage*, *Double-Pays* et *Contre-chant* (CHEDID, 1949, 1950, 1953, 1955, 1957, 1960, 1965, 1969).

Textes pour un poème (1949-1970). En 1991, elle publie *Poèmes pour un texte (1970-1991)* qui est, selon elle, « la seconde partie » (CHEDID, 1991, p. 9) du livre de 1987. Les deux livres réunissent sa production dans un intervalle de vingt et un ans et sont l'occasion pour la poète de republier des recueils pour la plupart épuisés. Le deuxième livre, *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, réunit quatre recueils publiés entre 1972 et 1983⁵ et des poèmes inédits, écrits entre 1984 et 1991. Elle laisse de côté les deux recueils intitulés *Fêtes et Lubies* et *Cérémonial de la violence*⁶ qui, selon l'auteure, bousculent l'harmonie recherchée dans l'organisation du livre, lesquels étant « d'une tonalité différente » (CHEDID, 1991, p. 9). *Textes pour un poème* et *Poèmes pour un texte* se complètent et se ressemblent, leur organisation et leur conception ont été pensées à la même époque, ce qui permet à l'auteure de jouer avec leurs titres et leurs présentations contenues dans les pages d'ouverture de chaque livre.

En 1995, dans la continuité de *Textes pour un poème* et *Poèmes pour un texte*, elle publie le recueil *Par-delà les mots* (CHEDID, 1995), au titre aussi révélateur du regard critique porté sur la poésie et le langage que les deux premiers et qu'elle présente comme une approche de cette poésie partout présente, pourtant indéfinissable. Son recueil suivant, *Territoires du souffle* (CHEDID, 1999), est publié en 1999 et son titre annonce également la tendance métapoétique présente dans le livre. Quatre ans plus tard, elle publie un nouveau recueil sous le titre de *Rythmes* (CHEDID, 2003).

Le premier livre, *Textes pour un poème (1949-1970)*, reprend le titre métapoétique du deuxième recueil qui le compose, écrit en 1950. Dans son *Ouverture*, la poète tient à justifier cette reprise et, dans son explication, elle aborde ce qu'on peut considérer comme le noyau de sa conception de poésie. Ce texte contient la notion clef qui oriente toute la métapoésie de Chedid : la poésie « est toujours en chemin, et ce chemin ne sera jamais accompli » (CHEDID, 2006, p. 80). Pour le poète, la poésie n'arrive jamais à son but et le plus important devient justement la quête, le cheminement, car la poésie demeure en route :

Comme si, après bien des années, la démarche restait la même, un des premiers titres, *Textes pour un poème*, s'est de nouveau imposé. Je ne m'étais donc pas éloignée du sentiment que la Poésie, comme tout art, détient un

⁵ *Visage premier, Fraternité de la parole, Cavernes et soleils et Épreuves du vivant* (CHEDID, 1972, 1975, 1979, 1983).

⁶ Voir Chedid (1973, 1976).

ferment continu, propose une cible heureusement inatteignable, un projet perfectible et jamais bouclé. (CHEDID, 1987, p. 11).

Ainsi, l'introduction du livre est déjà un cours de poétique, présentant les mêmes conceptions exposées dans la plupart des métapoèmes de l'auteure. Ce texte d'introduction est complété par celui du livre suivant *Poèmes pour un texte* (1970-1991). Dans le premier, elle est intitulée *Ouverture* et dans le deuxième, *Ouverture II*, comme si l'une était la continuation de l'autre. Dans l'*Ouverture II*, l'auteure explique le choix des titres de ces deux premiers livres et reprend l'exposition de sa conception de la poésie déjà présente dans les pages d'*Ouverture* de *Textes pour un poème* (1949-1970) :

Le titre *Poèmes pour un texte* s'est imposé très vite. Inversion qui maintient le même sens. Les mots – troquant leur pluriel pour un singulier ou vice versa – désignent chaque fois l'élan du multiple vers l'indicible, des instantanés vers la durée. Ils retracent aussi le dessein – le dessin – d'une démarche, dont le propos n'est jamais d'arriver et de conclure, mais de demeurer, sans relâche, en chemin. (CHEDID, 1991, p. 9-10).

Ces deux « titres miroirs » (CHEDID, 2006, p.76), ainsi que ceux des trois livres suivants, mettent en évidence la préoccupation métapoétique qui peuple tous les recueils d'Andrée Chedid. Ils sont ainsi des indices qui renforcent le caractère unique de son œuvre, car aucun autre poète de sa génération n'a donné tant de place et d'importance à cette réflexion critique à l'intérieur même de sa poésie.

Dans *Poèmes pour un texte* (1970-1991), chaque recueil est introduit par un poème en prose jouant le rôle d'ouverture. Ces pages d'ouverture sont très significatives, car elles contiennent toutes des réflexions métapoétiques. Elles servent à la fois d'introduction aux textes du recueil et à la poétique de l'auteure. Elles annoncent les conceptions de poésie de l'auteure, mais expliquent aussi le travail d'écriture du recueil. Pour le recueil *Epreuves du vivant*, de 1983, le poème en prose qui l'introduit met en rapport le titre du recueil et la *Poésie* qu'elle écrit encore une fois en majuscule pour marquer sa force et son omniprésence « dans nos destins » :

Le mot Epreuves concerne l'inscrit au sens physique et matériel du terme ; cet enracinement est fondamental.

Ce mot Epreuves tient aussi du chantier, de la tentative ; ce qui n'exclut pas l'élan, mais le parfait et le renouvelle.

Essais de l'artiste, de l'écrivain susceptibles de remaniements, de reprises, de ratures, de destruction peut-être ?

Action faite d'ardeur et de doutes, démarche sans point d'orgue, conduite sans épilogue, qui justifient à elles seules, une existence. Chemin qui ne comble ni n'ennaye le désir. Poème sans cesse en cours d'exécution.

La Poésie – manifestement présente dans nos destins, avec ses appels renouvelés à la vie – est, à la fois : l'éperon, l'espérance et l'épreuve du Vivant (CHEDID, 1991, p. 181).

Ces textes d'ouverture ne font que réaffirmer la place et l'importance de la métapoésie dans chaque recueil du livre. Parmi ces pages d'ouverture, on trouve « Visage premier » (CHEDID, 1991, p.13), qui est l'un des métapoèmes le plus importants de la poète. Cette caractéristique formelle n'apparaît pas dans les livres postérieurs. Ces pages d'ouvertures sont supprimées, mais la métapoésie reste très présente dans tous les recueils.

Un autre élément présent dans toute l'œuvre de Chedid est la nature dans toutes ses possibilités. Dès les éléments les plus concrets du paysage jusqu'à la mort comme aboutissement naturel de la vie, il est question d'une nature que l'on touche, que l'on aperçoit et que l'on ressent. Des images créées à partir des éléments de la nature, la personnification de la nature, les associations avec des sentiments ou des éléments abstraits peuplent principalement ses premiers recueils :

C'est si proche la mort
Et sa grande faim des feuilles

Elle est si proche la mort
Et si proche est l'hiver

Il y aura des branches nues comme des bras d'homme
Chaque tronc noir portera le deuil d'un oiseau

[...]

Feuilles il faut hurler sa couleur
Pour qu'au cœur de la mort
Il y ait un peu d'automne

Et cette couleur qu'elle soit plus aiguë
Que le feu ! (CHEDID, 1987, p. 26).

Son premier recueil, *Textes pour une figure* (1949), commence par un assez long poème intitulé « Paysages » où s'établit le ressort de la démarche poétique d'Andrée Chedid. Dans ce poème, se confondent poésie, paysage, nature et mémoire :

[...]
Mais le Paysage

Livré à mes yeux pour son reflet qui
Est aussi son mensonge glisse dans
Mes mots j'en parle sans remords
Reflét qui est moi-même et le visage
Des hommes mon unique tourment

Je parle de Désert sans quiétude
Sillonné des tourmentes du vent
Soulevé aux entrailles
[...]

Et je parle de la Mer rapace qui reprend
Les coquillages aux grèves
Les vagues aux enfants
[...]

Mer insensée telle une histoire sans fin
Détachée de l'angoisse
Pleine des contes de mort (CHEDID, 1987, p. 17-19).

Dans les poèmes des premiers recueils de Chedid, la vie, le passage du temps et la mort – thèmes prédominants de cette première période poétique – sont révélés par des éléments de la nature :

Je n'ose pas parler des hommes je sais si
Peu de moi

Mais le Paysage (CHEDID, 1987, p. 17).

Certains de ces éléments marquent le mouvement constant de la vie comme, par exemple, le vent, la mer et les eaux. Ce passage du temps est aussi traduit par des paysages ouverts comme le désert, la mer et les vallées, alors que des éléments verticaux comme les arbres, les fleurs et les montagnes révèlent l'irruption de la vie :

Et je parle de vallées ouvertes

Aux pas fertiles de l'homme

Au désordre de la fleur

[...]

Et des sapins qui savent

L'accueil des lacs

La noirceur des sols

Et les sentiers qui errent (CHEDID, 1987, p. 19).

Elle identifie alors, dans la poétique de Chedid, deux mouvements : un horizontal et un vertical pour symboliser l'écoulement du temps, interrompu par des événements de la vie : « a ce mouvant rythme du monde, aux « lieux ouverts » se greffent, surgissent des pointes, incisif, le relief des formes. D'une manière générale, les premiers recueils de l'auteure contiennent des images et des thèmes qui apparaissent également dans les recueils suivants. Néanmoins, ils possèdent des particularités bien visibles, d'abord cette nature qui règne de manière absolue – presque tout passe par des éléments de la nature – puis des caractéristiques formelles, comme la présence de poèmes et de vers plus longs que dans les suivants.

Dans ces premiers recueils il y a des poèmes aux vers longs, différemment de la plupart des poèmes de ce livre et de ceux qui l'ont suivi. Le rythme de ces quelques poèmes aux vers longs de cette première période est donc différent et on a l'impression que le besoin de nommer et de communiquer devient, parfois, plus important que la musicalité de leurs vers :

Il y a un grand trou noir au creux de ma mémoire

Où se jettent les visages à qui j'avais juré

Rempart contre l'oubli

[...]

Il y a un grand trou noir dans la tête du monde

Où je m'engloutirai (CHEDID, 1987, p. 33).

Néanmoins, on peut dire que l'essentiel de l'œuvre de Chedid est marqué par les vers courts et rythmés, dans lesquels on note une attention particulière à la musicalité de la poésie. Selon elle, les mots doivent « chanter » et cela est une des tâches les plus compliquées pour le poète : « [...] j'ai besoin aussi que les mots chantent, j'essaye de trouver une musicalité. C'est essentiel dans la poésie. Je suis également attentive à ne pas brouiller le sens. Il faut à la fois dire quelque chose, composer une musique, des mots justes. » (CHEDID, 2006, p. 67). Alors, elle lit et relit ses poèmes à haute voix pour trouver ce rythme qui doit guider le message à être transmis : « [...] il y a un gros travail à faire sur le plan musical, sonore. Je travaille beaucoup mes textes. Parfois, j'écris dix ou quinze versions. Je le relis à haute voix pour le rythme. Et cela m'aide à repérer ce qui ne va pas. » (CHEDID, 2006, p. 69-70). Parmi tous ses livres, *Rythmes* est celui où cette tendance est la plus évidente. Tous les poèmes du livre ont des vers courts, certains peuvent n'être composés que d'un ou deux mots :

Toute vie
Amorça
Le mystère
Tout mystère
Se voila
De ténèbres
Toute ténèbre
Se chargea
D'espérance
Fut soumise
A la Vie (CHEDID, 2006, p. 21).

Dans ce poème, on peut aussi remarquer les répétitions des mots, procédé fréquent chez Chedid. Ces répétitions peuvent être, comme dans l'exemple ci-dessus, des mots du vers précédent qui sont repris dans le suivant ou des expressions qui se répètent au début des vers. On peut remarquer que la poète s'en sert, la plupart du temps, dans un but sonore, pour marquer le rythme du poème, mais aussi pour construire son sens, pour donner force à certaines expressions. A part la répétition des mots, la poète joue aussi avec celle des sons, ce qui confère aux poèmes un rythme particulier, comme dans « *Pas de clef à la poésie* » :

Pas de clef à la poésie

Pas de ciel

Pas de fond

Pas de nid

Pas de nom

Ni lieu

Ni but

Ni raison

Aucune borne

Aucun fortin

Aucun axe

Aucun grain (CHEDID, 1991, p. 250).

Parmi les répétitions de ce poème, il y a celles qui font rimer. Pourtant la rime n'est pas un procédé courant dans l'écriture de Chedid. On rencontre assez peu de rimes dans sa poésie et c'est d'ailleurs ce qu'elle explique dans l'entretien donné à Brigitte Kernel : «[...] j'essaie de ne pas trop les utiliser, sauf parfois pour faire chanter un poème. Ce sont en général des rimes approximatives. Je ne veux pas rentrer dans un carcan, je me laisse toujours une liberté, une souplesse. Je ne m'impose pas de règle. » (CHEDID, 2006, p. 68).

La poésie de Chedid n'obéit à aucune contrainte formelle, langagière ou thématique, sans obstacle pour l'auteure, il n'y en a pas non plus pour le lecteur. Elle ne doit pas offrir de résistance à celui qui la lit. Selon les critiques, c'est une poésie accessible et accueillante par sa « simplicité ». Dans les ouvrages de Jacques Izoard, la poésie de Chedid est définie comme « simple ». L'adjectif et le nom « simplicité » sont répétés maintes fois par Izoard (2004, p. 10) : «[...] le lyrisme existe, c'est vrai, mais comme lissé, dense et simple. Voilà. La simplicité de la parole ne fait aucun doute : nul souci d'originalité à tout prix. »

L'adjectif **simple**, qui peut sonner étrange en parlant d'une œuvre d'art ou d'un texte littéraire, est loin d'être employé de façon négative ou réductrice. Au contraire, cette quête de simplicité est mise en valeur et est considérée comme un des points formateurs d'une poétique **unique**. Pour Izoard, la notion de simple est aussi justifiée par rapport au langage choisi par Chedid – une langue sans déformations, avec un lexique et une syntaxe simples et proches de la langue courante : « Andrée Chedid laisse intact le langage qui lui fut donné. En tant qu'instrument. Elle ne brise pas la grammaire, n'écarte nullement les mots,

respecte la syntaxe et les impératifs habituels du langage. » (IZOARD, 2004, p. 10).

Devant l'affirmation d'Izoard, nous pouvons penser à la problématique du langage abordée par Paul Valéry. Valéry (1998, 2002) dit que la même langue qui est utilisée dans la communication avec un objectif utilitaire est celle que le poète doit utiliser pour faire des poèmes. Il n'existe pas de mots plus poétiques que d'autres, toute la magie du poème résulte dans les combinaisons faites par le poète. Cette **simplicité** est aussi revendiquée par la propre poète dans l'entretien donné à Brigitte Kernel : «[...] je crois que j'ai toujours eu ce sentiment. M'essayer à une langue très simple, qui communique, et en même temps reproduire des images fortes. » (CHEDID, 2006, p. 63).

La **simplicité** est la quête et le chemin pour arriver à son principal objectif : communiquer : «[...] je ne déforme pas les mots. C'est vrai, je n'essaye pas d'utiliser un langage compliqué. J'ai toujours eu l'obsession de pouvoir communiquer, alors j'essaye d'aller au plus simple. Je ne détruis pas la syntaxe. » (CHEDID, 2006, p. 65-66). Tout paraît résider finalement dans la volonté de communiquer – une certaine générosité qui veut que la poésie soit accessible à tous, par le langage employé, mais aussi par sa thématique. A la simplicité formelle, on pourrait ainsi ajouter une certaine simplicité thématique, avec le choix conscient de l'auteure de travailler des thèmes qui peuvent concerner et toucher tout le monde :

J'essaie de généraliser, d'être à la portée de tous, et de ne pas exprimer de choses trop personnelles. D'être universelle en quelque sorte. Un questionnement sur la vie et sur la mort dans toutes ses phases [...]. Je parle de la vie, tout simplement. Et je n'ai pas peur de la réalité. Il y a un thème que j'aborde souvent, celui du vieillissement de la chair qui se détruit peu à peu. (CHEDID, 2006, p. 74).

La poétique de Chedid aborde, majoritairement, des thèmes universels comme l'opposition vie-mort, le mystère de la vie et de l'écriture et l'amour fraternel. Dans ses premiers recueils la thématique de la confrontation entre vie et mort domine. La mort est souvent liée au vieillissement et au temps qui consomme lentement la vie, c'est une « mort systématique » (CHEDID, 1971, p. 6), pour employer les mots de la poète. Ainsi, l'image de l'enfant revient à plusieurs reprises pour confronter cette mort, l'enfant symbolise la jeunesse et la vie dans toute sa force. Dans le poème « Le temps de ma mort », la mort dialogue avec l'enfant comme pour le prévenir de l'implacable avenir :

Quand viendra le temps de ma mort
Petite fille que pourras-tu
Comme robe au vent
Sèchent les pleurs (CHEDID, 1971, p. 70).

Dans *L'enfant trahi*, du même recueil, on rencontre la même démarche :

C'était au jardin tiède
Et l'enfant juste appelait
« Souviens-toi, souviens-toi
Nos soifs étaient les mêmes
Ô cœur tant traversé
Peut-être qu'un soir sans prévenir
S'abattra notre arbre-confiance
Tu seras seul pour mourir
Ô mon image blessée (CHEDID, 1971, p. 77).

La mort est perçue plutôt comme quelque chose de naturel, d'inévitable, comme le miroir de la conscience du temps qui passe. D'ailleurs, c'est ce qu'elle répond dans l'entretien donné à Brigitte Kernel, dans le livre *Entre Nil et Seine*. Quand la journaliste l'interroge sur la présence de la mort depuis ses tout premiers poèmes, elle raconte avoir pris conscience de la brièveté de la vie encore enfant : « la vie me semblait déjà se dérouler si rapidement » (CHEDID, 2006, p. 31), et cette conscience n'engendre presque pas de souffrance, car elle est l'aboutissement naturel de la vie.

A cette vision de la mort s'oppose celle qui apparaît dans les poèmes des années 1970 lors de la guerre au Liban. C'est une démarche très différente ; dans ses premiers poèmes la mort est plutôt source d'étonnement, alors que dans ceux de 1970, elle est imprégnée d'effrayamment et de révolte. Le recueil le plus emblématique de cette époque est *Cérémonial de la violence* de 1976. Il n'a pas été réédité dans *Poèmes pour un texte (1970-1991)*, car, selon l'auteure, ce recueil diffère de l'ensemble des poèmes réunis dans ce livre. Et, dans son ouverture, elle justifie cette différence, expliquant la situation dans laquelle elle se trouvait quand il a été écrit et publié : «[...] publié en 1976, dans le désarroi d'un conflit à ses débuts – guerre déjà atroce, dont on ne soupçonnait ni les

mortels enchevêtrements, ni l'incroyable durée – cet écrit, toujours hélas actuel, me semble d'une tonalité différente de celle de cet ensemble. » (CHEDID, 1991, p. 9).

Chedid le laisse de côté car elle a conscience de son changement de ton, dû à son changement de rapport avec la mort. Ses romans vont aussi, et de manière encore plus explicite, démontrer ces changements. L'écrivaine se sent obligée de prendre position dans une situation qui lui paraît atroce. Sa poésie doit alors dénoncer les malheurs irréversibles de cette guerre à laquelle la poète ne peut pas rester indifférente : «[...] la tragédie bouleverse, déchire tant de vies. Le poète se demande, souvent, s'il n'œuvre pas dans l'inutile. S'engager ponctuellement lui est nécessaire. » (CHEDID, 1999, p. 141).

C'est dans cette prise de position que les marques les plus explicites de l'Orient apparaissent dans sa poésie. Dans les poèmes d'autres périodes, son héritage oriental est présent, mais de manière moins distincte. Il est repérable dans les représentations de la nature, où la présence de l'Égypte est plus forte que celle du Liban. La mémoire des paysages égyptiens influence significativement les poèmes des premiers recueils réunis dans le livre *Textes pour un poème* (1949-1970). Ces lieux de mémoire forgent, selon la propre auteure, son regard et sa sensibilité. Ainsi, le désert, la mer et le Nil composent avec des sentiments, la création des associations et des images des poèmes de la première période du poète.

Dans le poème « Double-Pays » de 1970, on voit représentées, par exemple, deux images opposées, formatrices de l'Égypte : d'un côté la mer, vue comme réparatrice et consolatrice et de l'autre la terre cruelle et opprimante :

Nous sommes faits
Pour la mer sans fissure
Mais nous sommes faits aussi
Pour la terre des offenses (CHEDID, 1971, p. 183).

Cette même opposition entre une mer réparatrice et une terre de peines et châtements est au centre du roman *Le sixième jour* (1986) où une grand-mère cherche désespérément la mer pour sauver son petit-fils atteint du choléra. C'est une Égypte qui se partage entre la mer et le désert, alors un **double pays** qui servira d'inspiration à plusieurs poèmes. La Basse-Égypte étant la région proche de la Méditerranée et la Haute-Égypte, la région désertique. Elle fait, de cette manière, allusion à l'opposition entre la mer et le désert, qui reviendra, à plusieurs

reprises, surtout dans les recueils initiaux. Ainsi, Jacques Izoard voit, dans ce **double pays**, justement l'opposition entre l'« espace intérieur » (IZOARD, 2004, p. 38) et le monde, dans une sorte d'**ici** et **ailleurs**, pour reprendre les mots du poète.

En ce qui concerne cette force de la nature et du paysage, dans les premiers recueils, mais aussi dans les autres ouvrages, on remarque une évolution langagière dans la façon de présenter des éléments naturels et de créer des images liées à la nature. Elle utilise comme exemple deux titres de poèmes : « Soleils retenus vifs » (CHEDID, 1971, p. 275), de 1968, et « Soleils transparents » (CHEDID, 1991, p. 23) de 1970, pour montrer que, dans les représentations de la nature et dans l'utilisation d'images liées à la nature, l'auteure passe d'un registre réaliste à un registre beaucoup plus abstrait. Cette évolution marque le changement du rapport du **je** énonciateur avec la nature, leur relation devient plus fusionnelle et les frontières entre la sphère de l'auteur et la sphère de la nature sont effacées :

J'ai tenté de joindre ma terre, à la terre ;
Les mots, à la trame du silence ;
Le large, au chant voilé.

Tenté de dire la rencontre possible,
Dégager le lieu de la nasse des refuges ;
Fléchir la parole, jusqu'à la partager (CHEDID, 1971, p. 230).

Dans ce poème, on voit l'explication d'une des clefs de la pensée de Chedid ainsi que sa « démarche » comme poète. Tout réside dans la rencontre de l'intime « ma terre » avec la nature : « la terre », du langage « les mots » avec l'énigme : « le silence ». Selon Izoard, la poésie de Chedid « interroge nos doutes, nos certitudes » et « restitue le corps à son double et la poésie à la poésie » (IZOARD, 2004, p.135). Alors, à part les interrogations fondamentales, les doutes et les certitudes communes à tous, Chedid va mettre en question aussi la poésie. Certains de ses métopoèmes sont sous la forme de questions, de charades poétiques et, en même temps ils interrogent le lecteur sur sa conception de la poésie, ils suggèrent celle du poète.

Un autre point important dans l'écriture de Chedid est sa relation avec les mots. Dans des entretiens ou dans sa métopoésie, elle questionne et explique les mots du poème : comment elle les choisit, comment elle s'en sert, leur

participation dans la genèse du poème, leurs associations inattendues, entre autres : «[...] finalement, dans la poésie, tout est dans le pouvoir des mots. J'utilise beaucoup le dictionnaire, je vais en quête du mot juste, avec une ferveur maniaque. » (CHEDID, 2006, p. 81).

Pour Chedid, le mot est toujours au centre de la création. Le poème peut surgir d'un « mot clef », qui sera le noyau du poème à partir duquel tous les autres seront choisis. Alors, même si la poète utilise des mots simples ou même pas « propres » à la poésie, c'est leurs associations qui vont faire la génialité du poème. Pour elle, il est très important de manipuler les mots afin de trouver la combinaison juste pouvant transposer l'image qu'elle cherche à produire. Parfois l'inspiration vient, selon elle, d'un mot vu ou écouté quelque part, d'autres viennent après et il faut les manipuler, les combiner, les « tisser ». Chedid nous fait revenir à sa quête de simplicité, car le tissu qu'elle construit avec les mots est « un peu sommaire ». Encore une fois, elle emploie des images qui définissent sa poésie comme quelque chose de simple, de bref et sans formalités. Ce tissu est donc « sommaire », mais néanmoins plein de couleurs comme un kilim – tapis oriental dont les motifs sont très symboliques. Cette métaphore résume alors toute la quête du poète : un langage simple, mais parsemé d'images fortes et colorées.

Dans le métapoème « Chantier du poème », elle parle justement de cette combinaison des mots résultant en la création des rythmes et principalement d'images. Elle aborde ainsi un aspect significatif – procédé qui se répète dans nombre de poèmes de tous les livres et qu'elle qualifie, à plusieurs reprises, comme essentiel dans sa création. C'est ce qu'elle appelle, dans l'entretien donné à Brigitte Kernel, « le choc des mots » (CHEDID, 2006, p. 67), expression qui est déjà dans les définitions de poésie de poètes critiques Pierre Reverdy (2003) et Paul Valéry (1998, 2002). Le « choc des mots » consiste à associer des mots ou des idées contraires ou tout simplement « ceux qui ne sont pas faits pour être ensemble », mais qui en étant combinés « créent une luminosité, un éclat » (CHEDID, 2006, p. 68) nouveau. Alors, on a d'un côté des associations inattendues et originales et de l'autre le jeu avec les contraires :

Souvent, très souvent, presque malgré moi, je me trouve en face des mêmes thèmes. Balancement des contraires : obscur-clair, horreur-beauté, grisaille-souffles, puits-ailes, dedans-dehors, chant et contre-chant. Double-pays, en apparence ; mais que la vie brasse, ensemble, inépuisablement (CHEDID, 1991, p. 116).

Ce « double-pays » est aussi le pays des contradictions, les contraires, que la vie comme la poésie, réunit. Chedid donne des exemples de contraires où l'on peut discerner deux démarches utilisant deux types d'associations différentes. Dans les paires « clair-obscur » ou encore « dedans-dehors », on rencontre des contraires logiques. Ils opposent des antonymes parfaits. Néanmoins, cette opposition n'est pas logique mais symbolique et métaphorique dans les paires « horreur-beauté » et « puits-ailes ». Ils expriment des idées et des sensations qui sont en contradiction, mais pas de manière logique. Chedid utilise ces deux types d'association de contraires dans plusieurs poèmes et cela s'ajoute à l'ensemble des caractéristiques marquantes de la poétique de l'auteure.

ANDRÉE CHEDID: MULTIPLE WOMAN, MULTIPLE WRITER

ABSTRACT: *This article aims to reveal and analyze the poetics of the francophone writer Andrée Chedid focusing on the poems dedicated to the analysis of poetry and poetic creation – the metapoems. Author of poems, novels, short stories, and plays, Chedid's work has been awarded numerous literary prizes in France. Her poetic writing is marked by two main aspects: the presence of multiculturalism and the intercultural relationship between its cultural roots and the critical tendency present in the heart of her lyrical proposal – revealed in her metapoetry. Chedid's books present a significant number of metapoems, and her preoccupations with metapoetic and metaliterary issues are revealed in the choice of the titles of almost all her books (*Textes pour un poème*, *Poèmes pour un texte*, *Par-delà les mots*, *Territoires du souffle*, and *Rythmes*). Chedid is thus an example of the French tradition of literary criticism written by poets. Given this richness, and the innumerable metapoems of the author, it is possible to think of a collection of the most expressive texts that constitute Chedid's poetic art. Poetics is here understood in the modern and contemporary sense that this term has received – as an illustrative set of the critical principles evoked by the author in writing her poems.*

KEYWORDS: *Andrée Chedid. Francophone poetry. Writers of the twentieth century. Metapoetry. Poetic art.*

RÉFÉRENCES

CHEDID, A. **Poèmes**. Paris : Flammarion, 2014.

_____. **Entre Nil et Seine** : entretiens avec Brigitte Kernel. Paris: Belfond, 2006.

_____. **Rythmes**. Paris : Gallimard, 2003.

_____. **Territoires du souffle**. Paris : Flammarion, 1999.

_____. **Les saisons de passage**. Paris : Éd. J'ai lu, 1997.

- _____. **Par delà les mots.** Paris : Flammarion, 1995.
- _____. **Poèmes pour un texte (1970-1991).** Paris : Flammarion, 1991.
- _____. **L'enfant multiple.** Paris: Flammarion, 1989.
- _____. **Mondes, miroirs, magies.** Paris : Flammarion, 1988a.
- _____. **Néfertiti et le rêve d'Akhnaton.** Paris : Flammarion, 1988b.
- _____. **Textes pour un poème (1949-1970).** Paris : Flammarion, 1987.
- _____. **Le sixième jour.** Paris : Flammarion, 1986.
- _____. **La maison sans racines.** Paris : Flammarion, 1985.
- _____. **Epreuves du vivant.** Paris : Flammarion, 1983.
- _____. **Les Marches de sable.** Paris : Flammarion, 1981.
- _____. **Cavernes et soleils.** Paris : Flammarion, 1979.
- _____. **Cérémonial de la violence.** Paris : Flammarion, 1976.
- _____. **Fraternité de la parole :** Flammarion, 1975.
- _____. **Fêtes et lubies.** Paris : Flammarion, 1973.
- _____. **Visage premier.** Paris : Flammarion, 1972.
- _____. **Le sixième jour.** Paris: Flammarion, 1971.
- _____. **Contre-chant.** Paris : Flammarion, 1969.
- _____. **Double-pays.** Paris : GLM, 1965.
- _____. **Seul, le visage.** Paris : GLM, 1960.
- _____. **Terre regardée.** Paris : GLM, 1957.
- _____. **Textes pour la terre aimée.** Paris : GLM, 1955.
- _____. **Textes pour le vivant.** Paris : GLM, 1953.
- _____. **Le sommeil délivré.** Paris : Flammarion, 1952.
- _____. **Textes pour un poème.** Paris : GLM, 1950.
- _____. **Textes pour une figure.** Paris : Éditions du pré aux clercs, 1949.
- IZOARD, J. **Andrée Chedid.** Paris : Seghers, 2004.
- REVERDY, P. **Au soleil du plafond, La liberté des mers, Sable mouvant suivi de Cette émotion appelée poésie et autres essais.** Paris: Gallimard, 2003.
- VALERY, P. **Variété III, IV et V.** Paris : Gallimard, 2002.
- _____. **Variété I et II.** Paris : Gallimard, 1998.

BIBLIOGRAPHIE

ABOU, S. **L'identité culturelle**. Paris : Anthropos, 1986.

BOUSTANI, C. (Dir.). **Aux frontières des deux genres**: en hommage à Andrée Chedid. Paris : Karthala, 2003.

CHEDID, A. **Au cœur du cœur**. Poèmes choisis et préfacés par Mathieu Chedid et Jean-Pierre Siméon. Paris : Librio, 2010a.

_____. **L'étoffe de l'univers**. Paris : Flammarion, 2010b.

_____. **Le message**. Paris: Éditions Flammarion, 2000.

_____. **Le dernier candidat**. Paris: Éditions Théâtrales Art et Comédie, 1998a.

_____. **Romans**. Paris: Flammarion, 1998b.

_____. **Le grand boulevard**. Paris : Flammarion, 1996.

_____. **A la mort, à la vie**: nouvelles. Paris: Flammarion, 1992.

_____. **La cité fertile**. Paris : Flammarion, 1972.

_____. **L'autre: roman**. Paris: Flammarion, 1969.

CHEDID, A. ; CHEDID, L. -A. **Le cœur demeure**. Paris: Stock, 1999.

GIRAULT, J. ; LECHERBONNIER, B. (Dir.). **Andrée Chedid, racines et liberté**. Paris: L'Harmattan, 2004.

MICHEL, J. (Dir.). **Andrée Chedid et son œuvre, une quête de l'humanité**. Paris: Publisud, 2003.



CONSTRUCTION LANGAGIÈRE HÉRITÉE ET DÉCIDÉE DANS *LETTRES PARISIENNES* - HISTOIRE D'EXIL : LE RAPPORT À LA LANGUE FRANÇAISE DE NANCY HUSTON

Rosiane XYPAS*

« Tout écrivain actuel subit l'influence de nombreuses autres cultures que la sienne propre. »
Gao Xingjian (2000, p.13)

RÉSUMÉ: Dans le cadre de l'enseignement de la littérature francophone à l'université, nous postulons que faire réfléchir les étudiants sur leur rapport à la langue française à partir de textes littéraires d'auteurs bilingues peut les aider à dépasser leurs conflits d'apprentissage. Or, la meilleure manière de les aider serait de leur faire prendre conscience de leur manière de voir les choses. Nous pensons que les étudiants pourront avoir une prise de conscience de leur démarche d'apprentissage et la changer, si besoin est, par identification avec des situations de bilinguisme vécus par le personnage-narrateur. Les correspondances de Nancy Huston à Leila Sebbar présentent de belles pages à ce sujet. La lecture des textes choisis doit aboutir à la construction d'un fil conducteur à comprendre le bilinguisme littéraire à partir de questions suivantes : comment s'est forgée son identité langagière ? Quel est son rapport à la langue française ?

MOTS-CLÉS: Auteurs francophones. Bilinguisme littéraire. Biographie langagière. Construction langagière héritée et décidée. Lecture littéraire.

Introduction

Que peuvent les auteurs francophones enseigner aux futurs professeurs de français langue étrangère (dorénavant, FLE) de leurs rapports à la langue française ?

* UFPE - Université Fédérale de Pernambuco. Facultés de Lettres-Françaises - Centre d'Art et Communication - CAC. Rattachée à la Post-graduation. Recife - Pernambuco - Brasil. 50.670-901 - rosiane.xypas@gmail.com

Dans le cadre de l'enseignement de la littérature francophone à l'université, il nous a paru que certains étudiants, tout en admirant la beauté de la langue, étaient persuadés de ne jamais réussir à la maîtriser, comme des auteurs bilingues. Face à de telles craintes et de préjugés, leur professeur peut soit les négliger, soit leur opposer des affirmations contraires du type : - Non, le français n'est pas ce que vous croyez. Or, l'expérience montre qu'aucun de ces deux comportements ne contribue efficacement à faire évoluer leurs représentations.

Aussi, avons-nous choisi de nous inspirer des acquis de la psychologie constructiviste, selon laquelle la meilleure manière d'aider un sujet à se remettre en cause consiste en la « prise de conscience » (PIAGET, 1974) de sa manière de voir les choses. Nous voulons en effet aider les étudiants en Licence de Français langue étrangère (FLE) à prendre conscience de leurs rapports à la langue française, afin qu'ils puissent réfléchir sur leurs difficultés d'apprentissage.

Pour cela, dans un premier temps, nous leur proposons la lecture d'œuvres d'auteurs francophones, ayant appris le français étant adulte et pratiquant le bilinguisme littéraire. Dans un deuxième temps, nous leur demandons, en s'inspirant du rapport au français des auteurs francophones, de rédiger leur propre **biographie langagière**.

En effet, face à sa maîtrise de deux langues, l'auteur francophone d'origine étrangère est confronté à un choix : ou bien, il choisit d'écrire en français, en préférence à sa langue maternelle comme l'ont fait Beckett, Ionesco, Cioran, Kristeva, etc., ce que Cuq (2003) appelle le « monolinguisme littéraire ». Ou bien, il décide d'écrire dans les deux langues, et il s'agit alors de « bilinguisme littéraire ».

Or, nos étudiants en tant que futurs traducteurs, interprètes ou professeurs de français, ont l'intention de devenir bilingue. Selon Xypas (2016), les rapports à la langue-culture française des auteurs francophones peuvent constituer d'excellents éléments autobiographiques pour la construction de la biographie langagière des futurs professeurs de FLE. Nous allons donc l'étudier à travers les lectures de textes littéraires d'écrivains pratiquant le bilinguisme littéraire, à savoir, la slovène Brina Svit (1954-), la canadienne Nancy Huston (1953-), le grec Vassilis Alexakis (1943-), la hongroise Agota Kristof (1935-2011), entre autres. Nous avons choisi, pour cet article, d'étudier le rapport à la langue française de la canadienne Nancy Huston. La raison de ce choix ? L'auteur choisie consacre de belles pages de son rapport à la langue française, et fait face aux difficultés avec le bilinguisme. Nous postulons que ses textes pourront rapprocher du vécu de nos étudiants.

Selon Xypas (2010), toute lecture littéraire est un défi aux représentations linguistico-culturelles en langue étrangère pour l'apprenant. Ce n'est pas la dimension linguistique qui pose problème mais bien ce qui relève du culturel dans la langue étrangère. Nous l'avons constaté dans une expérience menée en lecture d'une nouvelle brésilienne auprès des étudiants français. La lecture des textes choisis doit aboutir à la construction d'un fil conducteur à comprendre le bilinguisme littéraire à partir des questions suivantes : comment s'est forgée l'identité langagière de l'auteure choisie? Quel est son rapport à la langue française ?

Pour répondre à ces questions, les étudiants sont guidés à chercher des éléments de **biographie langagière**, dans la correspondance *Lettres Parisiennes-Histoires d'exil* de Nancy Huston et de Leila Sebbar (1986) (dans cet article nous n'avons choisi que des lettres de Nancy envoyées à Leila). Les étudiants devront d'abord décrire les difficultés linguistiques de l'auteure en étude. Ensuite, confronter ses représentations avec celles de l'auteure. Enfin, ils doivent écrire leur propre biographie langagière.

L'expérience didactique étant en cours, cet article présente son fondement théorique, sa démarche méthodologique et des extraits qui montrent des éléments de la biographie langagière de Nancy Huston.

Fondement théorique constructiviste

Pour Piaget (1974), le sujet ne se pose un problème que s'il ressent une **perturbation**. Celle-ci peut avoir trois origines plus au moins liées : a. le sujet peut être confronté à une contradiction au sens de la logique formelle ; b. il peut être confronté aux données discordantes de la « réalité », celle qui résulte de son expérience directe avec le monde extérieur ; c. il peut enfin être confronté aux désaccords de ses pairs.

Dans notre cas, nous souhaitons confronter les étudiants au vécu de Nancy Huston décrit dans son texte autobiographique, pour ensuite, confronter au vécu des autres étudiants de la promotion. Cependant, pour que le sujet-lecteur éprouve un sentiment de perturbation, il existe, selon Piaget (1974) une condition : qu'il accorde de la **valeur** au but poursuivi. Piaget évite de parler d'intérêt, le terme paraissant confus et préfère parler de valeur. Dans l'expérience en cours, la valeur se dégage de la comparaison demandée entre la biographie langagière de l'étudiant et la comparaison avec celle d'un auteur francophone bilingue, dans le cas échéant, de Nancy Huston.

Or, le simple fait d'être confronté à une perturbation ne suffit pas à une quelconque prise de conscience. En effet, face à une perturbation, il existe, selon Piaget (1975), trois conduites possibles : le **refoulement cognitif** ou conduite de type alpha ; l'**équilibre majorante** ou conduite de type bêta et l'**anticipation des variations possibles** ou conduite de type gamma.

Conduite de type alpha : la perturbation est niée ou négligée ou annulée par une action compensatrice. Ainsi le sujet ne se pose pas le problème. Le refoulement cognitif est une conduite universelle, aussi courante que le refoulement affectif décrit par Freud. Il apparaît aussi bien dans la vie courante que dans le cas des recherches scientifiques. Autrement dit, le sujet résiste à prendre conscience de la perturbation pour ne pas avoir à « se remettre en cause », c'est-à-dire à modifier ses schèmes intellectuels. Dans le cas présent, c'est ce qui arrive lorsque le professeur veut convaincre ses étudiants que « le français est une langue facile », contrairement à leurs convictions structurées en schèmes cognitifs.

Conduite de type bêta : la perturbation est intégrée dans le système cognitif en le modifiant. En d'autres termes, le sujet modifie son raisonnement pour tenir compte de l'élément perturbateur. Elle aboutit à ce que Piaget appelle une équilibre majorante. Dans le cas d'un chercheur, il observe les irrégularités et les faits inattendus qui le conduisent à modifier son hypothèse et, le cas échéant, à les intégrer dans son plan de recherche.

Conduite de type gamma : elle « [...] consiste à anticiper les variations possibles, lesquelles perdent, en tant que prévisibles et déductibles, leur caractère de perturbations et viennent s'insérer dans les transformations virtuelles du système. » (PIAGET, 1975, p.73). Dans d'autres termes, ce type de conduite caractérise l'expert dans la mesure où il domine son champ d'expertise.

Dans l'expérience en cours, il ne s'agit pas, bien sûr, de former des experts, mais plus modestement de donner aux étudiants le moyen de passer de la conduite alpha à la conduite bêta, du refoulement cognitif - qui constitue le principal obstacle à l'apprentissage - à une modification de leur raisonnement intégrant les opinions et les vécus décrits par l'auteur bilingue en question.

Démarche méthodologique

Puisqu'il est question de biographie langagière, il nous faut commencer par en donner une définition. Voici celle qu'en donne Jean-Pierre Cuq dans son *Dictionnaire de didactique du français*:

La biographie langagière d'une personne est l'ensemble des chemins linguistiques, plus ou moins longs et plus ou moins nombreux, qu'elle a parcourus et qui forment désormais son capital langagier ; elle est un être historique ayant traversé une ou plusieurs langues, maternelles ou étrangères, qui constituent un capital langagier sans cesse changeant. Ce sont, au total, les expériences linguistiques vécues et accumulées dans un ordre aléatoire, qui différencient chacun de chacun. (CUQ, 2003, p.36-37).

Tantôt définie comme « chemins linguistiques », tantôt comme « [...] un être historique ayant traversé plusieurs langues [...] », la définition contenue dans Cuq (2003) ne nous paraît ni rigoureuse ni précise.

Selon nous, la biographie langagière est le récit de la rencontre d'une personne avec les langues apprises et pratiquées au cours de sa vie. Elle privilégie l'aspect subjectif, le vécu raconté et les émotions qui y sont liées, mais aussi les difficultés rencontrées au cours de leur apprentissage, ainsi que l'usage qui en est fait : professionnel, littéraire ou réservé à l'espace privée. Concernant les auteurs bilingues, il convient de relever et de comparer la langue apprise par volonté propre, **construction langagière décidée**, et la **construction langagière héritée** par la famille et le contexte sociopolitique.

En fait, rédiger la biographie langagière d'un auteur s'avère un travail ardu digne des étudiants de Master. Aux étudiants de Licence, nous conseillons de rédiger une recherche à finalité **langagière** à partir de l'étude d'une œuvre de divers auteurs francophones. À cette fin, nous préconisons les étapes suivantes :

- Présenter l'auteur par une brève notice biographique donnant un premier aperçu de ses rapports aux langues pratiquées. La notice doit être brève et peut provenir d'un site sur internet, à condition de ne pas la copier, mais d'en extraire les éléments pertinents. La compléter par la liste de ses principaux écrits.
- Indiquer les écrits les plus pertinents du point de vue de sa relation aux langues, tant maternelle que française.
- Identifier les extraits les plus significatifs qui nourriront le débat en cours pour créer un conflit cognitif et, plus tard, aider les étudiants à rédiger leur propre biographie langagière.

La construction langagière héritée et décidée de Nancy Huston dans *Lettres Parisiennes* - *Histoire d'exil*

Nancy Huston (1957-) est née au Canada à Calgary où elle a vécu jusqu'à l'âge de six ans. La langue maternelle qui la berçait, c'était l'anglais dont les comptines chantaient par sa mère dans la langue de Shakespeare lui feront défaut. À l'âge de six ans ses parents ont divorcé. Sa mère est partie et son père a épousé une Allemande catholique fervente. Elle vit donc avec sa sœur cadette et cette marâtre en Allemagne. À 19 ans, elle arrive pour la première fois en France pour suivre des cours des français avec promesse de rentrer chez elle aussitôt l'année universitaire se termine. Ce qu'elle n'a sûrement pas fait. Elle vit en France depuis les années 70 !

Devenue auteure francophone, sa bibliographie comporte des romans, récits, pièces de théâtre, correspondances, traductions, et ouvrages pour la jeunesse. Il semble important de mentionner que Nancy Huston a reçu deux doctorats *honoris causa* : en 2000, par l'université de Montréal et en 2007, par l'université de Liège. Pour nous en tenir à ses romans, leur liste contient les titres suivants :

- 1981 : *Les Variations Goldberg*, Seuil ; réédité par Actes Sud.
- 1985 : *Histoire d'Omayya*, Seuil ; réédité par Actes Sud.
- 1989 : *Trois fois septembre*, Seuil ; réédité Actes Sud.
- 1993 : *Cantique des plaines*, Actes Sud.- Prix du Gouverneur général (1993) et Prix Canada-Suisse (1995).
- 1994 : *La Virevolte*, Actes Sud ; réédité par J'ai Lu. - Prix Louis-Hémon.
- 1996 : *Instruments des ténèbres*, Actes Sud ; réédité par J'ai Lu.- Prix Goncourt des lycéens et Prix du Livre Inter.
- 1998 : *L'Empreinte de l'ange*, Actes Sud. - Prix des libraires du Québec (1999) et Grand prix des lectrices de *Elle*.
- 1999 : *Prodige*, Actes Sud.
- 2001 : *Dolce agonia*, Actes Sud. - Prix Odyssée (2002).
- 2003 : *Une adoration*, Actes Sud.
- 2006 : *Lignes de faille*, Actes Sud ; réédité par J'ai Lu.- Prix Femina et Prix France Télévisions.
- 2010 : *Infrarouge*, Actes Sud.

- 2013 : *Danse noire*, Actes Sud.
- 2015 : *Bad Girl*, Actes Sud.
- 2016 : *Le Club des miracles relatifs*, Actes Sud.

Nous ajoutons à la liste ci-dessus *Lettres Parisiennes – Histoire d'exil* écrit avec Leïla Sebbar œuvre sur laquelle nous travaillons en cet article. Le livre fut écrit dans le genre épistolaire que selon Amon et Bomati (2002) comprend lui-même plusieurs genres obéissant à des règles d'écriture particulières : la lettre privée, la lettre d'amour, la lettre confession, le roman par lettres, la lettre dans le roman, la correspondance. Le genre épistolaire connu également comme correspondance sert à informer, exprimer les sentiments, la pensée, pour plaire ou se divertir à écrire. Le lecteur doit y chercher la peinture d'un homme, d'un milieu, d'une société, du lyrisme, de la conversation, etc., selon Bénac (1988). Nous cherchons, dans le cas échéant, la peinture du rapport à la langue française de l'auteure en étude. Dans la littérature française Mme de Sévigné, Diderot, Voltaire, Stendhal, Balzac, Flaubert, Alain-Fournier et Jacques Rivière, entre autres sont des épistoliers célèbres.

Bien que son autobiographie soit une des sources principales de ses romans, - au point où ses lecteurs connaissent son enfance et son adolescence bigarrées -, ce n'est pas à un roman que nous avons recouru, car le livre qui contient le plus de 'confidences' à propos de son rapport à la langue anglaise, sa langue maternelle, et à la langue française, sa langue d'adoption, c'est un recueil épistolaire comprenant des lettres échangées avec Leila Sebbar.

Lettres parisiennes- Histoires d'exil, publié chez Barrault, 1986, et réédité dans J'ai Lu est l'ouvrage sur lequel nous travaillons. Il est composé de 30 lettres et 212 pages. Dans la table analytique de l'œuvre en question, Leïla Sebbar et Nancy Huston traitent de diverses thématiques telles que l'écriture, la culture, la langue, la famille, Paris, l'exil, etc. D'autres champs thématiques y pourront être bien sûr regroupés.

Il convient de relever et de comparer, chez l'auteure bilingue Nancy Huston, la construction langagière décidée, autrement dit, la langue apprise par volonté propre, dans le cas échéant, le français. Et la construction langagière héritée par la famille et le contexte sociopolitique, chez elle, c'est la langue anglaise.

Les passages choisis présentent le rapport à la langue de Nancy Huston en ce qui concerne l'appartenance à un peuple de langue anglaise et l'accent révélateur lorsqu'elle parle la langue adoptée. Nous avons choisi ces deux éléments

perturbateurs car ils représentent bien la construction langagière héritée et la construction langagière décidée.

Née en Alberta, une province canadienne près des montagnes Rocheuses, elle n'accepte point d'être confondue avec « une de ces américaines qui parlent fort », puisque si quelqu'un la demande en anglais leur chemin, elle répondra « presque en chuchotant » car elle « ne veut pas être repérée comme une 'Américaine à Paris' » ! (HUSTON ; SEBBAR, 1986, p. 12). Elle a écrit ce qui suit :

[...] l'Amérique malgré son héritage polyglotte, est convaincue que la langue anglaise est universelle ou devrait l'être. C'est pourquoi, dans les cafés européens, les touristes américains n'essaient pas de traduire leurs demandes quand ils voient qu'elles restent incomprises, mais les répètent d'une voix plus forte : « I said a HAM SANDWICH ! » Je rougis chaque fois que cela se produit ; je rougis de comprendre et d'appartenir à un peuple si peu compréhensif. Du reste – à propos de crier fort -, je trouve que vivre à l'étranger m'a civilisée. (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 23).

L'élément perturbateur est présenté de façon simple et directe. Or, l'auteure se voit elle-même étrangère par rapport au peuple qu'elle dit « appartenir ». Certes, elle n'aime pas l'arrogance des américains, leur snobisme. Elle n'aime pas parler fort, elle ne veut pas s'identifier aux Américaines. Ce sentiment suscite le conflit vécu par l'auteure en ce qui concerne l'appartenance de sa construction langagière héritée. Cependant, lorsque l'on apprend une langue à l'âge adulte, on a un certain accent. Alors, que dit l'auteure de son accent ? Elle consacre dans l'œuvre en étude, divers passages dont nous mettons en exergue quelques un. Pourtant, l'accent est un révélateur d'identité. Mais, il semble la perturber.

Elle raconte que lorsqu' [elle] «[...] essaie de décourager un draguer, par exemple, [sa] prononciation imparfaite devient un prétexte pour relancer la conversation. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p.13). Un jour dans un tabac, elle a déposé « peu ou trop peu de monnaie à la caissière ». Une cliente française lui «[...] est venue immédiatement en aide en traduisant : *'seventeen francs and forty centimes'*. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 13). Elle « lui a remercié et s'est en allée, penaude » ! Pourtant, s'en aller **penaude** veut dire confuse, déconcertée, gênée, humiliée. Pourquoi autant de qualificatifs négatifs en ce qui concerne son accent ?

Lorsqu'elle était petite, elle a trouvé «[...] pitoyable qu'un vieil ami hollandais de [ses] parents ne savait toujours pas prononcer correctement le *r* anglais... car

[elle] considérait les adultes supérieurs à tout et ne pouvait pas admettre que l'apprentissage des langues fasse exception à cette règle. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 13). Elle comprend en effet que son accent à elle est « inextirpable ». Elle est consciente qu'elle «[...] s'en débarrassera jamais. Il devient plus fort quand [elle] est nerveuse, quand [elle] parle à des inconnus, quand [elle] doit laisser un message sur un répondeur, quand [elle] prend la parole en public.» (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 13). Assurément, l'accent est mis en exergue par l'auteure et cet élément perturbateur suscite une certaine prise de conscience de ce que construit son identité langagière. Elle affirme

[...] qu'il y a toujours de ridicule à s'emporter dans une langue étrangère : l'accent s'empire, le débit s'emballe et achoppe, on arrive pas à vraiment 'gueuler', à vraiment 'se défouler', on emploie les jurons à tort et à travers – et, du coup, on doit s'ingénier à trouver des moyens plus raffinés pour exprimer sa colère... (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 23).

Ces mots suscitent un vrai problème éprouvé avec la construction langagière héritée. La question d'une appartenance confuse se présente claire : elle ne se voit pas comme une Américaine. Mais son accent, la trahit comme même.

Bref, elle s'aperçoit de son accent et dit que comme elle «[...] a appris le français trop longtemps après [sa] langue maternelle ; il ne sera jamais pour [elle] une deuxième mère, mais toujours une marâtre. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p.13). Le français, une marâtre ? ! La métaphore employée est très forte, car le mot marâtre dans l'imaginaire collectif occidental évoque le mal, par exemple, dans les contes de fées. Les représentations qu'elle a sur son accent et l'apprentissage d'une langue à l'âge adulte peuvent indiquer son rapport à la langue française. Elle vit évidemment un conflit. Que diront les apprenants de FLE de ce rapport ? Qui parmi nos étudiants de FLE ne réagissent guère comme l'auteure en étude ? Qui ne s'est jamais questionné par rapport à son propre accent, à sa prononciation 'imparfaite' par souci de ne pas être compris ? Est-ce que serait à peine l'accent que la gêne dans sa construction langagière héritée ?

Si elle a un l'air bien hostile à l'égard de l'Amérique du Nord, elle dit que « [...] retourner là-bas, c'est rencontrer l'Ambivalence en personne... » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 23). C'est un sentiment de singularité qui dérange, qui tranche. Ce dérangement, ce tranchement est provoqué grâce au vécu dans le pays d'adoption comparé à son pays natal. Cependant, ce sentiment se dérobe

dans « très peu de temps, quelques jours tout au plus ». Il est cependant remplacer par un autre, à savoir, le sentiment « d'étouffement ».

Dans le texte l'auteure suscite une certaine résistance à sa langue maternelle chargée de culture. Elle

[...] commence à faire corps avec cette langue maternelle et avec cette mère patrie. Tout en elles, l'étouffe, toutes les nuances de niaiserie depuis les prévisions météorologiques à la radio jusqu'aux conversations dans la rue. [Elle] comprends trop bien, ça colle à la peau : c'est moi – dit-elle- le moi qui j'ai fui – [...] (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 24).

Néanmoins, cette sensation se dissipera dans une quinzaine des jours, car elle devient plus raisonnable et se rend compte « [...] qu'ici [au Canada] existe des gens merveilleux, une littérature qui s'écrit et qu'[elle] ne lit plus, une vie musicale plus riche qu'en France. Elle rend des visites aux parents, aux amis, elle les embrasse avec une tristesse sincère. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 25).

Le mélange des sentiments entre la tristesse et la prise de conscience de sa vie à Paris, de son être bilingue, l'écrivain a écrit que de retour à Roissy,

[elle] hais la France. L'accent des Parisiens (surtout par contraste avec celui des Québécois) est grinçant, pincé et snob. Les gestes, les regards, tout est à l'avenant : assise à une terrasse de café, [elle] se rends compte que [elle] ne pourra plus étendre ses jambes de la même façon qu'en Amérique et que [elle est] envahie d'un ressentiment sans bornes.. (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 25).

On comprend par cela que l'auteure vit l'entre-deux dans un sentiment paradoxal. Celui-ci est suscité par les espaces qu'elle a parcourus dans son enfance, par son choix de ne pas vouloir ressembler à une Américaine à Paris, par son accent « qu'au fond, elle y tient ! ». En effet, nous pouvons remarquer que la constitution de son identité bilingue due à des situations conflictuelles entre elle et la société qui l'entoure la constitue comme un être humain. Sur son accent on comprend qu'il « [...] traduit la friction entre [elle]-même et la société qui [l]'entoure, et cette friction [l]'est plus que précieuse, indispensable. » (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 13). Elle a obtenu la nationalité française et se définit comme « canadienne et française ». En plus, la construction langagière décidée est envisagée de façon consciente. Sa double nationalité lui permet de prendre de recul entre les cultures qui l'entourent. On peut lire ce qui suit :

Je n'ai aucune envie de me sentir, moi, française authentique, de faire semblant d'être née dans ce pays, de revendiquer son héritage. Je n'aspire pas, en d'autres termes, à être vraiment *naturalisée*. Ce qui m'importe et m'intéresse, c'est le culturel et non le naturel. [...] Vivre à l'étranger – enfant au Canada, et plus tard adolescente aux États-Unis – m'a permis d'avoir, vis-à-vis du pays d'origine *et* du pays d'adoption, un petit recul : je les perçois l'un et l'autre comme des *cultures*. (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 14, c'est l'auteur qui souligne).

Or, la culture est constituante de l'Homme. Nous comprenons par culture, les fondements même de l'être humain. C'est par la culture que nous sommes soumis aux perceptions de la vie et du monde qui nous entourent. La culture oriente, guide et équilibre la conduite humaine. C'est grâce à la culture que l'être humain peut se mettre en question et devenir un Autre meilleur, il peut se rendre compte de *l'Autre différent*.

Enfin, son rapport à la langue française se fait par la comparaison entre sa langue maternelle, langue héritée, et la langue française, langue décidée. Dans la définition de biographie langagière que nous avons créée, il faut voir l'utilisation faite des langues parlées. L'utilisation que l'auteure fait de ces deux langues sont bien différentes l'une de l'autre. Elle enseigne sa langue maternelle et avec la langue de son pays d'adoption, le français, elle écrit ses œuvres littéraires. C'est en cela que l'on peut attirer l'attention des étudiants dans la construction de leur biographie langagière. La construction langagière héritée et décidée présente des sentiments de prise de conscience que l'auteure a de son rapport à la langue française. Enfin, on lira pour conclure cet article, deux extraits de ces lettres qui semblent confirmer ce que nous venons de mentionner :

J'ai peur quand je vois s'atrophier, comme un organe trop longuement engourdi, ma langue maternelle. Mon vocabulaire s'effrite de plus en plus; à force d'enseigner l'anglais, je ne me sers plus que des mots qui figurent dans les manuels de langue, et quand il m'arrive de lire Shakespeare, ou Joyce, ou Djuna Barnes – que dis-je, même le *New York Times* – je redécouvre avec effroi des centaines de mots courts, étincelants et forts, qui ne font plus partie de mon vocabulaire anglais et dont je ne connaîtrai jamais les équivalents en français. (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 76).

Et elle a encore écrit que :

[...] cette sensation de flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou dans l'autre – de sorte que, au bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue 'parfaitement bilingue', je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas très loin d'analphabète. (HUSTON; SEBBAR, 1986, p. 77).

Conclusion

Le premier extrait interpelle tout professeur de langue étrangère, qui enseigne sa langue maternelle et qui vit à l'étranger, comme c'est le cas de Nancy, ou une autre langue, le français dans le cas de nos étudiants qui se destine à son enseignement. Dans les deux cas, il est difficile de suivre l'évolution linguistique (néologismes, nouvelles expressions, nouvel usage de mots anciens) dans deux langues à la fois. À travers le second extrait, certains étudiants peuvent reconnaître leur propre peur de ne pas parvenir à maîtriser le français et, pire, de 'perdre' leur langue maternelle. Si, en effet, Nancy Huston, auteur reconnue par ses quinze romans, tant en France qu'au Canada, [et ailleurs] constate que sa langue maternelle s'atrophie et s'engourdit ; que son vocabulaire s'effrite, et regrette la sensation de flottement entre deux langues, sans ancrage et – horreur ! - la peur de devenir doublement « mi-lingue », pratiquement « analphabète », quel étudiant ne serait-il pas amené à se poser des questions ?

De même, le rapport à la langue française de Nancy Huston pratiquant le bilinguisme littéraire est paradoxal, comme nous avons dit plus haut. Elle trouve belle sa langue maternelle, mais elle semble vouloir cacher son accent anglophone quand elle parle français. Cependant, elle écrit préférentiellement en français. N'oubliez pas qu'elle doit sa célébrité littéraire aux livres publiés en français ! En même temps qu'elle déclare maîtriser insuffisamment le français, au point de se comparer avec une analphabète, elle est couverte de prix littéraires prestigieux. Son identité tant littéraire que nationale est également placée sous le signe de l'ambiguïté : elle se présente comme canadienne-berrichonne, alors que les Beckett, Ionesco, Cioran, Kristeva... entre autres auteurs pratiquant le monolinguisme littéraire se disent Français (et secondairement « d'origine étrangère »).

Or, il convient de distinguer avec Landry et Rousselle (2003 apud GAUVIN, 2009) deux composantes dans ce qu'elle appelle la disposition cognitivo-affective d'un individu envers les langues et les communautés où il évolue : la première est la volonté d'apprendre et d'utiliser une langue ; la

seconde, le désir d'intégrer une communauté linguistique. On peut donc penser que Huston a répondu positivement à la première composante et de manière ambivalente à la seconde.

Quant à l'objectif de faire prendre conscience à nos étudiants de leurs représentations de la langue française par un conflit cognitif, de les aider à les dépasser, l'expérience étant en cours, elle sera validée dans un autre article. Il en va de même de l'hypothèse selon laquelle le conflit cognitif va entraîner une lecture dynamique des œuvres de l'auteur, suivie de débats.

Enfin, nous espérons que de telles recherches menées avec les étudiants durant un semestre entier puissent les conduire à une prise de conscience de la spécificité de leur rapport au français et contribuer à leur construction identitaire bilingue.

INHERITED AND DECIDED LANGUAGE CONSTRUCTION IN LETTRES PARISIENNES - HISTOIRES D'EXIL: THE RELATIONSHIP WITH THE FRENCH LANGUAGE OF NANCY HUSTON

ABSTRACT: *As part of the teaching of Francophone Literature at university, we assume that making students reflect about their relationship with the French language through literary texts written by bilingual authors can help them overcome their conflicts of learning. The best way to help them would be by making them conscious of their way of seeing things. We believe that students may become aware of their approach to learning and change it, if necessary, towards identifying the situations of bilingualism lived by the character-narrator. Nancy Huston's letters to Leila Sebbar present valuable pages on this topic. The reading of the chosen texts should result in the construction of a common thread to understand the literary bilingualism starting from the following questions: How is the language identity of the author created? What is her relationship with the French language?*

KEYWORDS: *Francophone authors. Literary bilingualism. Language biography. Inherited and decided language construction. Literary reading.*

RÉFÉRENCES

- AMON, E.; BOMATI. Y. **Vocabulaire de l'analyse littéraire.** Paris: Bordas, 2002.
- BENAC, H. **Guide des idées littéraires.** Paris: Hachette Éducation, 1988.
- CUQ, J. -P. **Dictionnaire du français langue étrangère et seconde.** Paris: CLE International, 2003.

GAUVIN, L. La construction langagière, identitaire et culturelle : un cadre conceptuel pour l'école francophone en milieu minoritaire. **Cahiers franco-canadiens de l'Ouest**, Montréal, v.21, n.1-2, p.87-126, 2009.

HUSTON, N. ; SEBBAR, L. **Lettre Parisiennes**: Histoires d'exil. Paris: Bertrand Barrault, 1986.

PIAGET, J. **L'équilibration des structures cognitives**: problème central du développement. Paris: PUF, 1975. (Études d'épistémologie génétique, 33).

_____. **La prise de conscience**. Paris : PUF, 1974.

XINGJIAN, G. **La raison d'être de la littérature**. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. Paris: L'aube poche, 2000.

XYPAS, R. A Relação de Wei-Wei com a língua francesa no romance *Une Fille Zhuang*: análise do papel das emoções do personagem-narrador. In: NÓBREGA et al. (Org.). **Educação Linguística e Literária – Discursos, políticas e práticas**. Campina Grande: EDUEFCG, 2016. p.89-96.

_____. La lecture d'un texte littéraire au défi des représentations interculturelles. Disponible: < <http://www.unifr.ch/ipg/assets/files/DocARIC2010/ActesCollARIC10/XypasRosiane.pdf> > . Accès: 10 mars 2010.



UMA LEITURA DE *POÈMES MÉCANIQUES*

Thiago BUORO*

Fabiane Renata BORSATO**

RESUMO: Pierre Garnier e sua esposa Ilse Garnier são autores fundamentais da literatura de vanguarda na França. Não estão situados propriamente no período efervescente do começo do século XX em que surgiram, por exemplo, o Futurismo e o Cubismo. São vanguardistas tardios, da segunda metade do século, reconhecidos também pela designação um tanto contraditória de neovanguardistas. O fato é que toda a lógica da vanguarda encontra neles ressurgimento: a negação do passado, a utopia da mudança, o texto revolucionário, o recurso aos manifestos. Lançam os últimos raios luminosos do que Octávio Paz (1993, p.53) entende por “crepúsculo da estética da mudança”, ou seja, o esgotamento da modernidade estética, que acaba por tomar novos rumos na contemporaneidade. O movimento fundado por eles, o Espacialismo, legou poemas visuais de intensa beleza e de obscura comunicabilidade. Aqui se empreende uma leitura de *Poèmes mécaniques*, experiência escritural que procura subverter a linguagem comum.

PALAVRAS-CHAVE: Ilse Garnier. Pierre Garnier. Vanguarda. Neovanguarda. Poesia visual.

O Poema mecânico de Ilse e Pierre Garnier

João Alexandre Barbosa (2009) alerta que a leitura do poema da modernidade oferece desafios tão grandes quanto os enfrentados pelo poeta no ato da criação. Aqui se está diante, portanto, de uma das criações e das leituras mais provocantes, por se tratar de uma obra-limite. O universo moderno de ruptura possui matizes, e esse poema se reveste de um colorido difícil de precisar. Pertence a uma série denominada *Poèmes mécaniques*, criada pelo casal francês Ilse e Pierre Garnier, em

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – Brasil. 14800-901 - thiago.buoro@hotmail.com

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

1964. Nesse ano, a propósito dos poemas publicados, escreve o casal no número 33 da revista *Les Lettres*: “*Poème mécanique = esthétique du mouvement et de l'équilibre des langues. Le fonctionnement du poème devient le poème*”. (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012, p.173). O esclarecimento determina três antecipações: o poema se organiza numa sintaxe visual do movimento; ele deseja equilibrar a língua, que se pressupõe desequilibrada; seu funcionamento, ou seja, sua estrutura linguística traz seu significado essencial. Da série toda esta leitura faz a escolha de três peças e do texto poético-dissertativo que as acompanha, *corpus* que segue na seção Anexo¹. No entanto, a interpretação a que se chegará no final poderá se estender às outras composições da série, uma vez que todas, embora diferentes na organização, seguem semelhante princípio criativo.

No processo de “entranhamento da consciência na criação” (BARBOSA, 2009, p.17), o poeta deixa de seguir com decoro o modelo instituído historicamente para deflagrar a linguagem poética capaz de codificar sua voz moderna. Se a tradição deixou de significar em termos de referência para a criação e consumo de poesia, a modernidade exigiu do poeta e do leitor competência crítica em atuar dentro do novo espaço da lírica, no qual a poesia se abre a uma espessa sondagem de sua linguagem, função e história. O poema é uma esfinge a ser decifrada pelo leitor que, embora se empenhe em encontrar as chaves da interpretação, termina por armar novos enigmas para ele, porque uma leitura é apenas uma das infinitas possibilidades de decifração, deixando todas as outras em aberto. Poeta e leitor são aliados na operação do texto, e a ambos são solicitados o domínio e a experiência com a poesia de seu tempo. Esclarece Alexandre Barbosa (2009, p.22-23):

Não o reflexo do poeta sobre o leitor – na perspectiva lâmpada-espelho, em que o último é recipiente de uma linguagem que não é sua –, mas sim a criação de uma imagem onde o leitor reconhece a sua condição histórica ao revolver, para poder ouvir o que diz o poeta, a linguagem refletida de sua própria experiência.

Como decifrar a poesia do casal de poetas franceses filiado ao movimento de vanguarda? Esta leitura procura destacar um dos aspectos principais da investigação estética na história dessa espécie de poesia, que é a exploração da materialidade da língua, surgida em paralelo com o processo de crise da

¹ A baixa qualidade da reprodução se deve à dificuldade em escanear as páginas centrais da antologia nas quais se encontram as composições. À falta de um meio mais eficaz de digitalização, pede-se a condescendência do leitor.

referencialidade em todas as expressões artísticas, particularmente categórico nas artes visuais, cuja vertente da chamada pintura abstrata explicita o tratamento exclusivo com o material plástico, em absoluta negação do figurativo.

A estrutura dos poemas especializados, projetando ícones cósmicos no espaço finito, obriga o leitor ao mergulho na experiência de criação do poeta, que é o momento privilegiado de subversão da linguagem. O leitor deve se encarregar primeiro de restituir essa linguagem ao seu estado anterior à subversão e depois se encarregar de reabilitar o processo observando as circunstâncias e os possíveis fundamentos. Nesse percurso, realiza o que Alexandre Barbosa chama de recifração do texto: a sua construção de sentido implicada, desde sempre, na do poeta.

O título do conjunto, se tomado na acepção “poemas executados por máquina”, marca um importante contraste, pois, diferentemente do que se pode esperar, não obedecem à padronização da escrita. Não há paragrafação, recuos e alinhamento de frases. Ao contrário, eles exibem uma visualidade orgânica, como se tivessem sido gravados por algum método gráfico primitivo, do tipo litográfico ou xilográfico. A máquina parece, nas mãos do poeta, ganhar vida. É uma forma de celebrar a era tecnológica – atitude digna do espírito vanguardista –, mas também é uma forma de negá-la por meio da prosopopeia que humaniza aquilo que, inanimado, diminui o homem. A segunda acepção, a de mecânica como “movimento físico”, confirma o ato contra a estabilidade da linguagem. Por isso a entrada no texto é caracterizada por certa ironia: o leitor percebe participar de um jogo em que a linguagem, logo de início, é desafiada.

Este é centro do enigma dos poemas: a problematização da linguagem. Se a modernidade é o tempo da “linguagem – a da poesia – que se sabe em crise”, no entendimento de Alexandre Barbosa (2009, p.15), reverberando outros tantos, Garnier é modelo de poeta moderno que professa a crise. Sua poesia acentua a ruptura do signo ao afastar da matéria significante todo referente imediato. Isso fica claro quando se observa no exemplo, ao lado da composição visual, o texto poético-dissertativo, cuja função – uma delas – é a de ancorar a linguagem esgotada de suas cargas habituais de sentido. Ele cria significado em contrapartida à malha significante. Na íntegra, eis como se encontra:

L'ancienne poésie était fondée sur le réflexe conditionné: le sémantisme utilisé par le poète entretenait l'équivoque entre le mot et la chose: au mot "soleil" le lecteur "voyait" le soleil; il réagissait comme le chien de Pavlov; au coup de sonnette il salivait.

Les poèmes mécaniques touchent la personne en dehors de tout réflexe: la variation des lettres sollicite une variation de la personne jusqu'en ses couches profondes.

L'énergie seule est concernée par ces élémentaires. (GARNIER, I.; GARNIER, P., 2012, p.294).

Parte da poesia crítica, do poeta crítico, esse texto não pode ser lido independente do poema visual. Entre eles existe uma relação de referenciação passível de reversibilidade, como se verá mais tarde. A comparação com a poesia antiga é evidente e instaura o ambiente vanguardeiro (*merde* aos antigos e *fleurs* aos novos!). A poesia mecânica rompe com o “semantismo”, metaforizado no “reflexo condicionado” da teoria médico-comportamental de Pavlov: no lugar do “equívoco entre a palavra e a coisa”, reclama a “variação” do sentido. Problematicar, portanto, a linguagem implica dissociar a palavra da coisa. A crise da representação responde pela crise da linguagem. E não estaria no próprio desdobramento dessa crise o conceito de função poética pensado por Roman Jakobson? Que seja lembrada sua asserção: “Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos”. (JAKOBSON, 1995, p.128). Dicotomia levada às últimas consequências. O poema mecânico vive às voltas do silêncio.

O leitor deve se encorajar diante do enigma e perseguir a experiência histórica do poeta no ato da criação. Nesta leitura em curso, a pergunta que deve ser minimamente respondida e que carrega o segredo do poema é: como passar do “equívoco entre a palavra e a coisa” para a “variação das letras [que] solicita uma variação da pessoa até em suas camadas profundas”?

A contradição na linguagem

Em artigo que repete o título de um célebre texto de Mallarmé, “O mistério nas Letras”², Maurice Blanchot (1997) sabiamente divisa o assunto. Parte do princípio de que a história da Literatura é acompanhada pela oposição entre dois grupos: os defensores do predomínio da forma, a que chama de “retorificadores”, e, por outro lado, os defensores da prevalência do fundo, a que chama de

² O texto de Mallarmé se encontra publicado na obra *Divagações*. Trata do assunto da obscuridade em poesia decorrente do emprego de linguagem elaborada, cuja defesa por parte do poeta, contra a linguagem “inteligível”, pode ser lida nestas poucas linhas: “As palavras, por si mesmas, se exaltam em muitas facetas reconhecida a mais rara ou valente para o espírito, centro de suspense vibratório; que as percebe independentemente da sequência ordinária, projetadas, em parede de grota.” (MALLARMÉ, 2010, p.189).

“terroristas”. Essa divisão, segundo ele, decorre da “[...] contradição presente na própria linguagem e cujos *partis pris* opostos dos críticos e escritores seriam apenas sua expressão necessária.” (BLANCHOT, 1997, p.49). Comumente a linguagem, não só a verbal, mas qualquer outra constituída de signos, é compreendida na relação contraditória entre expressão e conteúdo. Generaliza Blanchot (1997, p.50): “Todo texto pode ser apreciado por um duplo ponto de vista: com relação a seus fenômenos materiais – sopro, som, ritmo e, por extensão, palavra, gênero, forma –, ou com relação ao sentido, aos sentimentos, às ideias, às coisas que ele revela.”

Demonstra, no entanto, a dificuldade de separar os dois aspectos em regiões homogêneas. Não pode haver texto feito de palavras, de matéria verbal, sem que elas conduzam o leitor a pensamentos ou sensações, mínimos que sejam. Do mesmo modo, é raro que o texto tenha o poder de colocar o leitor imediatamente em contato com o referente, sem que ele perceba isoladamente o mecanismo verbal de construção do sentido. Mesmo que o texto seja o mais transparente e faça emergir com naturalidade o sentido, lá estarão as palavras, escolhidas e organizadas deliberadamente a fim de manter sua invisibilidade, sua função veicular. E basta, por exemplo, que o autor, no esforço de precisar uma ideia, de descrever um fenômeno, faça uso de uma forma um pouco mais elaborada, retorça a sintaxe ou empregue um léxico pouco conhecido, para que a ilusão se quebre e a consciência se volte aos bastidores da criação. A conclusão simples seria se manifestar a favor da unidade. Palavra e sentido, uma só realidade, indissolúvel. A fórmula tem sua razão, mas não interessa a Blanchot, que desce mais a fundo do problema. Entende que exista interação entre forma e conteúdo, mas que a diferença, por mais conceitual que seja, nunca se anula completamente. A unidade é alcançada, mas não reduz a contradição. E enxerga justamente na tensão gerada pela coexistência das duas forças a fecundidade da linguagem, encontrada primordialmente na poesia.

A linguagem quer se realizar. [...] Deseja um verdadeiro absoluto. Deseja isso de maneira mais completa, e não apenas para ela própria, em seu conjunto, mas para cada uma de suas partes, exigindo ser inteiramente palavras, inteiramente sentidos, e inteiramente sentidos e palavras, numa mesma constante afirmação que não suporta nem que as partes que se chocam se acordem, nem que o desacordo atrapalhe a compreensão, nem que a compreensão seja a harmonia de um conflito. Essa pretensão é a pretensão da poesia à existência. (BLANCHOT, 1997, p.55).

A “contradição presente na linguagem” não é passível de ser resolvida – tampouco é necessário que seja –, mas pode ser criativamente explorada, como fazem os poetas, misturando perfeitamente a forma – jogos sonoros, imagens, escolha morfossintática, ritmo, espacialização – e a espessa camada de sentidos. Para Blanchot (1997), a realização total da linguagem, aquela que faz vibrar simultaneamente as duas entidades, compete à poesia. Um poema exhibe o máximo de concreção verbal e, ao mesmo tempo, o máximo de significação, tudo tão amalgamado que parece corpo do mesmo corpo. A palavra se esconde no sentido que carrega; o sentido se esconde na palavra que o representa. Eis como Blanchot (1997, p.58) descreve o dinâmico movimento reversível da contradição: “[...] longe de reconciliar os elementos da linguagem, [a poesia] coloca entre eles o infinito, até dar a impressão de que as palavras que ela usa não têm nenhum sentido e que o sentido a que ela visa permanece além de todas as palavras.” Na sequência, a estranha cisão parece se resolver na unidade: “[...] no entanto, tudo é como se a partir dessa separação a fusão se tornasse possível, dessa distância infinita a distância parecesse nula, dessa hostilidade a oposição se mostrasse em uma dupla oposição simultânea.”

Esse complexo funcionamento da linguagem em que os elementos da forma e do sentido se inter-relacionam de maneira pouco racional responde, segundo Blanchot, pelo efeito de mistério. “Compreendemos melhor que a passagem desse lado [o lado material da linguagem] para o outro e, mais ainda, sua indiferenciação nessa passagem se tornem um escândalo ou pelo menos fenômeno bastante misterioso – exatamente o próprio mistério.” (BLANCHOT, 1997, p.60). O mistério nas letras coincide com o que Mallarmé associa ao elemento de obscuridade da linguagem poética, avessa à linguagem da comunicação cotidiana. O mistério é tudo o que o texto escrito em linguagem obscura consegue sugerir ao invés de declarar.

É possível dizer mais, ainda que se corra o risco do equívoco: o mistério é proporcional à perturbação da forma. Quanto mais obscuro um texto, mais ele traz ares de mistério. Mallarmé – frequentemente situado no grupo dos defensores da forma, os “retorificadores” – demonstra ter acreditado nisso, o que compravam seus intrincados textos. O mistério nas Letras é virtude a ser preservada. Diante dele o leitor sente um misto de pavor pela incompreensão e prazer pela descoberta, sem ser capaz de explicar absolutamente os caminhos pelos quais chegou a decidir por determinados sentidos. O mistério tem a face do ilógico, do ininteligível, mas, no final, tem a face da contradição da linguagem, a estranha – e poética – articulação entre palavra e pensamento. Para Mallarmé, a palavra deve sujeitar

o pensamento. Já não teria dissertado o grande formalista Chklovski a favor do enriquecimento da forma? Para ele, a forma nova gera o sentido novo. E o sentido novo implica em nova percepção. “O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (CHKLOVSKI, 1976, p.45). Assim o mistério nas letras faz o leitor enxergar de novo, como pela primeira vez, aquilo que o hábito tornou banal.

Herdeiros da criatividade de Mallarmé, os poemas dos Garnier levam o processo ao extremo (vanguarda se confunde com extremo, replicam em consenso os críticos, divididos em entusiastas e adversários). Não oferecem quase nenhuma palavra íntegra para leitura, tampouco versos ou frases. No entanto são feitos de matéria verbal, letras gravadas a máquina sobre a superfície do papel em branco. Evidentemente a criação se volta para o aspecto formal em sua mais embrionária constituição. Quanto mistério se esconde sob as ruínas de texto! O efeito de frustração no leitor não poderia ser diferente. Blanchot (1997, p.63) foi prudente em alertar que “talvez mesmo estando perturbados, estejamos decepcionados. E seria surpreendente se não fosse assim. Nossa decepção é a prova do mistério, e nossa inquietação, sua provação”.

O mistério, filho da palavra, se não pode ser expresso por ela, às custas de empobrecer a engenharia do poema, encontra lugar no silêncio. Dos poemas impermeáveis à fala Blanchot menciona alguns exemplares, de Hölderlin a Paul Éluard. A nós, brasileiros, como deixar de recordar o “Segredo” de Drummond (1973, p.41)? “A poesia é incomunicável./ Fique torto no seu canto./ Não ame.” O mistério na poesia é o mistério de uma língua incomunicável, afim do silêncio, que é mudez e quietude, que é impossibilidade de realizar algo tão cotidiano como o amor. O mistério também habita os poemas cheios de símbolos de Cecília Meireles, cuja obra escrita às vésperas da morte, Solombra, combina o sombrio tema da perda com a crepuscular matéria poética, conforme analisa Adolfo Hansen (2007, p.35): “[...] o ideal e o material se afastam um do outro no esforço de figurar o infigurável da experiência de dor. Essa tensão vinca todos os poemas como alternância e confusão de luz e sombra.” O silêncio é aqui o que não se pode comunicar pelas imagens poéticas, o infigurável. Mas o faz pelo mistério da linguagem, em versos arrebatadores como: “Falo de ti como se um morto apaixonado / falasse ainda em seu amor”. (MEIRELES apud HANSEN, 2007, p.36).

Nos poemas de Garnier, a linguagem é de tal forma obscurecida, que de sua aparente incomunicabilidade não pode brotar senão um pesado e penoso silêncio.

Despedaçadas, as tão familiares palavras se convertem em signo do silêncio. Diriam alguns, com exagero, que esse é o silêncio da morte da linguagem. Mas ela está viva e ativa como nunca. Ocorre que, nos poemas, o princípio de relacionar forma e conteúdo tem natureza distinta: no lugar da unidade lexical, da linha rítmica, da sintaxe discursiva, das figuras retóricas, das assonâncias e aliteraões, existem grafemas, traçados, pontos, desenho, geometria. A contradição da linguagem em Garnier é a contradição da linguagem especificamente escrita, não oral. Seu silêncio é o silêncio das pinturas.

A poesia da escrita

Um dos autores que se debruçaram sobre a investigação da diferença entre língua oral e língua escrita é Derrida. Pela análise de caráter filosófico, demonstra como a cisão do signo infiltra na constituição da escrita, considerada por muito tempo o teatro das ilusões da linguagem.

A princípio, considera a histórica crença na integridade da palavra pronunciada: som-sentido, unidade inseparável, inquestionável. Essa crença foi compartilhada pela filosofia e, segundo Derrida, provocou efeito devastador sobre o conhecimento. Paralelamente, teria vigorado a rejeição à forma espectral da fala, que seria a escrita.

Escreve Derrida (2008, p.38): “A escritura será fonética, será o fora, a representação exterior da linguagem e deste pensamento-som.” Dentro e fora, eis a oposição a que se submete a língua na concepção clássica do signo. O dentro da língua é seu sistema fonológico em pleno funcionamento, enquanto o fora se confunde com o material plástico, traçado geométrico, tinta preta sobre o papel branco.

A pergunta que ora se levanta é a seguinte: ao poeta que é escritor ocorre o impulso criativo de compor nesse fora da língua, nesse sistema de notação tão negligenciado que é a escrita? Ou nos termos que comparam respectivamente a velha divisão ocidental entre corpo e espírito com a divisão entre escrita e som-sentido: pode o poeta fazer poesia do corpo, deixando em segundo plano o que seria o espírito fonológico da língua?

Os “Poemas mecânicos” provocam o que Derrida denomina de desconstrução do pensamento metafísico ocidental. Segundo o filósofo, a escrita de base fonética sempre foi subserviente ao princípio logocêntrico. O pensamento conceitual expressa-se desde Platão até Hegel por meio de uma estrutura linguística baseada na fala. Mesmo em sua variedade escrita, a língua tende a manter o predomínio

fonético na medida em que o padrão de linguagem permanece o mesmo derivado da relação natural das partes constituintes do signo.

É preciso esclarecer o pensamento de Derrida nesse aspecto importante que conjuga filosofia e linguística. Em *Gramatologia*, o ponto de partida encontra-se na constatação de que a língua falada é o sistema de representação das verdades essenciais, segundo o tradicional racionalismo metafísico. Aristóteles afirmara que os sons emitidos pela voz humana eram signos da alma, enquanto as palavras escritas não faziam senão representar esses sons. Essa mesma concepção foi repetida séculos depois por Saussure, que estabeleceu claramente a preponderância da língua falada sobre a língua escrita, dando a esta apenas papel de notação. A relação da voz com o pensamento é tida como imediata e natural. A escrita inspirava já a Platão armadilha da mimese, veneno (*phármakon*) que descaminhava o espírito da verdade por não equivaler nem ao signo da fala, nem à imitação da pintura. “Este *factum* da escritura fonética é maciço, é verdade, comanda toda nossa cultura e nossa ciência, e certamente não é um fato entre outros. Não responde, contudo, nenhuma Necessidade de essência absoluta e universal [...]”, escreve Derrida (2008, p.37), assinalando para uma mudança de entendimento.

É na interpretação profunda do próprio *Curso de Linguística Geral* de Saussure (2009), identificando o que lhe pareceu ser grande incoerência, que o filósofo se inclina a acreditar ser a escrita tão importante quanto a palavra falada, ou melhor, tão semelhante quanto ela, a considerar a distinção entre signo e coisa representada. Ora, uma vez que Saussure afirma a arbitrariedade do signo, segundo a qual o significante é distinto do significado, a noção clássica de representação imediata da língua é evidentemente abalada e atinge do mesmo modo a palavra falada e a palavra escrita. Se todo signo é arbitrário, ou seja, convencionalizado, não pode haver unidade natural entre as partes que o formam.

Ao apontar a exterioridade da escrita, Saussure teria confirmado a exterioridade de todo o sistema linguístico. A escrita é a prova de que a ligação do significante com o significado foi rompida. Ela revela na sua evidência representativa (de re-apresentação) a própria natureza da língua, que é um artifício, entre outros, criado pelo homem para o acesso à chamada realidade. No fim, tanto a palavra falada quanto a palavra escrita obedecem ao mesmo princípio semiótico do signo arbitrário. Um significante oral é tão estranho a seu significado quanto um significante gráfico. O mesmo liame convencional aproxima o som [k'a.zə] e os sinais gráficos visuais **c-a-s-a** aos variados conceitos de edifício, habitação, lar, firma comercial, espaços do tabuleiro de xadrez, abertura no tecido por onde entra o botão, etc. Para Derrida, Saussure se deixou enganar pela visão habitual,

embora tenha comprovado persuasivamente o contraditório: a escrita não reflete a língua, é a própria língua.

Portanto, deve-se recusar, em nome do arbitrário do signo, a definição saussuriana da escritura como “imagem” – logo como símbolo natural – da língua. [...] Na verdade, mesmo na escrita dita fonética, o significante gráfico remete ao fonema através de uma rede com várias dimensões que o liga, como todo significante, a outros significantes escritos e orais, no interior de um sistema total, ou seja, aberto a todas as cargas de sentido possíveis. (DERRIDA, 2008, p.55).

A arbitrariedade do signo garante a exterioridade de todo significante, porque está sempre fora da coisa representada e pouco ou nada se parece com ela. Além disso, essa arbitrariedade implica o entendimento de que o significante não se reduz à sua substância, mas se caracteriza pelo incorpóreo de sua existência enquanto jogo de diferenças, assim como o significado, longe de ser a coisa real, se define pela ideia de modelo. Desse modo, tanto faz que sua manifestação seja sonora ou gráfica, o que condiciona o funcionamento do significante é sua posição no sistema, em constante tensão com tudo aquilo que idealmente é e não é capaz de representar.

Portanto, uma das linhas principais no pensamento propositadamente difuso de Derrida é a objeção à ideia do signo como unidade natural entre som e sentido que fundamenta a metafísica clássica: o logocentrismo. A partir das reflexões de Saussure, o filósofo aprofunda o processo de ruptura, para o que é necessário um novo entendimento do signo, que passa a denominar em francês *trace*, frequentemente traduzido para o português como **rastro**. Hesitando definir, escreve: “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem a afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a *difêrência*³ que abre o aparecer e a significação” (DERRIDA, 2008, p.80, grifo do autor). Com claro valor indicial, o rastro fecha a ligação direta com o referente. É o extremo saussuriano do conceito de rede: um signo é rastro de outro signo, ou seja, só se refere a outros signos, de modo que o referente do mundo real é perseguido, mas nunca plenamente alcançado. A verdade metafísica, ou a presença do ser, não acontece no ato da fala. Constructo significante, toda linguagem é apenas uma tentativa de se chegar à verdade.

³ Em francês o filósofo escreve *différance* em vez de *différence*. Quase-conceito, o neologismo tem uma razão: a troca do **e** pelo **a** não altera a pronúncia, mas comprova as inflexões da escrita sobre a fala.

Assim Derrida procura subverter o logocentrismo. Gramatologia é a ciência do rastro, que procura formas alternativas no uso da linguagem, de modo a concretizar um pensamento sempre aberto, anticonceitual, sobrecarregado de sentidos. Ao exaltar o corpo da escrita – ou “escritura”, como prefere chamar o sistema linguístico de relações –, comete uma espécie de sacrilégio contra a crença na imaterialidade do *logos*. Se a presença ontológica na metafísica clássica se dá pela palavra dita – comunicação direta com a Verdade –, a escrita consubstancia a ausência. O logocentrismo, aparentemente indissolúvel, desmorona, dando lugar aos prazeres profanos de uma língua múltipla, decomponível, duplamente corpórea e ideal, exterior e interior, não mais redutível às tradicionais oposições binárias. A escrita desconstruída, no termo de Derrida, é aquela na qual se reconhecem vários caminhos de sentido, porque seus signos são rastros de outros signos, que são rastros de outros signos, num jogo de referências inesgotável.

O paralelo maior desse tipo de linguagem é, naturalmente, a Literatura, cujo discurso ficcional, criação entre criações, se coloca em absoluta oposição aos discursos fechados, autoritários, que se apresentam como única forma de compreensão do real. A desconstrução discursiva se traduz na fuga do conceito único para uma região de múltiplas possibilidades de leitura, de interpretação e de produção, a que Derrida (2008) denomina “indecidível”. A desconstrução reage contra a palavra donatária do pensamento verdadeiro. A inversão na ordem de subordinação, que coloca a escrita sobre a fala, é, portanto, uma apologia à linguagem poética: uma linguagem plural, totalizante, que respeita a diferença.

A crítica de Derrida evidentemente coincide com a denúncia dos Garnier do “equívoco entre a palavra e a coisa” presente na “antiga poesia”, ou seja, da crença na unidade do signo que possa ter prevalecido em certo momento da literatura, em paralelo, possivelmente, à permanência do *logos* metafísico. Claro que o discurso poético, semelhante ao mito, sempre se identificou plurívoco. Não é preciso repetir que a vanguarda acumula exageros – seu leitor prontamente flagra o gesto rebelde. No entanto, se o equívoco existe, ele é desnudado na modernidade, época inerente da crítica e da ruptura, para empregar os termos de Octávio Paz (2013, 1993). A passagem da “antiga poesia” para a “variação das letras” de poemas que reclamam a abertura significativa se dá, prioritariamente, na modernidade. O problema da linguagem toma forma na escrita de Garnier, poeta vanguardista.

No momento em que os “Poemas mecânicos” aproveitam o material gráfico da escrita, rejeitando a produção do *logos*, se estabelece uma ruptura com a linguagem fonética, ou com a linguagem fonocêntrica, segundo a interpretação

de Derrida. A leitura do poema é permitida na exclusiva natureza escritural do texto, na sua superfície significante que acentua a cisão com o significado. O signo resultante é um signo além do *logos*, ilógico no sentido de oposição ao emprego convencional da escrita fonética. Essa escrita liberta de sua origem imperativa no *logos* merece a renomeação corretiva dada por Derrida: escritura. Escritura consiste na grafia, no grego *γράμμα* (grama), no carácter, na letra significante cujo significado foge às predeterminações do som-sentido. Os poemas a máquina são gramas esvaziados da carga semântica forçosamente contida na linguagem verbal e por isso mesmo constituem escrituras da desconstrução. O desconforto do leitor ao se deparar com os textos resume a naturalização da univocidade da linguagem escrita, produzida para representar a fala. Os poemas não falam, não querem falar. Sua força está em comunicar o poder do grama, o poder da escritura.

Os poemas escancaram a impossibilidade de conceituação, embora recorram ao auxílio do discurso no pequeno texto dissertativo. Os poemas, conjunto de composições visuais e textos poético-dissertativos, funcionam como escritura derridiana na medida em que constroem um rastro de referências a inscrições textuais, fônicas, verbais e visuais das quais surge uma noção do mundo e do humano. Deles a palavra na sua função de *logos* está excluída de forma exagerada. A intensão dos poetas é mesmo a de esvaziar a escritura de suas cargas fixas e provocar uma diversidade inusitada de sentidos. A negação do conceito é evidente. O poema aparece como único, gerado na combinação e afetação diferencial de todos os signos. A significação aberta corresponde ao indecível próprio da escritura de desconstrução.

O extremo de escrita e o mínimo de *logos* caracterizam os poemas. Portanto qualquer marca do universo gráfico contém marcas significantes, inclusive o próprio espaço branco da folha de papel. Mallarmé (1992) já o previra em seu *Coup de Dés*. Algum vestígio de traçado em linha recorda o discurso organizado temporalmente, na lógica do encadeamento. Mas é disposto vertiginosamente no espaço bidimensional, porque procura fugir para um espaço maior, cósmico, feito de outras dimensões. As letras carregam fonemas, fragmentos de sons, mas não chegam a compor unidades lexicais. O ícone visual recorda o universo estelar, no qual mergulha o leitor satisfeito de se enveredar por um sistema em formação, desconhecido, embrionário, mas apto a oferecer sensações, como as de um viajante descobridor dos céus. Os poemas não confirmam um dogma, tampouco estabelecem um novo. Eles se imiscuem na mistura de signos do passado, do presente e do futuro. O passado se imprime na linearidade a que a máquina não pôde deixar de obedecer, uma vez fabricada para escrever o contínuo sonoro. O

presente sintetiza a vontade vanguardista dos poetas de remodelar o discurso poético, e sua técnica deixa clara a necessidade da reelaboração dos instrumentos de produção e leitura discursivas. O futuro absorve tudo aquilo que no projeto ou deixou de ser assimilado, ou foi incapaz de se realizar pela razão de sua excessiva diferença – sentido paralelo ao que fundamentou o que ficou conhecido como Futurismo. O signo do futuro guarda também um enorme perigo, a que se expõem, entre outras coisas, a própria poesia, ameaçada de diluição. Mas esse perigo não se deve evitar, pois garante a subsistência da diferença, tanto no espaço quanto no tempo: o poema dessemelhante à sua espécie e inteligível em outra época.

A objeção não é nada difícil de prever. Ora, o poema que não fala pode, por acaso, ultrapassar o limite de expor o problema da especificidade da escritura? Pode vencer a cisma do *logos*, encontrando uma forma mais adequada de comunicar a variedade? Evidentemente muitas escrituras realizam a façanha de reunir, no seu corpo, o abandono da submissão logocêntrica e a expressão clara desse paradigma de compreensão do mundo e do homem.

A literatura da multiplicidade

Nas conferências a serem proferidas em Harvard e registradas em livro, Ítalo Calvino sintetizou brilhantemente a ideia da multiplicidade na literatura, selecionando um conjunto de obras, particularmente em prosa, em que ela figura. Interessou-lhe identificar, no romance contemporâneo, o conteúdo enciclopédico, “[...] a rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo.” (CALVINO, 1990, p.121). Uma escrita dessa espécie possui marcas peculiares, como a visão detalhada de um fenômeno registrada em divagações infinitas, porque a descrição de um elemento se desdobra na descrição de outro a ele ligado, assim sucessiva e cumulativamente. Também é frequente que o projeto ambicioso de abarcar o maior número possível de objetos fique inconcluso. É o caso de Proust, para quem o conhecimento, segundo Calvino (1990, p126), “[...] passa pelo sofrimento dessa inapreensibilidade [...]” do mundo.

Interessa notar que Calvino (1990, p.127) chama atenção para o grande interesse da modernidade por essa literatura da multiplicidade:

Em minha primeira conferência parti dos poemas de Lucrécio e de Ovídio e do modelo de um sistema de infinitas relações de tudo com tudo que se encontra naqueles dois livros tão diferentes um do outro. Nesta conferência

creio que as remissões às literaturas do passado podem ficar reduzidas ao mínimo, ao quanto basta para demonstrar como em nossa época a literatura se vem impregnando dessa antiga ambição de representar a multiplicidade das relações, em ato e potencialidade.

Além disso, vê-se obrigado a defender essa literatura contra a mesma modernidade que, paradoxalmente, privilegia a visão restrita – a fé no sistema conceitual fechado, diria Derrida. “No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo [...]” – conclui Calvino (1990, p.127).

Quando Calvino menciona Lucrécio, um dos autores abordados na primeira conferência, a intersecção com esta leitura do casal Garnier se intensifica, uma vez que o poeta romano, combinando Demócrito e Epicuro, se lança à tarefa de descrever a natureza não mais como substância metafísica, mas sim como combinação infinita de pequenas partículas materiais. E essa descrição, na análise de Calvino (1990, p. 21), longe de transmitir a sensação da pesada matéria de que se compõe o universo, traz uma leveza admirável: “A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nasce de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”. Sua leveza decorre da percepção das partes mínimas, invisíveis, móveis, cambiáveis.

A teoria do atomismo presente na obra que tornou o poeta famoso, *De rerum natura* (Sobre a natureza das coisas), traduz bem o método dos Garnier de fragmentar o sistema da língua, simulacro do universo. O que Calvino (1990, p.39) diz de Lucrécio nesta passagem serve totalmente aos poetas franceses: “[...] para Lucrécio as letras eram átomos em contínuo movimento, que com suas permutações criavam as palavras e os sons mais diversos.” Na sequência, menciona “[...] a longa tradição de pensadores para quem os segredos do mundo estavam contidos na combinatória dos sinais da escrita.” A poesia dos Garnier teria participação, como representação artística, nessa longa tradição? Pode ser que sim. Mas o que mais importa é o fato de sua configuração fragmentária significar o momento misterioso que precede a formação das palavras e dos sons, das frases e dos discursos. Um atomismo que, de uma vez, comprova a natureza sistêmica da língua e nega-lhe a condição de *logos*.

Se a poesia de Lucrécio é leve, não deixa de ser também a dos Garnier. Os “Poemas mecânicos”, ao reduzir o texto ao mínimo grafêmico, apagam o peso do discurso que os poetas identificam na “velha poesia”. A leveza do mínimo significante é tão grande que exigiu o comparecimento do texto poético-dissertativo, um suporte reflexivo que, no entanto, não diminui a leveza, pelo contrário. A legenda poética ancora a frágil escritura, tornando-a palpável e ligando-a ao mundo lógico dos homens. Assim, é chegado o momento de compreender o último período desse texto: “*L’énergie seule est concernée par ces élémentaires*”. A “energia” não parece diferente da descrita pela Física como sendo a capacidade de um corpo realizar seu movimento. Ela é “somente tocada por esses elementares”: elementares escriturais, signos gráficos, letras, átomos da escrita, geradores de toda espécie de sentido. A energia que participa do constante movimento da multiplicidade.

Portanto pode haver textos, como os de Lucrécio ou os vários romances modernos, que resolvem o problema da linguagem de maneira a romper com a univocidade, com o sentido único. Os poemas de Ilse e Pierre Garnier diferem apenas no procedimento linguístico, em que convergem, equilibradamente, a palavra e a imagem plástica, um híbrido característico de uma série de composições produzidas ao longo de toda a história da humanidade, denominadas poemas visuais.

A READING OF POÈMES MÉCANIQUES

ABSTRACT: *Pierre Garnier and his wife Ilse Garnier are fundamental authors of the vanguard literature in France. They are not situated properly in the effervescent period of the early twentieth century when, for example, Futurism and Cubism arose. They are late avant-garde, of the second half of the century, also recognized by the somewhat contradictory designation of neo-vanguardists. The fact is that all the logic of the avant-garde finds in them a resurgence: the negation of the past, the utopia of change, the revolutionary text, the recourse of manifestos. They send out the last luminous rays of what Octávio Paz (1993, p. 53) means by “twilight of the aesthetics of change”, that is, the exhaustion of the aesthetic modernity, which ends up taking new directions in contemporary times. The movement they founded, Spatialism, bequeathed visual poems of intense beauty and obscure communicability. Here we undertake a reading of Poèmes mécaniques, an experience of written production that seeks to subvert the common language.*

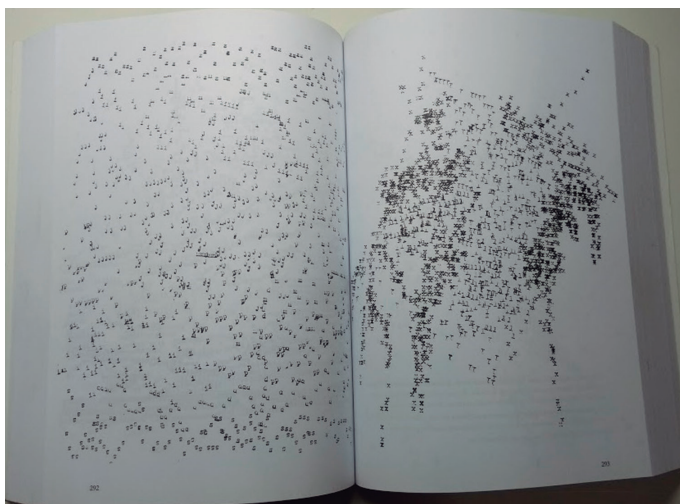
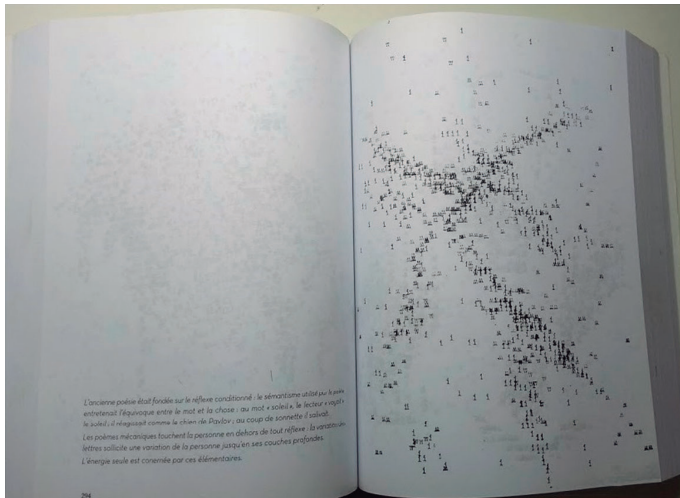
KEYWORDS: *Ilse Garnier. Pierre Garnier. Vanguard. Neovanguard. Visual poetry.*

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J.A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BLANCHOT, M. O mistério nas Letras. In: _____. **A parte do Fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Roxo, 1997. p.48-64.
- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (Org.). **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p.39-56.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DRUMMOND, C.A. **Reunião**: 10 livros de poesia. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- GARNIER, I; GARNIER, P. **Poésie Spatiale**: une anthologie. Marceille: Al Dante, 2012.
- HANSEN, J. A. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007. p. 33-48.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- _____. **Poésies**. Préface d'Yves Bonnefoy. Édition établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1992.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. **A outra voz**. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- SAUSSURE, F. de. **Curso de linguística geral**. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Prefácio à edição brasileira Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antonio Chelini et.al. São Paulo: Cultrix, 2009.

ANEXO

ANEXO A - *Poèmes mécaniques*



Fonte: Garnier, I; Garnier, P. (2012, p.290-293).

RESENHA

TEXTO, LIVRO E MODERNIDADE: COMO OS PERITEXTOS DO SÉCULO XVIII FRANCÊS AJUDARAM NO ACOLHIMENTO DO ROMANCE

André Luiz BARROS*

ZAWISZA, E. *L'âge d'or du péritexte*: Titres et préfaces dans les romans du XVIIIe siècle. Paris: Hermann, 2013.

Nos últimos anos, as pesquisas e a reflexão sobre os paratextos, em geral prefaciais, do século XVIII francês têm se multiplicado e avançado rumo a uma articulação profícua entre a visão de uma prática de intervenção cultural, polêmica em meio aos outros discursos da sociedade, e uma autorreflexão sobre as obras e os gêneros que se constituíam à época, com sua temporalidade própria. O termo *paratexto*, introduzido por Gérard Genette, é estratégico em seu duplo sentido, a partir de sua etimologia: é, a uma só vez, espaço do entorno, periférico e agregador de sentido para o texto principal e anteparo ou proteção a ele diante dos sentidos que o circundam na sociedade. Se paratexto é todo e qualquer texto a orbitar em torno do texto principal, seja no volume deste, seja em outros meios, o peritexto é o paratexto específico a integrar o livro, ajudando na formação de sentido com sua proximidade, com sua simbiose.

No âmbito desse tipo de estudo, que é ao mesmo tempo estrutural e histórico-crítico – ao mergulhar seu interesse no século XVIII, época em que os peritextos tiveram função fundamental como elementos híbridos, paradoxalmente a um só tempo internos e externos ao texto principal –, um livro como *L'âge d'or du péritexte. Titres et préfaces dans les romans du XVIIIe siècle*, de Elisabeth Zawisza, pesquisadora da canadense University Queen's, serve como obra de síntese, de

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

mapeamento e mesmo de organização do debate sobre o tema. Insere-se no domínio de debate e entendimento dos prefácios daquele século francês, surgido entre pesquisadores franceses a partir do cruzamento dos estudos de historiografia do livro (a linhagem que vai de H.-J. Martin a R. Chartier e J. Hébrard) com o olhar estruturalista que pôde enveredar pelo século XVIII (G. Genette, mas também, na Inglaterra, J. Mander), temperado pelo renovado conhecimento sobre as bases poéticas e retóricas daquele século e de seu antecedente (M. Fumaroli ou A. Adam e A. McKenna). Tal debate articula nós teóricos como a discussão em torno do estatuto da narrativa de ficção na modernidade com transformações históricas concretas, permitindo flagrar, a partir da profusão de paratextos no século XVIII, consequências culturais da emergência da prosa de ficção na modernidade agora já “devoradora” (produtora, comercializadora e leitora) de livros.

Perceba-se que o peritexto, a constar do título do livro de Zawisza, aponta para textos editoriais incluídos no objeto livro, cuja produção e circulação com maior velocidade e escala protocapitalista acontecerá, como se sabe, naquele mesmo século XVIII. Trata-se, portanto, de tentar entender como o momento dessa instauração do livro e da leitura como prática social cada vez mais aquecida está imbricada à escrita e à recepção dos paratextos. Mas também, para completar os dois polos do mesmo fenômeno, como tais transformações determinarão a dinâmica propriamente estética que a cultura estabelecerá diante dos textos literários.

Entre as várias portas de entrada possível para a discussão, tomemos uma definição que brota do esforço, recorrente nesse campo de estudo, para definir estratégias autorais ligadas tanto ao direcionamento da recepção, quanto de dissonância produtiva entre texto limiar e texto principal. Zawisza cita as definições de alguns pesquisadores do tema, traçando um pequeno panorama da questão que vai desde a afirmação taxativa de que, salvo indicação contrária, como leitores temos de fazer coincidir a voz do autor real à do prefaciador (é a proposta de R. Sabry), até a ideia de uma dissolução total daquela voz nos meandros do ficcional em vias de se fazer aceite culturalmente. Antes de chegar a essa posição mais aguda – que leva a pensar nos prefácios como antecipadores estruturais de uma ideia eminentemente moderna, qual seja: a dissolução do autor e, mais amplamente, do eu na e pela escrita –, cita pesquisadores como D. Jullien e M. Kozul, que definem o peritexto prefacial como aquele em que o autor performa um leitor ideal e primeiro, ou seja, uma primeira leitura ideal que supostamente servirá de modelo ao leitor-receptor em geral.

A ideia de uma performance e, portanto, de um domínio do lúdico, remete ao início da discussão, no qual Zawisza recorre, eruditamente, aos primórdios da ficção na Antiguidade: nas *Metamorfoses* (*O asno de ouro*), de Apuleio, o que ela chama de “desdobramento da voz autoral”, serve à performance (ao artifício) retórica do *topos* da modéstia do autor: “[...] apesar de suas fracas capacidades literárias, o narrador promete realizar prodígios estilísticos e retóricos [...]” (ZAWISZA, 2013, p.61)¹, descreve. Nesse ponto, a especialista G. Puccini destaca que o narrador sério logo adverte o receptor: não confie na “afecção de modéstia”, que tem fins de “*captatio benevolentiae*” (induzir à benevolência).

A autora traz ainda a pesquisa de M. Couturier sobre o prefácio do *Lazarillo de Tormès*, em que aponta a justaposição entre o prefaciador e o personagem-narrador. Só então ela adentra o século XVIII, primeiramente com o *Moll Flanders* de Defoe para, em seguida, enveredar pela profusão de romances epistolares, que mostram a “formidável utilidade do editor para a legitimação do romance” (ZAWISZA, 2013, p.62). Tal editor surge sustentando a “voz da ‘maioria moral’” – ou seja, chega para cancelar a moralidade permitida. Nesse ponto se pode lembrar de um livro fundamental – e raramente retomado – que a autora faz questão de trazer à baila no início de sua obra: o *Le dilemme du roman au XVIIIe siècle*, de G. May, de 1963. Trata-se de apanhado das escaramuças dos romancistas, dos editores e dos legisladores do comércio do livro durante o Antigo Regime francês. As reflexões sobre a relação entre peritextos editoriais e seu entorno social devem em algum grau a essa obra.

A autora destaca que no caso do peritexto do editor – ou de um editor ficcional, o que é mais comum –, trata-se não de um “efeito de real” ou de verossimilhança, mas um antípoda “efeito de ficção”: o vão entre a voz do editor (ou pseudo-editor) e o texto ficcional leva a que se contraponham não apenas vozes díspares (heterogêneas), mas também estatutos diversos, o real e o ficcional, e a coisa se complica ainda mais quando se simula uma voz díspar real de um editor que na verdade é fruto de ficcionalização...

Se de fato se impõem nos peritextos do século XVIII francês as figuras de uma espécie de “diretor de consciências” ou de controlador *avant la lettre* daquilo que o leitor lerá logo adiante, na busca da heterogeneidade própria a um gênero que abriga, na verdade, um leque genérico, Zawisza aponta para outras figuras desses textos limiares. Por exemplo, a do autor que quer se apresentar como primeiro (e melhor) leitor de sua própria obra. Porém, esse desdobramento, destacado por

¹ Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

pesquisadores como D. Jullien e M. Kozul², logo se vira em seu contrário: a autora destaca como o *topos* do manuscrito encontrado (pelo editor, que supostamente se limita a desbastar o original de redundâncias e imoralidades...), muito comum em romances da época – um dos mais famosos sendo *La vie de Marianne*, de Marivaux (1732-37) –, aponta para um papel mais radical a antecipar estruturas e figuras da modernidade que ali se anuncia (e a antecipação, aqui, não tem nada de anacrônica, trata-se tão somente de vislumbre das questões que estão em jogo diante da transformação cultural, ou de *épistémè*, para utilizar o conceito de Foucault que, como falaremos mais adiante, serve de alicerce a Zawisza).

Esse papel mais radical é pura e simplesmente o esfacelamento do eu do autor, tema fundamental da literatura (e da teoria da literatura) ao longo do século XX e além, “[...] *les récents analyses des préfaces régies par le topos du manuscrit trouvé constatent que le dédoublement de la figure auctoriale en ‘éditeur’ et/ou en ‘rédacteur’ a pour but ultime d’effacer l’auteur au profit de la fiction.*” (ZAWISZA, 2013, p.62). De Apuleio a Marivaux – e ao século XX de Proust, Woolf e Joyce –, trata-se de usar as artimanhas não apenas da mimese, mas também das possibilidades oferecidas tanto pelo objeto livro quanto pelo conceito (abstrato) de livro agora institucionalizado na cultura para potencializar o efeito de ficção, um dos nós do literário na modernidade tardia.

Há um cuidado teórico-crítico em *L’âge d’or du peritexte* de localização da “era de ouro” dos peritextos em momento de mudança de *épistémè*, na trilha do célebre conceito de Foucault em *As palavras e as coisas*. Fica claro, já no segundo capítulo da primeira parte do livro, tratar-se de não esquecer que a profusão peritextual ocorre quando a cultura ocidental como um todo substituía a cosmovisão ligada à totalização pletórica das semelhanças entrecruzadas pela inexorabilidade da heterogeneidade a se desenrolar no infinito linear (a história). Desse modo, a autora inclui os verdadeiros vãos entre os peritextos e o texto principal na conta de uma heterogeneidade incontornável: tanto a autoria quanto o leitor não se sentiriam mais partícipes do todo acolhedor, mas se tornam seres heterogêneos tanto em relação ao tempo (ou seja, têm historicidade individual própria), quanto em relação às alteridades que se apresentam (o texto e as vozes que o circundam e legitimam, o autor sendo apenas uma delas, as outras sendo o editor, a Academia, o comerciante de livros etc.). Isso porque, como fica claro pela leitura da obra de E. Zawisza, os peritextos são textos limiares entre o fora e o dentro do livro e, portanto, não deixam de ser sempre textos editoriais, ou

² Confira Zawisza (2013, p.63-64).

seja, textos que determinam a presentificação do texto literário como livro. Se assim o é, trata-se de perceber que função fundamental teve tal gênero (por mais ampla que seja a definição desse gênero em particular), num momento em que a relação entre o indivíduo-leitor ocidental se transformava diante de um livro-texto que se distanciava heterogeneamente em relação a expectativas de completude de cosmovisão. A partir do livro de *L'âge d'or du péritexte* se pode inferir que na modernidade que emergia no século XVIII francês, o texto devidamente conformado e legitimado social e institucionalmente, antes integrado ao universo autocentrado e de autolegitimação da nobreza (detentora da erudição cultural e, portanto, da capacidade de decodificar e fruir os textos), passará a incorporar a ideia de heterogeneidade e, portanto, de limite, desembocando em outra ideia nela embutida e que, como se sabe, marcará o Século das Luzes: a de crítica.

A crítica se constituirá, portanto, como consciência e prática de apontar o limite do autocentramento da nobreza e, de forma geral, do próprio indivíduo, agora podendo ser concebido num certo isolamento. Nesse novo momento (ou nessa nova *épistémè*, como querem Foucault e Zawisza), o texto não servirá mais apenas para manter a homogeneidade autocongratatória da aristocracia (ou do indivíduo diante do cosmos acolhedor), mas será também vetor de confrontação com o diferente, com o outro (inclusive a alteridade psíquica, que passa a ser pressuposta na própria constituição individual). Citando ao final da argumentação uma frase de G. Laroux, teórico da narrativa, a autora escreve:

[...] a escrita peritextual articula admiravelmente uma contradição entre a nova *épistémè* que já expõe o real como um universo infinito e heterogêneo, e a obra, que, para afirmar sua existência, deve se erigir em uma entidade organizada que traça limites “entre ela e o que ela não é”. (ZAWISZA 2013, p.36).

Retomando o tipo de peritexto ficcionalizado que simula ser de um autor ou de um editor reais, muito comum à época, podemos descrevê-lo como uma espécie de “contaminação” que o texto principal, propriamente ficcional, impõe aos textos que o circundam (os paratextos), cujo estatuto é (ou deveria ser) outro, e somos levados a pensar sobre o porquê dessa “contaminação”. A metáfora médica, aqui, chama a atenção para uma ambiguidade desejada e constitutiva do gênero dos prefácios: o fato de confundir o leitor sobre onde começa o mundo dos discursos sociais cotidianos-pragmáticos ou institucionais e onde termina o novo campo da ficção como gênero narrativo. Isso porque, como lembra um

Jacques Rancière, antes do século XVIII alguns protocolos e algumas mediações genéricas envolviam as obras consideradas, na época, como *belles-lettres* (Por exemplo, em *A partilha do sensível*).

E. Zawisza mostra em seu livro como, da rima à métrica, da emulação de formas e gêneros consagrados à chancela de prestígio da Académie, tais mediações direcionavam e, na verdade, controlavam, para o espectador e o leitor, os modos de recepção do que devia ser considerado arte escrita ou encenada. Com a diminuição nos gastos – e a consequente popularização – da impressão, da distribuição e da comercialização do livro, inclusive aquele lançado clandestina ou anonimamente, ou mesmo sob pseudônimo, o conto e o romance se imiscuem na cultura hegemônica, que antes os rechaçava. O próprio fato de ter havido, naquele momento, uma profusão de obras lançadas nessas condições mostra como a precariedade e a transição na tecnologia e na monetarização do livro refletia o novo estatuto, ainda incerto, dos textos ficcionais, que não contavam mais com as antigas mediações e ainda não possuíam as novas.

L'âge d'or du péritexte traz para o debate várias questões decorrentes dessa nova e ainda incerta colocação das narrativas de ficção em livro entre os demais discursos da sociedade. Uma delas é a posição da autoria – como fenômeno social, e não integrado à narrativa –, já que, nesse momento de transição, uma miríade de autores sem o prestígio e, portanto, sem a chancela das instâncias consagradoras. São os autores com nome, no sentido literal do termo, mas sem nome, no sentido de sem sobrenome aristocrático ou reconhecido pela Académie... No âmbito do debate teórico, segundo Zawisza a nova abordagem sobre o surgimento da prosa de ficção na antessala da modernidade só é possível ao se abandonar a trincheira estruturalista – a de Genette, propriamente –, que rechaçou a ideia de *implied author*, defendida por autores da tradição anglo-saxã (W. Booth e S. Chatman, por exemplo) como modo teórico de pensar as formas de presentificação do autor em seu próprio livro ou texto principal. Trata-se, a nosso ver, de inclusão de questão a expor os polos do debate: se os críticos estruturalistas, com seu conhecido elá abstrato e científico, foram fundamentais para elaborar o conceito de um vazio enunciativo por trás da voz supostamente autoral, E. Zawisza ajuda a resgatar, por meio da simples pesquisa com os peritextos do século XVIII francês, a ideia de uma construção performática de um “autor peritextual”, uma (por assim dizer) re-presentificação da voz autoral. Se alguns dos assim chamados estruturalistas precisaram dessa ascese teórica pela qual as estratégias e a atuação do autor em seu texto tinham de ser postas de lado em prol de uma ideia (abstrata) de texto puro, num momento posterior, em que ganham importância as relações e os efeitos do

texto no meio social concreto, aquela antiga pureza acaba sendo matizada com a existência concreta (e simulada) tanto do livro quanto do texto gráfico e do autor, entre esvanecimento e nova presença.

Se os estruturalistas contribuíram para uma depuração dos modos de entender o texto isolado e em sua dimensão estritamente linguística, quando se quer entender a atuação da obra e do livro no mundo social circundante torna-se fundamental estudar as mediações peritextuais e as estratégias de mediação, que passam por esses textos não centrais e que, por isso, tinham sido esquecidos por décadas como elementos partícipes da crítica literária. Em livro anterior sobre a mesma questão, *Le Roman véritable*, Herman lembra que Foucault, aliado do projeto da “morte do autor” barthesiano, lido a partir de hoje, pode ajudar a ampliar a questão: “Como o autor foi individualizado em uma cultura como a nossa, que estatuto lhe deram, a partir de que momento, por exemplo, puseram-se a pesquisar a autenticidade e a atribuição, em que sistema de valorização o autor foi tomado, a que momento começaram a contar a vida não mais dos heróis mas dos autores [...]?”³ Nota-se a preocupação de pensar sobre os modos de mediação cultural a circundar a figura (construída) do autor, reconhecendo que só se pode compreender a recepção e a repercussão de obras literárias, na modernidade, a partir dessa constatação e desse novo campo de pesquisa. O fato de, a partir de certo momento em sua obra estar preocupado com as vicissitudes do discurso na sociedade, para além da pureza do texto em si, Foucault (bem como, mais recentemente, historiadores do livro como R. Chartier) tenha percebido.

Ponto central da discussão sugerida por *L'âge d'or du péritexte*, o topos do “manuscrito encontrado” – o tipo de prefácio que ficcionaliza a origem do texto, simulando que fora encontrado numa casa abandonada, numa lixeira, numa gaveta etc. – esclarece pontos importantes. A forma de apagamento do autor (muitos deles são em primeira pessoa, como no caso do famoso *La Vie de Marianne*, de Marivaux, o que faz coincidir a mediação pseudoautoral com o apagamento do autor) é analisada como sendo um modo de mediação definido com o adjetivo “labiríntico”, já que cria deliberadamente uma confusão ou um intrincado labirinto entre um texto que de fato existe e sua origem. Esse tipo de peritexto indica uma verdadeira estratégia cultural de apresentação e despresentificação da narrativa ficcional em meio aos outros discursos já legitimados que os circundam. Como se disse, se se pode ler tais peritextos como

³ Confira Herman, Kosul, Kremer (2008, p.71).

concorrendo com o apagamento da autoria e mesmo da voz enunciativa ficcional, pode-se também pensar numa mediação complexa e estratégica que concorre para fazer o leitor se acostumar e se integrar a um novo tipo de leitura – o que o mundo do *marketing* de hoje chamaria de “formação de leitores”. Como indica Zawisza – mas também pesquisadores como J. Herman –, autores e editores tinham consciência de que incitavam uma divisão de público e despertavam uma vontade de adesão, por assim dizer: de um lado, os que já conheciam os novos códigos que permitiam o transbordamento do discurso ficcional para os peritextos e, de outro, um público ainda não acostumado à prosa de ficção, crédulo e convencido pela narrativa do “manuscrito encontrado” – e, portanto, mais calmo por ler um documento “verdadeiro”.

Pode-se ler o livro de E. Zawisza como um desdobramento – que traz conjugadas dimensões teóricas e historiográficas – de discussões teóricas sobre o roteiro de autolegitimação empreendido pelo romance como grande e vitorioso gênero da prosa de ficção que busca consagração naquele século XVIII. No livro, surgem algumas questões ainda não percebidas em toda extensão mesmo pelos estudiosos do paratexto. É o caso, segundo ela, das relações “tecidas” (a metáfora é dela), no século XVIII, entre as páginas do título e do prefácio. Um exemplo pinçado por ela num estudo de B. Léger é o do romance *Nouveau Gulliver*, que é apresentado, desde o título, como tendo sido “traduzido de um Manuscrito Inglês” por um “Monsieur L.D.F.”, mas que logo na dedicatória e no prefácio fica claro que o autor do texto ficcional de 1730 é o abade Desfontaines. A dedicatória – um tipo de paratexto bastante importante nos séculos XVII e XVIII europeus – e o prefácio contradizem, portanto, a informação de autenticidade do próprio título, que assim se completa: *ou Voyage de Jean Gulliver, Fils du capitaine Gulliver*. Conclui a autora: “[...] são essas contradições jamais resolvidas que revelam um novo paradigma romanesco fundado na ideia que se impõe ao leitor já informado desde o título: ‘...nadamus em plena ficção.’” (ZAWISZA, 2013, p.167).

Sejam “contradições não resolvidas” (a frase tem ecos hegelianos), sejam lacunas de sentido (na vertente que desemboca numa teoria do ato de leitura de Wolfgang Iser), estamos diante de tensões concretas e fenomênicas na relação dinâmica do trinômio texto principal/peritextos/leitor. A percepção de que a relação entre todos os peritextos que integram o livro concorrem para um encaminhamento de sentido que é mais complexo do que se pensava é uma das questões que *L'Âge d'or du péritexte* ajuda a pôr em debate.

REFERÊNCIAS

HERMAN, J.; KOZUL, M.; KREMER, N. (Org.). **Le Roman véritable**. Oxford: Voltaire Foundation, 2008.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Ambiguidade, p. 91
Andrée Chedid, p. 121
Art poétique, p. 121
Auteurs francophones, p. 145
Belo, p. 105
Bilinguisme littéraire, p. 145
Biographie langagière, p. 145
Constituição do sujeito, p. 15
Construction langagière héritée et décidée, p. 145
Diderot, p. 15
Écrivaines du XXème siècle, p. 121
Escrita de Viagens, p. 35
Espinosa, p. 15
Fantástico, p. 57
Fantástico, p. 91
Guy de Maupassant, p. 57
História Alternativa, p. 35
Irreal, p. 91
J.-K. Huysmans, p. 105
Lecture littéraire, p. 145
Literatura Colonial, p. 35
Literatura fantástica, p. 75
Literatura Francesa do Século XIX, p. 35
Literatura Francesa, p. 75
Ise Garnier, p. 159
Manoel de Barros, p. 105
Maupassant, p. 75
Métapoesie, p. 121
Mulher, p. 57
Neovanguarda, p. 159
Pierre Garnier, p. 159
Poesia visual, p. 159
Poésie francophone, p. 121
Real, p. 91
Romance filosófico, p. 15
Sociedade, p. 91
Teoria da literatura, p. 15
Teoria do romance, p. 15
Tropos Literários, p. 35
Vanguarda, p. 159

SUBJECT INDEX

- 19th Century French Literature*, p. 35
Alternate History, p. 35
Ambiguity, p. 91
Andrée Chedid, p. 121
Beauty, p. 105
Colonial Literature, p. 35
Constitution of the self, p. 15
Diderot, p. 15
Fantastic literature, p. 75
Fantastic, p. 57
Fantastic, p. 91
Francophone authors, p. 145
Francophone poetry, p. 121
French literature, p. 75
Guy de Maupassant, p. 57
Ilse Garnier, p. 159
Inherited and decided language construction, p. 145
J.-K. Huysmans, p. 105
Language biography, p. 145
Literary bilingualism, p. 145
Literary reading, p. 145
Literary Tropes, p. 35
Manoel de Barros, p. 105
Maupassant, p. 75
Metapoetry, p. 121
Neovanguard, p. 159
Philosophical novel, p. 15
Pierre Garnier, p. 159
Poetic art, p. 121
Real, p. 91
Society, p. 91
Theory of literature Spinoza, p. 15
Theory of novel, p. 15
Travel Writing, p. 35
Unreal, p. 91
Vanguard, p. 159
Visual poetry, p. 159
Women, p. 57
Writers of the twentieth century, p. 121

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

ALÓS, A. P., p.121

BARROS, A. L., p.15, p.179

BORGES, M. do C. F., p.91

BORSATO, F. R., p.159

BUORO, T., p.159

KUNZE, D. L., p.121

LIMA, C. N. C., p.75

OLIVEIRA, A. C. de, p.57

REIS, A., p.35

SANTOS, K. D. dos, p.57

VIEIRA, G. B., p.105

XYPAS, R., p.145

