

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. 19(1), 2018 - ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Gêneros clássicos

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 Januskeivictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.
Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil
Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245
e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: http://www.fclar.unesp.br

Sumário / Contents

Apresentação
Guacira Marcondes Machado
A cidade das Damas: um romance de (anti)tese "The book of the city of ladies": a novel of (anti)thesis
Karla Cristiane Pintar
A <i>flatterie</i> nas <i>Fábulas</i> de La Fontaine: a corte vista por um moralista do século XVII
The flatterie in La Fontaine's Fables: the court seen by a moralist of the 17th century
Fábio Rodrigues de Avila31
Os animais e os homens nas fábulas de La Fontaine e nas Máximas de La Rochefoucauld
Animals and men in La Fontaine'S fables and La Rochefoucauld's Maxims
Taciana Martiniano de Oliveira53
O impulso literário de François-René Auguste de Chateaubriand The literary impulse of François-René Auguste De Chateaubriand
Natália Pedroni Carminatti67
Bernard, Bouvard et Pécuchet
Bernard, Bouvard and Pécuchet Benjamin Gagnon Chainey
A razão e os sentidos em Guy de Maupassant
The reason and the senses in Guy de Maupassant
Kedrini Domingos dos Santos93

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus
Literature as revolt: the philosophical thought in the novel of Albert
Camus
Ludmilla Carvalho Fonseca
A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais
The search for origins in "Villa Aurore" by Le Clézio: thematic and formal aspects
Islene França de Assunção
Índice de Assuntos
Subject Index
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>

APRESENTAÇÃO

Os gêneros clássicos de cunho moral tiveram grande importância e repercussão na Idade Média e no período da literatura europeia até o Romantismo. As fábulas e parábolas da Antiguidade foram retomadas no período medieval (parábolas do Evangelho) e após o Renascimento (as fábulas em prosa do grego Esopo e em verso do latino Fedro). É sob a forma de máximas – sentenças que exprimem uma experiência moral – que se terminam as fábulas (como já o faziam as parábolas) que se desenvolvem sobretudo no século XVII. Foi em 1668, portanto há 350 anos, que La Fontaine publicou os livros I a VI das suas *Fábulas*, sendo que os outros seguiram-se em anos posteriores.

Este volume inicia-se com "A Cidade das Damas: um romance de (anti) tese", de Karla Cristiane Pintar, artigo sobre a obra de Christine de Pisan, de 1405. Copista, escritora e conselheira do príncipe francês, ela realizou nessa criação alegórica uma reinterpretação da moral e da ética medievais, a partir da leitura de histórias pagas e de parábolas bíblicas. Desde 1370, textos importantes que estavam restritos ao latim e à Igreja passaram a ser traduzidos e levados a bibliotecas de letrados e acervos da monarquia francesa. Esse fato foi responsável pelo esfacelamento de parte do poder do clero em relação ao monárquico, e os laços resistentes entre essas duas entidades começaram a ser revistos. No final da Idade Média foram surgindo reflexões que pensavam a natureza humana e a vida política, dentro da sociedade, marcadas não mais apenas pela influência eclesiástica, mas também por novas ciências que contribuíram para o desenvolvimento de novas crenças. Ao revisitar as histórias que eram herança recebida da Antiguidade, Pisan propõe ressignificar os exemplos reunidos que antes valorizavam o estamento social patriarcal, por meio de análises das narrativas sobre mulheres, feitas por pessoas de outra condição. Para a articulista, o texto demonstra a importância que Pisan dispensa à projeção de diversas parábolas bíblicas e mitos de mulheres pagás na narrativa, dentro da qual o encontro com três Damas Celestiais faz Christine - a protagonista que tem o mesmo nome que a autora - perceber que as histórias são escritas para ser interpretadas de um mesmo ponto de vista que destrói a integridade das mulheres. Apesar de

muitas delas terem papel importante na vida política e social, essa fama lhes era negada em proveito da ascensão dos homens dentro da sociedade. Em seu escrito, Pisan tentou revisitar as histórias para que não difamem nem uns nem outras, de modo a que exemplifiquem a importância de cada uma, e que ela possa utilizar em proveito deles as narrativas já contadas. S. Suleiman, em sua noção de romance de tese, leva a observar como o leitor se porta diante de tal narrativa. Em A Cidade das Damas, levanta-se a questão sobre até que ponto a interpretação dos mitos, das histórias de mulheres pagãs e bíblicas, está direcionada ao bem-estar e harmonia social. Nota-se, diz Pintar, que Pisan se afasta da ideia de que os autores dessas histórias são os responsáveis pelas atitudes de seus interpretadores, embora os autores sejam os influenciadores das versões pregadas na Idade Média. A fim de analisar novamente a condição a que expunham a mulher na Idade Média, Pisan propõe uma releitura que demonstra ser possível se ter uma segunda visão da história, reconstruindo estereótipos até então enraizados na sociedade. A Dama Razão propõe que os leitores sejam prudentes ao ler o que está a seu alcance, já que sua leitura interfere decisivamente na posição de indivíduos dentro da sociedade, isto é, das mulheres, pois histórias mal interpretadas podem destruir virtudes. Sabendo que os dogmas eram norteadores dos pensamentos de grande parte dos indivíduos da Idade Média, Pisan dá voz às Damas para contarem narrativas antigas parábolas, demonstrando o que é dito sobre as mulheres e, sobretudo, aquilo que as Damas interpretadoras acreditavam que deveria ser dito. Ao longo da obra de Christine de Pisan há muitas passagens onde ela faz ver sua intenção de provar que os grandes livros sempre dão ênfase às crueldades que algumas mulheres cometem, deixando de lado aquelas cometidas pelos homens.

Em "A *Flatterie* nas fábulas de La Fontaine. A corte vista por um moralista do século XVII", Fábio Rodrigues de Ávila expõe outra pesquisa dedicada a gêneros de cunho moral, elaborando um retrato tipológico do homem da corte de Luís XIV e, por extensão, da própria figura do rei, estabelecendo com isso um quadro geral da natureza humana, tema caro ao pensamento filosófico e moral do século XVII. Nesse século, a produção literária e intelectual, do mais alto nível, e os sistemas de pensamento, os avanços científicos e tratados políticos, as obras morais na Europa atestam um desprendimento do passado e anunciam o Iluminismo e a Ilustração no século XVIII, bem como o nascimento do homem moderno. Século ainda imerso em contradições, cuja querela entre Antigos e Modernos provoca constantes discussões e conflitos que buscam a compreensão de dois temas centrais: a Natureza e o Homem, o qual possui um corpo autônomo e uma alma que o faz pensar. Sendo o cosmos considerado, desde então, sob

o prisma do macrocosmo e do microcosmo, as análises filosóficas e científicas sobre o homem dão-se, também, pela perspectiva do interior (microcosmo) e de seu lugar na natureza (macrocosmo). Sob o âmbito da literatura, o homem é observado, analisado, dissecado, pois a medicina dá grandes passos na Europa, e os movimentos internos de seu corpo são investigados – Descartes analisa corpo e alma, a partir de uma anatomia baseada em sua física, que configura uma teoria das paixões. Mas a complexidade da natureza humana dificilmente encontra um paradigma ao qual se submeter. Apesar de empreendimento de vários pensadores ao longo do século XVII, é nas Fábulas de La Fontaine, que retoma o modelo de Esopo, de dois mil anos antes, e usa animais e seres míticos para descrever o homem, que se apresenta um retrato tipológico dele não como deveria ser – tema caro aos medievais, como se viu na tentativa de Christine de PIsan, e à maior parte dos renascentistas -, mas como ele se apresenta de fato, com suas paixões, seus conflitos e ambições, sua fragilidade e seus desejos de poder e grandeza. É o homem da corte que La Fontaine descreve e que costumava orbitar a figura do rei Luís XIV, que se autodenominou o rei Sol. Nesse período impõem-se dois modelos de civilidade: o de Erasmo de Roterdã, que prima por honestidade e ideal de transparência social, e o de Baltasar Castiglione, que fundamenta os hábitos e costumes em boas maneiras, que têm por objeto o olhar do outro e a afirmação da própria posição social, que marca o lugar hierárquico que o indivíduo ocupa. Na corte do rei, este é o modelo que prevalece: o império do olhar suplanta a convivência íntima. O articulista acha profícuo dedicar-se à análise desses astros que circundam sua estrela, as paixões que os levam a permanecer nesse movimento circular e, às vezes elíptico. É por isso que a *flatterie* emerge como paixão da corte de Luís XIV, pois como nas Fábulas, as personagens da corte veem-se em situação de submissão, ou valem-se da astúcia para beneficiar-se às custas da fragilidade ou ingenuidade alheia. É no universo de vaidades, artifícios e jogos psicológicos que La Fontaine busca pintar, em suas fábulas, o retrato, não apenas daqueles que deles participam, na corte, como também da natureza humana.

Em outro artigo, "Os animais e os homens nas fábulas de La Fontaine e nas Máximas de La Rochefoucauld", continuamos no século XVII e nos moralistas franceses. Mas Taciana Martiniano de Oliveira quer evidenciar que os dois autores diferem quanto à recepção que pretendiam: com suas máximas, La Rochefoucauld quer provocar desconforto em seu leitor por meio das verdades que elas veiculam, enquanto La Fontaine usa a alegoria para amenizar essas verdades. A articulista, ao apresentar divergências e convergências entre os dois gêneros, pretende estabelecer espécie de diálogo entre eles. As Máximas e reflexões

morais de La Rochefoucauld constituem breves textos moralistas que, descrevendo a sociedade e seus costumes, encerram em poucas palavras uma apreciação geral e crítica do mundo. Em seu gênero, eles têm, também, características comuns: análise de comportamentos sociais, direcionada a homens de maneira geral, exposição de defeitos humanos; a ironia com que ambos abordam até mesmo as qualidades do homem, o pessimismo e a desilusão expressos face às atitudes humanas; o comportamento humano assemelha-se ao comportamento animal. Publicadas em 1665, as Máximas são anteriores `a primeira edição das Fábulas de La Fontaine, de 1668, portanto publicadas há 350 anos. Corradi afirma que o fabulista pretende focalizar os diferentes protocolos de recepção dos dois gêneros textuais e, ao mesmo tempo, estabelecer distância entre o mundo da fábula e o das máximas. Assim, o leitor de La Rochefoucauld, seduzido num primeiro momento pela beleza estética e pela retórica de seus textos, ver-se-ia em seguida confrontado a uma severa e crítica avaliação de si mesmo. Quanto à fabula, recorrendo à alegoria e à ficção infantilizada por meio dos animais humanizados, garantiria o prazer da leitura, dissimulando o constrangimento despertado pelas verdades por elas anunciadas. A obra de La Rochefoucauld traz constantes questionamentos sobre o homem e a vida, e coloca seu leitor como ouvinte e protagonista do que lê; ao mesmo tempo, as máximas testemunham importante mudança de estado de espírito na sociedade de seu tempo, em grande parte provocada pela expressão do jansenismo e sua teoria da predestinação. Por seu lado, La Fontaine, manipulando as tênues fronteiras entre gêneros semelhantes (apólogo, epigrama, emblema), utiliza a alegoria para amenizar os constrangimentos de suas críticas. Talvez, considera a articulista, La Fontaine pretendesse que o amor-próprio pudesse ser ferido, mas jamais extinto.

Dando continuidade às preocupações dos moralistas do século XVII, François-René Auguste de Chateaubriand formou-se no século XVIII e conheceu os juízos da estética clássica e as noções ideológicas dos filósofos das Luzes. Em "O impulso literário de François-René Auguste de Chateaubriand", Natália Pedroni Carminati tece comentários sobre como esse autor articulou, depois, a França do Antigo Regime àquela pós-revolucionária do século XIX. Ele acreditou no poder do homem para edificar sua felicidade particular e, apesar de deísta, martirizouse com as ruínas dessas épocas de insensibilidade da natureza humana. Trata-se de um historiador e poeta que avança, voltando seu olhar para trás. Após os anos de formação na Bretanha e a morte do pai, Chateaubriand parte para Paris. A amizade com literatos como Deslile de Sales e memorialistas como Fontanes foram determinantes. Em 1798, ao se encontrar em Londres, no exílio, Fontanes

conheceu Les Natchez, muito elogiada por ele, onde Chateaubriand começava uma revolução na literatura francesa com o estilo romântico. Malesherbes foi seu pai espiritual, e inspirou-lhe as viagens, sobretudo a sede de conhecer a América do Norte, e a determinação de escrever e anunciar sua posição frente às mais arrojadas abordagens políticas e históricas. Rousseau também alimentou seu desejo de conhecer de perto o selvagem, o qual, na sua concepção, era o homem bom, aquele que vivia com a natureza. Sob as sombras da América, nasceu Atala, e todas as outras narrativas ficcionais seriam influenciadas por sua experiência tal como um selvagem.

Em "Bernard, Bouvard et Pécuchet", Benjamin Gagnon Chainez passa a um outro momento do século XIX, reconhecido pela história como o "Século dos Sábios", quando os triunfos médico-científicos se multiplicam e o corpo médico entende ver solidificar seus conhecimentos e suas competências no oceano tenebroso do desconhecido. O célebre fisiologista Claude Bernard afirma que, pela marcha natural de sua evolução, a medicina abandona a região dos sistemas para reverter cada vez mais a forma analítica e penetrar no método investigativo comum às ciências experimentais. Antes da Revolução, os saberes eram largamente veiculados pelo grego e pelo latim, mas se o uso de termos anatômicos diretamente emprestados ao latim são comuns hoje, o século XIX tenta afrancesar o discurso médico a fim de se apropriar dele também linguística e culturalmente. Claude Bernard reconhece o poder orgânico da literatura de aventurar-se nos interstícios desconcertantes que escapam aos olhos e às linguagens dos sábios. É nesse contexto médico-científico e histórico que Bouvard e Pécuchet, os dois companheiros copistas da "enciclopédia da estupidez humana", de Gustave Flaubert, publicada postumamente em 1881, deixam Paris juntos e vão para o campo, onde querem <u>tudo</u> experimentar e <u>tudo</u> conhecer. Aprendizes autodidatas – tanto quanto autodidatas da aprendizagem –, Bouvard e Pécuchet são protótipos de "gêmeos amorosos"; as caricaturas sensíveis – e profundamente inocentes – de um Denis Diderot misturado com um Claude Bernard. Ávidos de conhecimento, conquistadores encarniçados do desconhecido, eles identificam os saberes de todos os tratados manuais e enciclopédicos da época, e tentam captar suas manifestações em diversas experiências da realidade.

Contemporâneo e amigo de Flaubert, Guy de Maupassant valoriza a razão e os sentidos em suas obras, como apresenta Kedrini Domingos dos Santos, em seu artigo "A razão e os sentidos em Guy de Maupassant". Sobre o pensamento, o escritor compreende que é graças a ele que o homem é capaz de adaptar o mundo às suas necessidades, afastando-o de sua natureza animal, e de fugir do sofrimento e da solidão. Mas seu benefício, no entanto, é relativo, pois ele torna-se um tormento abominável quando o cérebro é pura chaga. A ausência de pensamento, a ignorância, seria benéfica, pois permitiria a abertura para os mistérios do mundo e não somente ao universo humano. Em La vie errante, Maupassant conta que a personagem esvazia seu ser, integrando-o à natureza, mesmo que durante um momento. As ideias mostram-se frequentemente lamentáveis e desprezíveis e, para aqueles que têm bons olhos de ver e um bom espírito para desprezar tudo isso, a ironia surge com única forma de suportar todo o "lixo" produzido, visto, admirado e consumido na vida. Nesse autor, observa a articulista que o pensamento não é faculdade primordial e superior aos sentidos.

Pela metade do século XX, o franco argelino Albert Camus, utilizando fundamentos filosóficos presentes na herança do pensamento existencial de Stirner e de Nietzsche, trabalha, em O Estrangeiro e A Peste, a relação entre absurdo e revolta, na qual as personagens se caracterizam como sujeitos revoltados. Em seu artigo denominado "A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus", Ludmilla Carvalho Fonseca lembra que em O homem revoltado, o autor busca exaurir a sua vontade para superar os valores anteriormente consolidados pela estrutura social dominante. É um movimento que quer a transmutação dos valores e encontra na ação de revolta as possibilidades de se construir um novo homem, um "além-homem". É em Stirner que Camus encontra as fontes para desconstruir a divinização do homem, pela morte de Deus e do homem moderno. Para construir uma genealogia do homem revoltado, Camus buscou distintos momentos e autores que se basearam nessa manifestação social ou individual: partiu da Antiguidade, passou pela Idade moderna (destacando a importância negativa de Sade), pela efervescência revoltosa do século XIX com os niilistas, e chega ao século XX, onde produz um novo cogito de Descartes: "Eu me revolto, logo existimos". Camus assume a contribuição de Nietzsche para o entendimento do ser subjetivo: com ele, o niilismo torna-se consciente pela primeira vez. Mas é em Dostoiévski que ele demonstra a fonte literária da revolta, em Kaskólnikov e Ivan Karamazov, que diz: "Se Deus morreu, eu posso tudo", e o homem extraordinário liberta-se. Assim, a concepção de um indivíduo "além-homem", ou seja, que personifica em extraordinário, em Dostoiévski, em "super homem", em Nietzsche ou em estrangeiro, em Camus, advém da contribuição da obra de Stirner, "O único e a sua propriedade". Dostoiévski bebeu na fonte de Stirner, e Nietzsche bebeu este último em Dostoiévski. Camus leu os três. O extraordinário Koskólnikov, o super homem Zaratustra e o estrangeiro Meursault são sintetizados em um

mesmo homem: aquele que afirma sua vontade e se supera através da revolta. O ponto de maior aproximação entre Camus e Stirner é a diferenciação que fazem entre revolta e revolução. Ambos concordam que a revolução leva ao niilismo de Estado e somente a revolta sustentaria a concepção do homem revoltado. Para Stirner e Camus, a revolta tem conotação de transmutação de valores e é o meio mais importante de emancipação do indivíduo. Como Stirner, o escritor franco-argelino faz crítica à revolução e, em oposição, propõe a revolta. O problema é buscar a origem dela, que é veículo de superação do absurdo. Diz Camus que "a revolta é o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos, mas, ao contrário de Stirner, ele vê a parte mais importante da insurgência na sua veiculação com a arte, com a criação, na qual está a chave para se negar toda tirania. Ao tratar de filosofia no romance, Camus associa-os ao absurdo e à revolta. Apesar de incluir fatos de sua vida pessoal, o romance vai sempre conter um caráter artístico, pois pertence a um mundo originário. Ele é uma oportunidade, para o romancista de manter sua consciência e de fixar suas aventuras, fazendo, assim, com que ele viva duas vezes. Sua obra, como as de Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust, Malraux, Kafka, que ele considera escritores filosóficos, também pode ser definida pela abordagem filosófica: seus ensaios filosóficos completam seus romances, e neles visualiza-se o discurso poético. Aliás, sua obra é composta por diversidade de gêneros, e ao tratar do romance, ele distingue literatura de consentimentos (séculos antigos e clássicos) e de dissidência (tempos modernos), na qual o romance evoluiu paralelamente ao movimento crítico e revolucionário: "O romance nasce ao mesmo tempo que o espírito de revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição". Ele fabrica um destino sob medida, e "faz concorrência à criação e provisoriamente vence morte".

O último artigo do volume, "A busca das origens em Villa Aurore de Le Clézio: aspectos temáticos e formais", apresentado por Islene França de Assunção, aborda o conto Villa Aurore, que faz parte de La Ronde et autres faits divers, onde os textos apresentam, como diz a articulista, a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, mas que tem um movimento em direção ao mito, instaurando uma estrutura circular. Partindo do Nouveau Roman, Le Clézio continua a tradição de ruptura ao ampliar a temática de seus escritos, com narrativas plenas de poesia em meio à focalização da realidade contemporânea. Sua obra, impregnada de mitos e de diversas origens, valoriza comportamento que, não raro, se distancia da lógica racionalista. Segundo a crítica, há duas faces do universo ficcional do autor: a "face sombria", composta por elementos que ele considera negativos – a cidade, a mecanização, as regras, o consumismo. Já a "face luminosa" de seus escritos é construída pela figura da criança e pela busca das origens, de um espaço e um tempo diferenciados. Suas personagens apresentam desejo inegável de se isolar e entrar em comunhão com a natureza, sempre associada ao sonho, à magia, à plenitude. Preferem lugares calmos, isolados, com luz e sol, à beira mar ou em uma colina. Para ele, a civilização seria responsável por afastar o homem das coisas naturais: isto é, seus textos opõem um mundo ocidental luminoso e belo a um mundo ocidental moderno, feio e degradado, no qual o progresso, a ciência, o intelectualismo, considerados por muitos como grandes avanços e bens da humanidade, apresentam um caráter disfórico. Na tentativa de descondicionar o olhar do homem moderno e racional, o autor recorre à percepção infantil e à interação que ela estabelece com o mundo: ela possue intacta a capacidade de perceber a analogia existente entre todos os elementos que há no universo. A narrativa de Villa Aurore discute o desenvolvimento dos espaços urbanos ao mesmo tempo em que busca resgatar o paraíso perdido da infância. Nesse conto, observa-se a fuga do narrador que, presa da degradada realidade do presente e do excesso de civilização, do progresso do mundo contemporâne, só pode se evadir pelas próprias lembranças. Não podendo voltar à infância, onde poderia contar com o sonho e a imaginação para obter a unidade perdida, ele recorre à memória. Em Villa Aurore, como é recorrente em seus textos, Le Clézio utiliza a construção circular, com estruturas narrativas duplicadas e a temática do eterno retorno. A casa de Villa Aurore não é um simples espaço, mas estende poeticamente seu perímetro às dimensões do mundo. Assim, o conto traduz não somente a volta ao paraíso perdido da infância, como também a sua dolorosa perda, face às demandas da dura realidade de um mundo cruel e perverso: o mundo moderno que "aniquila o humano no homem".

Guacira Marcondes Machado



A CIDADE DAS DAMAS: UM ROMANCE DE (ANTI)TESE

Karla Cristiane PINTAR*

RESUMO: A ressignificação das visões constituintes de histórias fossilizadas na sociedade sobre determinados acontecimentos ou grupos sempre foi um trabalho árduo, visto que deve haver a reconstrução da moral advinda de exemplos estipulados como naturais e corretos dentro de um contexto. Não é diferente, portanto, o que ocorre em A Cidade das Damas [Le Livre de la Cité des Dames, 1405], obra de Christine de Pizan, que desconstrói as teses já pré-estabelecidas, respaldadas por renomados autores e pela interpretação bíblica dos homens do Medievo sobre as parábolas, acerca do papel das mulheres na Idade Média. Nesse sentido, observa-se o uso de teses e antíteses, sendo estas as reavaliações dos exemplos e, consequentemente, das morais fundamentadas neles e inalteradas durante séculos, objetivando uma renovação da visão do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Ressignificação. Tese. Antítese. Moral. Exemplo.

Introdução

A Idade Média francesa foi de grande representatividade no que concernem as diversas produções de célebres nomes da área da Filosofia e da Literatura, como Aristóteles, Cícero, Ovídio, Giovanni Boccaccio, Jehan Le Fèvre dentre outros, os quais simbolizavam o conhecimento e a sabedoria que, anteriormente, eram de domínio quase que exclusivamente clerical. Durante esse período, entretanto, a partir principalmente do ano de 1370, alguns textos que antes estavam restritos ao latim e à Igreja passaram a ser traduzidos e levados para outras regiões dentro da Europa de modo a constituir a biblioteca de alguns letrados. O rei Carlos V, nessa importante época, figurou como aquele que aperfeiçoaria o acervo da monarquia

Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara -SP - Brasil. 14.800-903 - karlapintar@hotmail.com

francesa ao solicitar a tradução da Política de Aristóteles e do Songe du Vergier, feitas por Nicolau Oresme, em 1376, e Raul Presles, em 1378, respectivamente (ASSIS, 2008,). Assim, houve o estímulo para que aqueles que tivessem acesso a essas obras desenvolvessem maior autonomia sobre o conhecimento que recebiam, posto que, agora, outras visões poderiam ser analisadas e outros temas trabalhados em virtude dessa benfeitoria.

Esse feito não foi somente um marco em relação à literatura e aos conhecimentos gerais que circundavam o Medievo, mas também foi a confirmação do esfacelamento de parte do poder do clero em relação ao monárquico: a querela entre essas duas fortes instituições, conhecida como o Grande Cisma do Ocidente, fez com que a força deixasse de ser concentrada somente na Igreja, visto que, anteriormente, ela ganhava um expressivo poder, anuviando as forças do rei. Os laços resistentes entre essas duas entidades começaram, portanto, a ser revistos. Nos anos finais do Medievo, diante desse contexto, surgiram cada vez mais reflexões que pensavam a natureza humana e a vida política, dentro da sociedade, marcadas não somente pela influência eclesiástica – que ainda detinha grande respeito e atuação entre os povos -, mas também por novas ciências que foram primordiais para o desenvolvimento de diferentes crenças.

Assim, é dentro desse sucinto contexto histórico que se encontram A Cidade das Damas [Le Livre de la Cité des Dames, 1405], de Christine de Pizan, copista, escritora e conselheira do príncipe, e sua criação alegórica para a reinterpretação da moral e da ética medievais a partir da leitura tanto das histórias pagãs quanto das parábolas bíblicas. Ao revisitar as histórias – as quais não pertencem somente à Idade Média -, Pizan propõe ressignificar os exemplos reunidos, que antes valorizavam o estamento social patriarcal e imergiam a parcela feminina, à sombra de análises das narrativas sobre as mulheres feitas por pessoas que não participavam de sua condição, além de fossilizar a moral advinda dessas interpretações no contexto.

Visto isso, salientamos a importância que Pizan dispensa à projeção de diversas parábolas bíblicas e mitos de mulheres pagãs na narrativa, pois são elas que solidificam as bases de A Cidade das Damas, um lugar construído sobre a remodelação das histórias já contadas, porém agora sob a perspectiva de uma nova letrada do reino, com o intuito de reavaliar as estruturas políticas e sociais do medievo.

> Na "ingênua" bondade delas, seguindo nisso o preceito divino, as mulheres sofreram paciente e educadamente os grandes insultos que lhes fizeram, para

erro e prejuízo delas, tanto por palavras, quanto por escrito, fazendo referência a Deus para legitimidade do seu direito. Mas é chegada a hora de retirar essa causa justa das mãos dos Faraós [...] (PIZAN, 2012, p.66).

No decorrer da narrativa, o encontro com três Damas Celestiais faz Christine – a personagem que leva o nome da autora da obra – perceber que as histórias são escritas não para serem interpretadas somente sob um mesmo ponto de vista, sobretudo quando esse é suficiente para destituir a integridade de uma parcela social. Nesse caso, as mulheres virtuosas eram aquelas que mais sofriam com essas errôneas interpretações, pois, apesar de terem um importante papel na vida política e social, essa fama lhes era negada em proveito da ascensão do poder do homem dentro da sociedade. Visto isso, o que Pizan faz, com sua escrita, é revisitar as histórias de maneira que elas não difamem nem uma, nem outra parte, mas sim exemplifiquem a importância de cada uma delas de modo a utilizar em seu benefício as narrativas já contadas. Além disso, contar não é o único e primordial intuito das Damas Celestiais; exemplificar as atitudes das mulheres virtuosas dentro das histórias é o que nos proporciona estudar aquilo que neste artigo chamaremos de romance de tese, já que "[...] exemplos não faltam para demonstrar que as mulheres são naturalmente sóbrias, e aquelas que não o são pervertem sua natureza." (PIZAN, 2012, p.85).

Tese e antítese

O resultado da relação estabelecida entre a história narrada e o leitor propõe, muitas vezes, costumes a serem copiados e exemplos de uma sociedade, seja ela no interior de uma família, numa cidade ou mesmo em todo continente. É, portanto, fundamental para o estabelecimento de hábitos que serão normatizados e, espera-se, assimilados. É o que ocorre com o romance de tese:

> [...] le roman à thèse est un genre rhétorique au sens le plus littéral de ce mot (rhétorique : art de persuader) : le lecteur d'un roman à thèse se trouve dans une position analogue à celle du public d'un orateur, d'un professeur ou d'un prédicateur. [...] Le roman à thèse a en commun avec n'importe quel roman le fait d'être un texte narratif : il raconte une histoire. On bute alors sur la question suivante : comment une histoire - et de plus une histoire "inventée", donc invérifiable - peut-elle démontrer quelque chose? Cette question, qui n'est qu'une forme particulière d'une question plus large: comment une histoire

peut-elle devenir le véhicule d'un sens univoque? (SULEIMAN, 1977, $p.469)^{1}$.

A noção de romance de tese de Susan Suleiman nos leva a observar como o leitor se porta diante de uma narrativa que carrega esse objetivo. A história toma o lugar do orador, do professor ou do pregador e passa a envolver o leitor – ou, por vezes, os ouvintes das histórias contadas – de modo que ele compreenda a tese descrita e internalize a sua ideia, transformando-se em um reflexo daquilo que ela transmite. Frente a isso, a questão levantada em A Cidade das Damas é: até que ponto a interpretação dos mitos, das histórias de mulheres pagãs e bíblicas está realmente direcionada ao bem-estar e harmonia social, e não ao estabelecimento da concentração do poder nas mãos de um grupo? Ou, como questiona Suleiman: como uma história inventada pode tornar-se uma maneira de demonstrar algo?

Sob essa perspectiva, notamos na obra que Pizan afasta-se da ideia de que tanto o autor das histórias das mulheres pagãs, dos mitos, quanto das histórias bíblicas² são os responsáveis pelas atitudes imprudentes de seus interpretadores, já que estes detêm o poder de compreender as narrativas dentro do campo semântico a que elas se prestam. Não nos afastamos, no entanto, da importância do autor e de sua escrita como um influenciador das visões pregadas no Medievo, porém é dada maior atenção aos leitores, pois eles se apresentam como um veículo e transformadores de ideias, principalmente em um momento em que a Europa começara a enriquecer sua biblioteca e, portanto, ofertando novas visões ao público.

A fim de reanalisar a condição a que era exposta a mulher do Medievo, Christine de Pizan mostra, através da fala de Razão, a técnica mais crucial de escrita que dará valor à obra como um diferencial daquelas que tratavam das mulheres, sempre as mostrando como inferiores aos homens: reunir os

[&]quot;[...] o romance de tese é um gênero retórico no sentido mais literal dessa palavra (retórica: arte de persuadir): o leitor de um romance de tese encontra-se em uma posição análoga àquela do público de um orador, de um professor ou de um pregador. [...] O romance de tese tem em comum com qualquer romance o fato de ser um texto narrativo: ele conta uma história. Depara-se, então, com a seguinte questão: como uma história - além de ser uma história "inventada", portanto inverificável pode demonstrar alguma coisa? Esta questão é somente uma forma particular de outra maior: como uma história pode tornar-se o veículo de um significado unívoco?" (SULEIMAN,1977, p.469, tradução

Lembramos aqui que Christine de Pizan trata tanto dos grandes filósofos e literatos, em relação às histórias literárias, quanto de Deus como representante de Autor bíblico, por isso certa prudência ao trabalhar com nomes que exprimiam os maiores valores políticos, sociais, artísticos e religiosos da Idade Média.

escritos sobre as mulheres e usá-los de maneira a enaltecer as virtudes delas. A releitura proposta demonstra que é possível ter uma segunda visão da história, reconstruindo estereótipos até então enraizados na sociedade. Dessa maneira, a Dama Razão não propõe que mudem o que está escrito, mas sim que os leitores sejam prudentes ao ler o que lhes está ao alcance, já que interfere de maneira decisiva na posição de indivíduos dentro da sociedade, nesse caso, as mulheres. E, provando a relevância do leitor, Dama Razão se prontifica:

> E por mais digna que seja a obra, e feita por bom mestre, sempre alguém tenta e tentará deformá-la. Muitos são aqueles que querem intervir no assunto. Eles acham que se outros escrevem o que eles queriam dizer, então eles não podem estar enganados. É assim que eles se propõem a difamar. É uma espécie que conheço bem. Alguns se metem no assunto, compondo versos insípidos, ou baladas sem sentimentos, falando da conduta das mulheres ou dos príncipes ou de outras pessoas; mas são incapazes de reconhecer e corrigir baixas inclinações de sua própria conduta. (PIZAN, 2012, p.78).

A Dama demonstra, assim, que homens bons escrevem boas histórias, com bons exemplos, porém, quando mal interpretados por aqueles imprudentes, podem destruir virtudes dentro da sociedade. Não é diferente quando cita histórias bíblicas; na verdade, enfatiza-as, visto que, em um contexto ainda bastante regido pela Igreja, era impensável não seguir os dogmas religiosos. Sabendo que esses eram norteadores dos pensamentos de grande parte dos indivíduos da Idade Média, Pizan dá voz às Damas para contarem narrativas, demonstrando tanto o que é dito sobre elas, quanto aquilo em que as Damas acreditavam, como também interpretadoras, que deveria ser dito. Podemos ver, por exemplo, na história de Atalia, mãe de Ocozias e rainha de Jerusalém, reproduzida na Bíblia de Jerusalém da seguinte forma:

> ^{2Rs} ^{11, 1-3} **O crime de Atalia** – ¹⁰Quando a mãe de Ocozias, Atalia, soube que seu filho estava morto, resolveu exterminar^b toda a descendência real da casa de Judá. 11 Mas Josaba, filha do rei, retirou Joás, filho de Ocozias, dentre os jovens filhos do rei que estavam sendo massacrados e o colocou, com sua ama, no quarto dos leitos. Assim Josaba, filha do rei Jorão, esposa do sacerdote Joiada e irmã de Ocozias, ocultou-o das vistas de Atalia e evitou que ela o matasse. ¹²Ficou seis anos com eles, escondido no Templo de Deus, enquanto Atalia Reinava sobre a terra. (BíBLIA. II Crônicas, 22, 10-12).

e argumentado pela Dama Retidão, a qual não defende a crueldade utilizada por Atalia, mas sim questiona o motivo pelo qual somente essas histórias são evidenciadas:

Segundo aquilo que está escrito nos livros, e a experiência, creio, não o contradiz, que, apesar de quantos filósofos e autoridades falarem sobre a leviandade das mulheres, verás que nunca existiu uma mulher mais perversa do que um grande número de homens. As mulheres mais cruéis, a quem os livros fazem referência, são Atalia e sua mãe Jezabel. Rainhas de Jerusalém, que perseguiam o povo de Israel [...] Mas, pense na perversidade de Judas que traiu tão cruelmente o bom mestre de quem ele era apóstolo e de quem só havia recebido o bem! Pense, ainda, na maldade, na crueldade dos judeus e do povo de Israel [...] Pense em Juliano, o Apóstata, que, por sua grande crueldade, tinha reputação de anticristo. O desleal Dionísio, desleal tirano da Sicília [...] (PIZAN, 2012, p.244).

Portanto, passagens como essa são amplamente demonstradas ao longo da construção da obra e enriquecem a intenção da autora ao provar que os grandes livros sempre dão ênfase somente às crueldades que algumas mulheres cometem e não às cometidas por homens. Ademais, analisamos aqui a função ilocutória³ das falas das Damas, quando utilizam verbos que reforçam e ordenam a necessidade de mudanças para persuadir, por meio de demonstrações, neste caso, a personagem Christine, a rever seu olhar frente aos exemplos citados nas histórias, e a interpretação feita delas nos livros de renome para a construção de juízos de valores e morais, os quais desfavoreciam a atuação das mulheres dentro do Medievo. Desse modo, ao mencionar que se se quer demostrar algo a alguém, é necessário que eu o convença da realidade dos fatos ou da veracidade que eles veiculam (SULEIMAN, 1977, p.469), Suleiman descreve o que ocorre com o uso das leituras das parábolas: a propagação do exemplo que é necessário seguir na comunidade. Nesse caso, a veracidade está baseada nas interpretações dos grandes autores sobre as parábolas, as quais eram utilizadas, principalmente pela força dos nomes dos escritores e pela credibilidade que tinham tanto na sociedade

Para Susan Suleiman (1977), o ato de fala ilocutório define-se, em primeiro lugar, pela manifestação de uma ordem, pedido ou questionamento definido pela intenção que manifesta, ou seja, cada fala é construída pelo locutor com a intenção de obter um resultado de seu interlocutor de reconhecimento, de benefício, de mudança de opinião entre diversos outros resultados sempre dependentes da maneira como é construído ato ilocutório.

medieval quanto naquelas de outras épocas, para emergir moralidades textuais que corroboravam a formação do cânone masculino.

Para esse fim, Pizan utiliza uma técnica para sua escrita, a qual percorre toda a narrativa, seguindo, sistematicamente, o mesmo caminho por quase todo o livro. Assim, ao se acostumar com esse direcionamento, o leitor encontra até mesmo uma facilidade para interpretação. Essa técnica se baseia, grosso modo, em narrar a história, exemplificar o que ela revela e, ao contrário de somente mostrar ao leitor o epimítio⁴, explicar a interpretação inicial dos homens para, posteriormente, mostrar uma outra visão. Ao final, no Livro terceiro, porém, quando as Damas utilizam com mais veemência as histórias bíblicas, não é mais necessário usar dessa estratégia, já que se espera que o leitor tenha internalizado a interpretação que propõem as narradoras. Dessa maneira, chegar à moral torna-se incumbência do leitor, posto que já está preparado para compreender a narrativa e não somente lê-la ou escutá-la superficialmente. Assim, para induzir o olhar do leitor acerca do que é proposto e sobre como analisar a obra, Dama Razão pronuncia no Livro primeiro, capítulo XIII, sobre os homens suportarem as mulheres e seus erros no casamento:

> [...] é verdade, como já te disse, que muitas excelentes mulheres são maltratadas por seus maridos, e isso sem nenhum motivo, mesmo tratando de uma minoria insignificante. Aliás, se eu te dissesse que todas são boas, ficarias logo convencida de que era mentira. Mas, não tratarei dessas últimas, pois tais mulheres vão contra a sua natureza. (PIZAN, 2012, p. 188).

O que é essencial dizer, diante dessa fala de Razão, é que não há a generalização da bondade das mulheres somente para cumprir o objetivo de mudar a visão de muitos sobre o que delas é dito. E a Dama confirma isso quando mostra a Christine que não seria correto falar sobre uma totalidade de damas virtuosas sendo que, assim como os homens, algumas pervertem sua natureza e não são dignas de serem mencionadas para povoar a Cidade. O que fica visível ao leitor sobre essas imperfeições que não as fazem dignas não é uma enumeração delas ao longo do texto, mas sim a exaltação que as Damas fazem das virtudes: ao colocar em voga o que é bom, consequentemente o leitor entenderá que tudo aquilo que vai de encontro a isso, naturalmente é considerado ruim e prejudicial

Nas fábulas, assim como em diversas parábolas, há uma moralidade que pode ser revelada como um promítio (moral antes da narrativa), um epimítio (moral ao final da narrativa) e endomítio (moral ao longo da narrativa).

à conduta das mulheres e à Cidade. É necessário, porém, demarcar que, ao final do excerto – assim como faz em variados momentos – fala sobre "ser contra a sua natureza", ou seja, as mulheres já seriam boas pessoas desde seu nascimento, entretanto algumas delas corrompem a virtude que lhes é dada.

Essa trajetória feita por Pizan assemelha-se às parábolas bíblicas no instante em que, assim como nas Sagradas Escrituras, ela faz do exemplum sua maneira de elaborar uma moral, porém esta associada a uma contradição à visão fossilizada da sociedade sobre as mulheres. Esse ato de exemplificar para demonstrar e persuadir, e não somente evidenciar as atitudes que devem ser seguidas é a maneira de se aproximar do leitor e mostrar que, assim como ele, os personagens também se encontram um uma realidade próxima e, portanto, podem sim espelhar-se nas mesmas atitudes. É em uma das histórias, no tópico XV – Sobre a rainha Semíramis – que há o exemplo mais evidente de exemplum. Dama Razão conta que essa dama havia sido criticada pelo fato de ter se casado com o próprio filho, o que, nas leis dos homens, era abominável (PIZAN, 2012, p.101). Porém, na argumentação da Dama, além de Semíramis ter se disposto a esse ato para salvar o império, a rainha acreditava que o filho merecia alguém de igual coragem e virtude como ela. Ademais, era inconcebível julgar seus atos em uma época em que não vigorava a lei dos homens da Idade Média, julgando algo descontextualizado.

Neste contexto, inicialmente se nota o conhecimento que Razão tem sobre as leis e como elas são instituídas na sociedade, pois mostra a Christine que, de acordo com as leis dos homens e a procedência jurídica, não se pode condenar uma pessoa a qual não faz parte de mesmo campo ou tempo judiciário de determinado povo, posto que seria uma imprudência julgar alguém por quebrar uma regra que não fora anteriormente estipulada. Inicia-se aqui, mais uma vez, o jogo das adversativas, pois "apesar de ser um pecado muito grande, essa dama não tem que se desculpar, pois ainda não havia lei escrita na época". Para melhor resguardar os atos de Semíramis, Razão ainda mostra que, mesmo a rainha tendo praticado atos que não eram proibidos, ela ainda teve motivos justos que a levaram a fazer isso e, se julgasse que isso poderia vir a ser um pecado, não o teria cometido, já que era uma "[...] dama de muita virtude, força e coragem exemplar." (PIZAN, 2012, p. 99).

Alguns autores, como Boccaccio, ao escreverem sobre essas e outras mulheres de destaque na história, procuram analisar, ao longo de sua narrativa, alguns juízos de valores que servirão para exemplificar aquelas mulheres grandemente virtuosas e que, portanto, merecem notoriedade a fim de que outras da sociedade

sigam o que elas fizeram de acordo com o que se espera do patriarcalismo. Uma dessas passagens interessantes e também escrita por Pizan é sobre Tisbe e Píramo, dois jovens apaixonados e filhos de nobres e ricos senhores. Boccaccio, por exemplo, em De Claris Mulieribus (1361-1362)5, conta a história com o intuito de destacar o que acontece quando as paixões tomam conta dos jovens e quão irracionalmente eles agem quando se encontram nesse estado. Pizan, sob outra perspectiva, mostra a coragem e a lealdade que Tisbe tinha ao seu amor, sendo notável o que ela fez para que nada os impedisse de ficarem unidos. É a partir da inferência de Christine que Dama Retidão exemplifica com histórias para justificar o engano de vários homens.

> Dama, há sobre a terra uma lei natural de atração dos homens em relação às mulheres, e das mulheres em relação aos homens. Não se trata de uma lei social, mas de uma inclinação carnal, pela qual homens e mulheres se amam reciprocamente, com grande e apaixonado amor, entregando-se ao ardente desejo e ignorando o que faz queimar, neles, o fogo da paixão, apesar de todos conhecerem esse estado chamado amor. Os homens têm o hábito de dizer que as mulheres, por mais que façam promessas, são inconstantes, pouco apaixonadas, mentirosas e extremamente falsas. (PIZAN, 2012, p.263).

Esse comportamento reprovável, de acordo com Boccaccio, ao serem levados pela paixão, não é condenado por Dama Retidão ao exemplificar a história, pois o que está em análise não é sua conduta em ser levada a fugir com seu amado, mas sim o modo como ela foi fiel àquele por quem estava apaixonada, mesmo depois da trágica morte que tem Píramo. A lealdade e coragem são tamanhas que, após ver o amado morto por acreditar que um leão havia devorado Tisbe, ela se suicida tanto pela falta que faz o homem que ama quanto por carregar a culpa da morte de Píramo. A história da rainha Semíramis, de Tisbe e de outras várias mulheres está na obra para dar vida à interpretação, posto que, nessa trajetória, apenas se concebe o exemplum e conquista a moral quando se é capaz de chegar às entrelinhas da narrativa. Analogamente, podemos nos ater àquilo que Suleiman menciona sobre a parábola do Semeador: "Seul l'homme qui 'entend la Parole et la comprend' porte du fruit" (SULEIMAN, 1977, p.472)6.

Confira Boccaccio (2013).

[&]quot;Somente o homem que ouve a parábola e a compreende consegue o fruto." (SULEIMAN, 1977, p.472, tradução nossa).

Ele dizia: "Eis que o semeador saiu para semear. ⁴E ao semear, uma parte da semente caiu à beira do caminho e as aves vieram e a comeram. ⁵Outra parte caiu em lugares pedregosos, onde não havia muita terra. Logo brotou, porque a terra era pouco profunda. 6Mas, ao surgir o sol, queimou-se e, por não ter raiz, secou. Outra ainda caiu entre os espinhos. Os espinhos cresceram e a abafaram. 8Outra parte, finalmente, caiu em terra boa e produziu fruto, uma cem, outra sessenta e outra trinta. ⁹Quem tem ouvidos, ouça!" d (BÍBLIA. Mateus 13, p.1727).

Ao terminar a história, há ainda a pergunta dos discípulos sobre o motivo de Jesus falar em parábolas, ao que ele diz: "É por isso que lhes falo em parábolas: porque veem sem ver e ouvem sem ouvir nem entender.f" (BÍBLIA. Mateus 13, p.1727). Podemos colocar, então, que as histórias contadas no livro remetem sempre a um sentido segundo que só é alcançado com a interpretação do leitor para des-cobrir a primeira narrativa e se aprofundar no exemplum dado na segunda instância. Tratar o texto como tendo somente esse primeiro senso é destituí-lo de seu poder moralizador.

Exemplum e moral: a construção do romance de (anti)tese

A etimologia da palavra parábola, segundo Rusconi (1003, p. 350), é uma composição de duas outras palavras para, (genitivo) definido como: a partir da proximidade de uma pessoa, "de", "de lado", "a partir" e bolh, (substantivo) deverbativo da palavra ba,llw (verbo) definido como: o poderoso movimento de "jogar" ou "impulsionar" (KITEL, 1964, p.526). A junção resulta parabolh, um substantivo com o significado de "comparação", "analogia", "exemplo" [...] (RUSCONI, 2003, p. 350 apud SANOKI, 2013, p.104-105).

Ao dizermos que a importância da história é a compreensão da moral, não isolamos totalmente a relevância que a primeira análise demonstra; em verdade, ela tem grande papel na construção dessa técnica narrativa, visto que, sem a narrativa e a história, o leitor somente teria acesso à moral que, em muitos momentos, pode não ter sentido em sua vida. Por isso a parábola recorre a histórias que demonstrem a proximidade com a realidade do leitor/ouvinte para, desse modo, exemplificar, impulsioná-lo ao objetivo maior: a compreensão da moral. Assim, ao compreender que só chega a um bom ensinamento aquele que é um bom

ouvinte, no caso do semeador, ou que é necessário tomar atitudes que, muitas vezes, vai contra suas crenças por um bem maior e coletivo, quando tratamos da rainha Semíramis, o leitor/ouvinte se encontra mais confortável quando consegue conceber essas imagens a partir daquilo que ele conhece e que, muito mais viável, pode fazer parte de sua realidade. Assim, o exemplum é, ao mesmo tempo, o lugar onde não se espera que o leitor permaneça, mas por onde deve passar para a conquista da completa persuasão.

É dentro dessa perspectiva que, no livro, as Damas se direcionam às mulheres virtuosas, pois, assim como na parábola, elas querem afastar aquelas que não são dignas ou virtuosas o bastante para ouvir claramente e interpretar com sabedoria os ensinamentos passados.

> [...] minha cara Christine, digo-te: foi a tua ingenuidade que te levou a esta presente opinião. Concentra-te, retoma tua consciência e não te preocupas mais com essas tolices; sabes que uma difamação categórica das mulheres não conseguiria atingi-las, mas sempre volta contra seus autores. (PIZAN, 2012, p.63).

Do mesmo modo como fala Jesus em suas parábolas, as Damas buscam também aquelas "eleitas", afastando quem não é capaz de compreender (SULEIMAN, 1977, p.474). O intuito pedagógico da obra é, pois, para mostrar como se portaria uma boa ouvinte que quisesse adentrar a Cidade e fazer parte desse seleto grupo, por isso o tom pedagógico usado ao selecionar as histórias e contá-las. Relacionado a isso, havíamos dito, ao mencionarmos a técnica utilizada por Pizan, que ela não se prende somente à história e à moral, mas vai mais a fundo quando se propõe, primeiramente, a descontruir as visões que deturpam a imagem das mulheres para, depois, revelar a moral das histórias. Isso transmite ao leitor uma maior confiabilidade, já que ele é conduzido a encarar uma realidade a qual, logo adiante, será descontruída com argumentos baseados no mesmo texto que, anteriormente, fora utilizado para uma primeira interpretação.

Assim como as virtudes são ressaltadas, as Damas também narram sobre as faltas - ou vícios - que não deixaram alguns reinos prosperarem. Mas, do mesmo modo, parte da história é contada para, posteriormente, a análise ser feita, como acontece quando Razão, ao falar da prosperidade que terá o reino de Christine caso ela siga com boa conduta os ensinamentos proferidos pelas três Damas, conta a história das Amazonas. É interessante notar aqui que a pretensão de Pizan ao redigir a obra não é puramente exaltar as mulheres e seus feitos que muitas vezes se concentram às margens do poder patriarcal, mas é, antes disso, mostrar que somente se edifica um reinado, seja ele governado por homens ou por mulheres, a partir da obediência às virtudes que são imprescindíveis para a adequada convivência; saber que a razão e o comedimento devem ser o alicerce para a prosperidade. Isso se mostra quando ela coloca, como nesse caso, o reino da Amazônia: essas grandes mulheres, conquistadoras de grande parte do Oriente, apesar de detentoras de extrema coragem e vivacidade em seus atos, deixaram seu reino sucumbir, restando somente o nome. Elas, então mulheres virtuosas, ainda não foram capazes de levar adiante a potência que criaram.

> A história te ensina que o reino da Amazônia foi outrora estabelecido graças à iniciativa das numerosas mulheres cheias de coragem que desprezavam a condição de escravas. Elas o mantiveram durante muito tempo sob o império sucessivo de diferentes rainhas: eram damas muito ilustres, eleitas por elas e que as governavam sabiamente, conservando o Estado em toda sua potência. [...] E, no entanto, apesar dessa força e desse império, seu reino - como acontece com qualquer potência - acabou desmoronando, de maneira que hoje só o nome sobrevive. Mas, anuncio-te como uma verdadeira Sibila, que o edifício da Cidade que tens a tarefa de construir, e que edificarás, será bem mais forte. [...] saberás que tens em mim, se quiseres escutar realmente meus conselhos, um guia e uma diretriz para acabar tua obra sem nunca cometer erros. Chamo-me Dama Razão [...] (PIZAN, 2012, p. 67-68).

Confirmamos, pois, com a apresentação primeira da Dama Razão, que o intuito da obra é espelhar as virtudes para que estas sejam reflexos de uma sociedade em que o conhecimento será permitido àquelas mulheres notáveis, que farão do reino um lugar perene como o bronze. Esse inicial discurso da Dama Razão é o começo para iluminar os olhos de Christine, a fim de que ela saia da escuridão que a cega ao ler diversas obras que tratam as mulheres como seres inferiores.

No final do Livro II e no Livro III essa técnica já se encontra menos evidente; agora as histórias bíblicas tomam lugar na obra e não necessitam de uma narradora conferindo-lhes uma moral, pois, diferentemente do que acontece nos outros textos, as personagens, por si só, tanto contam a história quanto suas atitudes já conduzem a uma moral. Após as primeiras histórias, encontramos outras que se apresentam como uma repetição dos mesmos atos, porém em diferentes contextos. Ora, essa repetição proposital valida as histórias anteriores,

já que exemplifica a mesma conduta em diferentes mulheres, ou seja, a virtude, ainda que varie de pessoa, não pode ter seu significado modificado. Suleiman destaca essa característica também em uma parábola bíblica: O filho pródigo (BÍBLIA. Lucas 15, 11-31, p.1817).

Na parábola do filho pródigo, diferente de outras na Bíblia, não há mais a interferência de Jesus ou de outra personagem para evidenciar a moral aos leitores/ouvintes, mas sim puramente a história para que o leitor infira a doutrina. Essa história, portanto, interpreta-se por si mesma, as próprias personagens têm uma tomada de consciência que leva o leitor/ouvinte por esse mesmo caminho. Essa técnica é o que Suleiman chama de redondance (SULEIMAN, 1977, p.479), ou seja, a construção da história é concomitante à construção da moral, posto que o filho pródigo, ao compreender que o seu ato era inadequado no contexto, volta à casa já transformado, diferente de quando havia partido. Essa transformação, essa aprendizagem ao longo do caminho para a conquista da moral e da boa conduta é transmitida ao leitor/ouvinte de forma que ele se identifique e entenda a moral a partir de atitudes humanas que, bem se sabe, não estão presas somente a uma narrativa, mas a um contexto do qual ele faz parte. Para finalizar a técnica, a fábula termina com a fala de Jesus, porém não interferindo de maneira a apontar a interpretação que deva ser seguida, mas somente para enfatizar a história e o que nela ocorre, ou seja, é evidente a construção da moral como um "passo a passo" (SULEIMAN, 1977, p.480). A parábola, portanto, é uma maneira de confrontar a realidade, apresentando-se como um meio de enxergar o ser humano e, mais importante, de se identificar com ele e aprender com seus atos (SANOKI, 2013).

É esse caminho que Pizan traça em seu livro: assim como nas Sagradas Escrituras, a autora também conta histórias, primeiramente, no nível superficial e demonstra sua moral por meio da narração das Damas e, posteriormente, confiante de que as histórias, por si só, já explicam o comportamento, explana-as de modo contínuo sem interferências ou interpretações próprias. É possível perceber, então, que, para ganhar a confiança do leitor/ouvinte, as Damas, gradativamente, percorrem um caminho que o acostumará com certa interpretação. É o que ocorre, por exemplo, com as histórias de Santa Catarina, a dama de dezessete anos que governou o reino do pai após sua morte, cristã e devota a Deus, uma santa virgem que presenciou um milagre por sua fé (PIZAN, 2012, p.297-299); com Santa Margarida, que, encerrada numa cela, se persignou e, assim, matou a serpente que estava com ela (PIZAN, 2012, p.300); com Santa Lúcia, a qual, com sua retórica impecável, conhecia os sermões e, dessa maneira, conseguiu fazer com que Alceja, rei da Barbária, não a violentasse (PIZAN, 2012,

p.300-302). Assim o livro percorre com diversas outras damas, as quais, provando seu respeito e submissão a Deus, conquistaram a dignidade de ser renomadas. Ao fim desse caminho, fechando a moral como numa redondance, as Damas apresentam o exemplo de maior autoridade dentro da Cidade: a Virgem Maria, a rainha do reino e modelo de bons princípios, a que inspirou as outras damas a tomarem atitudes nobres. Ora, não bastassem longas páginas de histórias de damas virtuosas, era necessário enfatizar, fechando o ciclo, as atitudes primorosas daquela que ocupará a cadeira mais alta da Cidade. Feito isso, é possível garantir que o público leitor seguirá com a mesma compreensão ao longo das outras histórias e, logo, é factível e eleição do público ideal para a Cidade: somente aquele que foi capaz de seguir os mesmos passos, exemplos e condutas.

Outro ponto de destaque é que, apesar das descrições das atitudes das damas, não há demasiados detalhes ou menções a outros núcleos narrativos que possam fazer o leitor/ouvinte se distrair. Isso porque, ao tracar um rumo sem muitas ramificações, a autora limita o sentido que propõe a esse romance de tese: quanto mais restrições a história tem, mais restrito também fica o olhar do público. Assim, há quase um sentido unívoco que não se dilui com o decorrer da narrativa.

> Dans le roman à thèse, par contre, les contraintes jouent à tous les niveaux du récit. Le sens se construit progressivamente, mais il n'est pas pulvérisable. Au contraire, plus on avance, plus les redondances se multiplient et plus le sens se limite, se fait un. [...] l'assimilation à l'exemplum permet de supposer que le roman à thèse impose non seulement un sens, mais une axiologie. Il propose des valeurs. Seule la présence d'un système de valeurs inambigu (dualiste) permet à l'exemplum – at au roman à thèse – d'aboutir à des règles d'action [...] (SULEIMAN, 1977, p.487) 7 .

Esse romance de tese, portanto, propõe não só sentidos como - e principalmente - ações a serem seguidas para, nesse caso, adentrar a Cidade ideal. É a presença de um trajeto que leva Christine a conclusões esperadas pelas Damas. Ao iniciar a história, Dama Razão menciona que sua missão é retirar a personagem da alienação que a cega a ponto de rejeitar aquilo que tem

[&]quot;No romance de tese, ao contrário, as limitações estão presentes em todos os níveis da história. O sentido se constrói progressivamente, mas ele não é pulverizável. Ao contrário, quanto mais se avança, mais as redondances se multiplicam e mais o significado se limita, faz-se um. [...] a assimilação ao exemplum permite supor que o romance de tese impõe não somente um sentido, mas uma axiologia. Ele propõe valores. Somente a presença de um sistema de valores sem ambiguidade (dualista) permite ao exemplum - e ao romance de tese - levar às regras de ação [...]" (SULEIMAN, 1977, p.487, tradução nossa).

convicção de saber, para acreditar em algo que Christine só conhece por meio de uma pluralidade de opiniões alheias (PIZAN, 2012, p.61-61), ou seja, afastá-la dessas várias interpretações e encaminhá-la a uma única que chegará ao primeiro objetivo colocado. Assim, conferimos o valor a esse romance não só como de tese, mas de antítese, já que, para chegar ao ponto desejado pelas Damas, é necessário o trabalho com a desconstrução das ideias primordiais para, somente depois, levar a personagem pela lógica e único sentido restringido pelas Guias.

Conclusão

A determinação de valores, principalmente em uma época em que eles já estavam pré-determinados, desafia o leitor/ouvinte a rever aquilo que já está formado em sua bagagem cognitiva para compreender uma ideia nova e ser levado por ela ao longo de todo o texto. Esse comportamento faz com que o romance de tese seja demarcado com sentidos únicos, não conferindo espaços para novos olhares que possam desviá-lo de seu objetivo. Ora, não importa que a doutrinação seja em um único sentido dentro do romance, seja ela política ou religiosa. O que importa, somente, é que a moral não será alvo de olhares plurais que possam desmoronar a Cidade construída a partir da ressignificação.

"THE BOOK OF THE CITY OF LADIES": A NOVEL OF (ANTI)THESIS

ABSTRACT: The resignification of views inherent to stories that are fossilized in society and that concern particular events or groups has always been hard work, since the morality arising from role models deemed as righteous and natural, within a certain context, must be reconstructed. This is what occurs in The City of the Ladies (1401), by Christine de Pizan, which deconstructs pre-established theses regarding the role of women in the Middle Ages that are supported by renowned authors and by the biblical interpretation of Medieval men of the parables. Therefore, with the aim of broadening the reader's view, the use of theses and antitheses is observed as reevaluations of role models and, hence, of the morals imbued in them, which have not changed for centuries.

KEYWORDS: Resignification. Thesis. Antithesis. Moral. Role model.

REFERÊNCIAS

ASSIS, R. F. S. A cristandade e o reino francês. Duas facetas do poder régio (1372-1404). 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2008.

Karla Cristiane Pintar

BÍBLIA, português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: PAULUS, 2002.

BOCCACCIO, G. Les femmes illustres (De Mulieribus Claris). Traduit par Jean Yves Boriaud. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

PIZAN, C. A Cidade das Damas. Tradução e apresentação de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Mulheres, 2012.

SANOKI, K. Parábola: um gênero literário. Revista Eletrônica Espaço Teológico, São Paulo, v.7, n.12, p. 102-112, jul./dez. 2013.

SULEIMAN, S. Le récit exemplaire. Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires, Seuil, n.32, p.468-489, 1977.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BOCCACCIO, G. Decamerão. Tradução de Raul de Polillo. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

LE GOFF, J. Em busca da Idade Média. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.



A FLATTERIE NAS FÁBULAS DE LA FONTAINE: A CORTE VISTA POR UM MORALISTA DO SÉCULO XVII

Fábio Rodrigues de AVILA*

RESUMO: Esta pesquisa visa a tratar da presença da paixão da "Flatterie" (Lisonja ou Bajulação) nas *Fábulas* do escritor seiscentista Jean de La Fontaine, principalmente no contexto em que ela aparece como uma característica da Corte francesa. Essa paixão tem uma função diversificada nas Fábulas, pois ora aparece como uma ação a ser seguida, ora como algo que deva ser evitado. Ela é, contudo, uma forma de o autor elaborar um retrato tipológico do homem da corte, e, por extensão, da própria figura do rei, e, de certa forma, estabelecer um quadro geral da natureza humana, tema esse muito caro ao pensamento filosófico e moral do século XVII. Nós pretendemos, assim, apresentar as possíveis leituras dessa paixão conforme ela é ilustrada pelo autor fabulista.

PALAVRAS-CHAVE: Corte. Fábulas. Flatterie. Moral.

O amor-próprio é o maior de todos os bajuladores. La Rochefoucauld, Máximas (1994, p.15).

Fala-se na corte bem de uma pessoa por duas razões: a primeira, para que ela saiba que nós falamos bem dela; a segunda, para que ela fale bem de nós. La Bruyère, Os Caracteres. (1964, p.104).

Devemos lembrar que o chamado Grande Século, ou o Século de Luís XIV¹, é conhecido pelo alto nível da sua produção literária e intelectual. As peças de

Doutorando em Filosofia e graduando em Letras. UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - fabioc12@ hotmail.com

A obra de Voltaire, O Século de Luís XIV, faz uma apresentação – um tanto enviesada, há de se notar – do que seria o chamado Grande Século, mostrando um pouco das grandes realizações e dos avanços feitos nas ciências, artes e, principalmente, no campo do pensamento. Confira Voltaire (1951).

Corneille, Molière e Racine; os sistemas de pensamento de Descartes, Espinosa e Malebranche; as revoluções científicas com Galileu, Kepler e Newton; os tratados políticos de Hobbes, Locke e Pufendorf; as obras morais de La Rochefoucauld, Saint-Evrémond e La Bruyère; tudo o que esse século produziu indica o desenvolvimento intelectual de uma época que se desvencilhou de alguns preconceitos do passado e que prenunciaria o Iluminismo e a Ilustração do século XVIII, isto é, uma época que anuncia o nascimento do indivíduo moderno. Trata-se de um período de rupturas, renovações e, ao mesmo tempo, uma apologia do tradicional. É, assim, um século imerso em contradições, seja no campo político, ideológico ou mesmo literário, cuja querela – principalmente estética, mas não só² – entre Antigos e Modernos provoca um sem-número de discussões, debates e conflitos. A nosso ver, isso ocorre porque seu objeto de investigação parece direcionado antes de tudo à compreensão de dois temas centrais: a Natureza, que passa a ser vista sob outra perspectiva, como máquina autônoma e autoengendrada, decorrência do mecanicismo alavancado pelas pesquisas sobre o movimento de Galileu, o sistema filosófico de Descartes e a física e os cálculos de Newton. Por outro lado, o Homem é tomado como um ser dotado de energia vital, ou um corpo autônomo que possui também uma alma que o faz pensar. Ele é composto de duas unidades distintas e intrínsecas. Considerando que, a partir desse século, o cosmos passa a ser considerado sob duas óticas, a do macrocosmo e a do microcosmo - o que, de algum modo, se afasta deveras da herança medieval, em que o mundo era um todo fechado e compacto, que devia sua existência, movimento e devir a um ser transcendente a ele próprio -, as análises filosóficas e científicas sobre o homem se dão em dois registros diferentes: pela perspectiva de sua interioridade – isto é, o microcosmo – e de seu lugar na natureza – o macrocosmo. O homem é assim investigado em sua totalidade, e a partir de sua essência "natural", ou para usar uma expressão de Espinosa, a partir de sua natureza naturada.

No âmbito da literatura, essa investigação sobre o homem não poderia ser diferente. Ele é observado, analisado, dissecado – e essa metáfora não é deslocada, visto que a medicina passa a dar grandes passos na Europa, depois de um longo ostracismo medieval e um tímido desenvolvimento durante o período renascentista – e os movimentos internos de seu corpo passam a ser o objeto de investigação dos mais instigantes. Descartes, com seu dualismo metafísico, que busca analisar o corpo e a alma, a partir de sua anatomia baseada em sua física,

² Confira Costa (2009). Em especial o Capítulo IV, p. 63-74.

que configura uma teoria das paixões, parece ser o nome mais notório ao se tratar desse tema.

Porém, nesse século "geometrizado", em que reinam a ordem e a harmonia – lembremos as danças e festas de Luís XIV e os jardins de André Le Nôtre no Palácio de Versalhes³ – a complexidade da natureza humana dificilmente encontra um paradigma ao qual se submeter. Mesmo o gênio de Pascal em seu monumental Pensamentos não é capaz de delinear perfeitamente os traços do caráter humano sem que sinta a necessidade de recorrer às sutilezas do pensamento abstrato, calcado na teologia e na metafísica - heranças medievais - que, no fundo, são incapazes de descrever a realidade do mundo humano⁴, seja em sua interioridade, isto é, a partir de suas paixões, desejos e relações de alteridade, seja em seu lugar na natureza, ou, mais especificamente neste caso, na sociedade, tendo em vista suas circunstâncias políticas, sociais ou ideológicas.

Mas este empreendimento de desenhar um retrato do que seria essa natureza humana não foi obra de um ou poucos pensadores ao longo desse século, e vemos nas Fábulas de Jean de La Fontaine (2009) uma exaustiva tentativa de estabelecer esse delineamento. Através do recurso tradicional muito bem apresentado por Esopo, há mais de dois mil anos – o de usar animais e seres míticos para descrever o homem e suas idiossincrasias – La Fontaine apresenta-nos um retrato tipológico do homem não como ele deveria ser - tema tão caro aos medievais e à maior parte dos renascentistas – mas como ele se apresenta de fato, com suas paixões, seus conflitos e ambições, sua fragilidade e seus desejos de poder e grandeza. Este homem, que ora vemos encarnado na pele de um urso, de uma corsa ou de um leão, ora nas feições de Vênus, na astúcia de Minerva ou na cólera de Júpiter, é o homem que La Fontaine descreve a partir da sua observação do homem do século XVII, e em especial, de uma figura em particular, a do homem da corte, o Cortesão-astro, que costumava orbitar a figura talvez mais emblemática do século, Luís XIV, que se autodenominou o Rei-Sol.

Como observa Jacques Revel⁵, durante o período que vai do Renascimento até a Revolução Francesa, impõem-se dois modelos de civilidade, que configuram um universo de gestos, comportamentos e hábitos públicos que caracterizam o que se chamará mais tarde de subjetividade: há o modelo de Erasmo de Roterdã,

Conferir a Introdução do Contra-História da Filosofia - Volume 3: Os libertinos Barrocos, de Michel Onfray (2009).

Essa talvez seja a razão do "pessimismo" de Pascal com relação ao homem e sua condição, e seu apelo à teologia e à salvação.

Confira Revel (1991).

que prima por uma honestidade e um ideal de transparência social, que personifica um indivíduo moral autêntico e dotado das virtudes mais essenciais⁶, prisma do humanismo renascentista que busca dar um novo rosto ao cristianismo marcado pela rigidez e dogmatismo medievais; mas há também o modelo cortesão de Baltasar Castiglione, que fundamenta o *éthos* em uma normatividade de gestos e boas maneiras que tem por objeto o olhar do outro e a afirmação da própria posição social⁷, que marca o lugar hierárquico que o indivíduo ocupa na escala monárquica e que o situa junto aos seus.

Essas duas formas de civilidade estão diretamente ligadas ao universo da corte, que é, de certa forma, também cindido em dois modelos, poderíamos dizer, também antagônicos. Se de certa forma há uma corte fechada em si mesma, em que prevalece a liberdade de seus frequentadores, cuja honestidade e intimidade fomentam a arte da conversação, criando um ambiente agradável e de boa convivência⁸, na corte do rei prevalece o olhar do outro, cujos excessos e comedimentos devem ser cuidadosamente calculados em cada gesto, em cada palavra, pois o comportamento está a todo instante em vias de ser julgado ou mesmo de antemão condenado: "A corte é um espaço público, fortemente hierarquizado e regulamentado sob a autoridade cada vez maior do soberano; os cortesãos são profissionais da frequentação mundana." (REVEL, 1991, p.196).

É este espírito de corpo que predomina, no século XVII, na corte de Luís XIV. O império do olhar suplanta a convivência íntima. Na verdade, já não é possível falar de privacidade, intimidade ou qualquer indício de singularidade, pois a normatividade de gestos e a etiqueta que rege o comportamento e que se

^{6 &}quot;Até então, erigiam-se em norma práticas particulares, adequadas a grupos ou meios restritos. Erasmo, ao contrário, quer fundamentar numa aprendizagem gestual comum uma transparência social na qual vê a precondição necessária à concretização de uma sociabilidade generalizada. Não exige muito em termos de comportamentos. Porém, denuncia tudo o que nas manifestações do corpo (como nas da linguagem) poderia tornar a sociedade opaca a si mesma, entravando a livre circulação dos signos entre os homens." (REVEL, 1991, p.174).

[&]quot;Em Castiglione e seus sucessores, a norma é distintiva; as boas maneiras repousam na conivência de um grupo fechado que é o único dono dos critérios da perfeição. O cortesão se identifica com a construção de um personagem social capaz de agradar pela quantidade e pela eminência de seus talentos (na conversação, nas armas, na dança, no jogo, mas também nas atitudes cotidianas). Apenas essa imagem importa e tudo que lembra o homem interior, sua tensão, seu esforço, deve ser sufocado. É o papel da 'dissimulação honesta' disciplinar o indivíduo e manifestar nos gestos, na postura e nas atitudes o primado absoluto das formas da vida social. Parecer deve tornar-se um modo de ser." (REVEL, 1991, p.194).

[&]quot;No salão dos hôtels parisienses, conversar revela-se um 'oficio', como o diz Hellegouarc'h, que faz o indivíduo tornar-se interessante e informado, sem ser pesadamente erudito, e cultivar cuidadosamente a aparência de 'natural', obtida menos à custa dos conteúdos das conversas, do que do perfeito domínio da voz, da pronuncia, da expressão, do gesto, do porte, enfim, de tudo o que compõe a actio retórica." (PÉCORA, 2001, p.VIII).

impõe aos cortesãos pelo rei têm a função de um Leviatã, que nada deixa escapar, e a todos abarca com seus tentáculos onipresentes. Como sugere Revel:

> Consente aos nobres o privilégio visível da eminência social, porém em troca lhes cobra uma submissão irrestrita à autoridade supereminente do rei. Assim se compreende que institua duplamente o império do olhar. Do topo à base, a ordem curial determina os comportamentos segundo a posição de cada indivíduo numa hierarquia rigorosa, e a etiqueta tem por função regulamentar no detalhe essa disciplina inigualitária porém imposta igualmente a todos. Da base ao topo, é a sociedade inteira que contempla o espetáculo da corte, modelo exposto à admiração e à imitação (REVEL, 1991, p.197).

É claro que não podemos reduzir os traços tipológicos de La Fontaine ao homem da Corte. Ele fala da natureza humana, e obviamente de sua pena não escapam nem o agricultor, nem o ladrão ou mesmo o sábio. Mas temos de ter em vista que qualquer análise acerca do homem, seja no âmbito social, político, econômico, qualquer que seja, se situa num contexto e linguagem específicos. Os homens são fruto de uma série de circunstâncias que moldam seu caráter, sua fisionomia, sua língua, seus costumes. Seu modo de agir está imbuído de sua historicidade. Porém, na medida em que La Fontaine se refere ao homem da Corte, e ele fala num período marcado pela Monarquia absolutista, em que o próprio rei se denominava o Sol, o astro maior, o qual todos os outros deveriam circundar, é mais do que profícuo que nos dediquemos a analisar quem são esses astros e porque circundam sua estrela. É sua natureza que o exige? São suas ambições e paixões que os levam a praticar os atos mais vis para permanecer nesse movimento, senão circular, exato, que mantém a devida distância intermitentemente; às vezes elíptico, isto é, ora afastado de seu centro ora o mais próximo possível?

É por essa razão que a *Flatterie* emerge como a paixão da corte de Luís XIV. Assim como nas Fábulas, as personagens da corte tomadas por essa paixão em geral veem-se em situação de submissão a uma autoridade, quando não pretendem valer-se da astúcia para beneficiar-se à custa da ingenuidade ou fragilidade alheia. Todos os recursos sociais e psicológicos são válidos quando se trata de ascender e conquistar um lugar privilegiado, um status de "favorito". Considerando-a o lugar onde lobos e cordeiros se misturam, uns travestidos dos outros, a Flatterie apresenta-se como a paixão por excelência, da qual deve valer-se aquele que

deseja manter-se nesse universo, sujeitar os outros aos seus próprios caprichos e manipulá-los ao seu bel-prazer para atender às suas necessidades. Os artifícios para esse intento são inúmeros, que vão desde o simples elogio descompromissado até à humilde submissão diante daquele do qual se julga um inferior, para que ele se sinta, em relação ao bajulador, seu próprio superior. Os propósitos, do mesmo modo, são diversos, desde alimentar-se e satisfazer certos caprichos, até a própria ascensão social e a incursão no mundo dos "grandes". É, pois, nesse universo de vaidades, artifícios e jogos psicológicos que La Fontaine (2009) busca pintar, em suas Fábulas, o retrato daqueles que dele participam.

Nicole Castan (1991), por exemplo, enfatiza que, na corte de Luís XIV, o cortesão é uma espécie de sacerdote do culto monárquico9. Em um ambiente de lobos e cordeiros, é necessário agradar, pois dificilmente é possível sobreviver sozinho. Já Maurice Aymard (1991, p.472) diz que, na corte, "[...] desenvolver laços pessoais de confiança, de intimidade e privacidade constitui um dever para todos." Ele enfatiza que as relações sociais, e, principalmente, aquelas baseadas numa certa proximidade ou intimidade, que estreitam laços pessoais, são necessárias para assegurar ao indivíduo o conhecimento imprescindível para que seus gestos sejam precisos, para que ele saiba exatamente qual e a quem ele deve dirigi-los, ou de quem ele deve precaver-se e evitá-los10. Nas Fábulas, que procuram descrever esse mundo, a presença da paixão da Flatterie, por sinal, não deixa de ser notória, pois demonstra não apenas a genialidade de La Fontaine ao pintar um retrato moral do homem por meio de seus inúmeros recursos linguísticos, mas, do mesmo modo, elabora uma mordaz crítica social à própria nobreza na qual se via envolvido. A Flatterie é, no nosso entendimento, não apenas uma paixão retratada pelo fabulista, mas, e principalmente, um instrumento de crítica e análise social, direcionada a este personagem singular do século XVII, justamente a figura do Cortesão.

Vemos, por exemplo, na sua obra pedagógica Emílio ou da Educação, que J.J. Rousseau (2002) faz uma crítica contundente às Fábulas de La Fontaine, e em especial, à fábula Le Corbeau et Le Renard. A crítica de Rousseau versa sobre

[&]quot;A nobreza perdeu então todo o poder político e a vida pessoal; ganhou as graças de um amo onipresente que sabe tudo sobre a intimidade das famílias, da qual se faz guardião." (CASTAN, 1991, p.428). Como Castan (1991) observa, é apenas em meados do século XVIII, já sob Luís XV, que essa estrita vigilância irá flexibilizar-se e tanto o rei quanto a corte poderão desfrutar de uma leve liberdade, de uma privacidade, apesar de singela.

^{10 &}quot;Na corte, o indivíduo se vê forçado, por si e pelos seus, a jogar o jogo da amizade em todas as formas. Porém, não inventa as regras, fixadas já de longa data: limita-se a aplicá-las num contexto novo com finalidades diversas." (AYMARD, 1991, p.473).

o ensinamento que é realmente transmitido às crianças por essa fábula, visto que ela conta a história de um personagem que engana o outro para se dar bem, usando para isso a sedução através do elogio pretensamente desinteressado, mas que se revela, na verdade, mera lisonja embusteira, isto é, uma mentira útil para conseguir algo. Conforme diz Rousseau, apesar de se considerar que essa fábula ensina às crianças a não confiarem em elogios circunstanciais ou despropositados, não seria o caso de se dizer que na verdade ela ensina às crianças a usarem deste artificio para conseguir o que querem?¹¹

Embora essa crítica de Rousseau seja deveras pertinente, a nosso ver, as Fábulas possuem um outro aspecto, que é o de criticar o universo da representação 12, no qual a nobreza e, em especial, o cortesão, se encontravam mergulhados. Não apenas os gestos e o comportamento deviam seguir uma combinação específica que representava a posição social à qual se pertencia, mas cada uma de suas características era um símbolo hierárquico que situava o indivíduo socialmente, como, por exemplo, a própria vestimenta. Segundo Emmanuel Le Roy Ladurie (2004), o próprio Luís XIV criara uma roupa específica para distinguir os fidalgos que podiam mais facilmente vir a ter acesso a sua pessoa¹³. Essa necessidade de representação é tão distintiva para os membros da nobreza, que o próprio Saint-Simon, já no século XVII, tecera críticas precisas a algumas mudanças que ocorriam nesse universo da corte, visto que, em sua visão, diversos costumes que faziam as graças da nobreza e a distinguiam do vulgo começavam a desvencilharse da convenção aristocrática, que passara a compartilhar alguns aspectos da vida popular, isto é, dos costumes vulgares da burguesia e do povo. É o caso, por exemplo, da infidelidade conjugal e do bastardismo¹⁴. Para Saint-Simon,

¹¹ "Pergunto se é a crianças de dez anos que devemos ensinar que há homens que bajulam e mentem em proveito próprio. No máximo, poderíamos ensinar-lhes que há zombadores que escarnecem dos meninos e caçoam secretamente de sua tola vaidade. Mas o queijo estraga tudo. Nós os ensinamos menos a não o deixarem cair de seus bicos do que a fazê-los cair do bico do outro." (ROUSSEAU, 2002, p.129).

Obviamente, referimo-nos aqui às Fábulas que indicam notoriamente um retrato da Corte francesa do século XVII, e não às Fábulas em sua totalidade, que, por sua diversidade de temas e objetos, ultrapassam com certeza esse universo restrito da nobreza.

^{13 &}quot;Saint-Simon revela, além disso, outra distinção obtida de uma Regência benevolente, a veste justa azul bordada a outo, com galões e plastrons, usada apenas pelos fidalgos que tinham livre acesso ao rei (no caso ao Regente): essa roupa, que faz pensar em nossos trajes acadêmicos, deriva de uma invenção do tempo de Luís XIV destinada a despertar inveja ou ciúme nos cortesãos; ciúme do que não usa a veste justa, de qualquer um que a está vestindo por ordem do rei." (LADURIE, 2004, p.26, grifo nosso).

¹⁴ Ladurie (2004) nos lembra do édito de Luís XIV que torna legítimos os herdeiros bastardos, o que desencadeia uma série de disputas entre herdeiros legítimos - aqueles filhos com a rainha - e os de suas amantes, que, há de se notar, não foram poucos.

isso ilustrava a decadência de uma classe que se deixava contaminar pela degenerescência dos costumes elevados. Ao agir como as pessoas comuns, o nobre já não fazia jus ao seu sangue e à sua posição, ou seja, ele abdicava de sua própria linhagem, marcada pela honra das conquistas de espada, que lhe confiara uma posição de destaque na sociedade. Outro aspecto que ilustra essa mudança no comportamento e na representação que a nobreza faz de si mesma está em sua própria condição financeira. A necessidade de ostentar uma posição privilegiada, que exigia do nobre um luxo excessivo, ultrapassava por vezes os seus próprios rendimentos oriundos de sua linhagem, o que o fazia por vezes endividar-se, a ponto de viver à base de empréstimos, ou seja, sua riqueza era apenas aparente, visto que, de fato, não possuía bens, mas apenas títulos¹⁵. A posição social e o lugar de importância na corte são, desse modo, marcados pela representação e imagem de si em detrimento da própria realidade vivida pelo nobre.

Nesse sentido, o autoelogio de Rei-Sol de Luís XIV não é despropositado. Basta lembrarmos do séquito de bajuladores que ele formou em torno de si quando da construção do Palácio de Versalhes, e que ele exigira que a alta nobreza passasse a viver lá, junto dele, acompanhando suas tarefas, sua rotina, inclusive sua própria intimidade. Era o rei-sol que queria estar cercado de seus astros. La Fontaine - assim como indicam também as obras de La Bruyère e do duque de La Rochefoucauld, ou mesmo as comédias de Molière, entre outras - buscou ilustrar essa sociedade, que funcionava como um universo em si mesmo, cujos personagens viviam num mundo de relações aparentes, superficiais e contraditórias, apesar de levar uma vida determinada por regras rígidas, comportamentos austeros e de pouca ou quase nenhuma privacidade. Lembremos que o próprio rei, ao acordar, recebia em seus aposentos uma comitiva que acompanhava seu desjejum, sua vestimenta e até mesmo sua evacuação matinal. Cada nobre, conforme sua "posição", tinha o privilégio de acompanhar o rei em cada uma das suas "tarefas". Por essa razão, aqueles que queriam estar o mais próximo possível do "Sol", para ter direito aos mais disputados privilégios, viam-se envolvidos em tramas por ora burlescas, por ora trágicas, visto que tudo era ambicionado e permitido para que se alcançasse o objetivo, o summum bonnum de se tornar um "favorito" 16.

^{15 &}quot;[...] entre esses nobres importantes não se vive segundo as rendas auferidas, mas segundo os deveres do luxo excessivo que um elevado estado social impõe" (LADURIE, 2004, p.21).

¹⁶ Há uma vasta literatura no século XVII em que podemos encontrar vestígios e indicações dessa vida voltada para a disputa, o conflito com os pares, em que impera a inveja, a cobiça, e toda guisa de paixões que mostram o lado obscuro da sociedade. Vemos, por exemplo, as Memórias de Saint-Simon (2007) e as do Cardeal de Retz (1959), ou mesmo as Cartas de Madame de Sevigné (1977).

É nesse contexto que a paixão da Flatterie ocupa um lugar fundamental nas Fábulas de La Fontaine. Talvez sua intenção não seja tanto, como acreditara Rousseau, educar as crianças para aprenderem a viver nessa sociedade de lobos e cordeiros, mas, antes, mostrar aos homens um espelho que reflete por vezes suas paixões mais ocultas, assim como seus comportamentos – amiúde inconscientes – mais admiráveis ou desprezíveis, dependendo do ponto de vista em que se os observa. Isso porque a necessidade de representação sobrepõe-se ao próprio sujeito, suplantando seus próprios interesses, desejos e afetos mais íntimos, mais pessoais, para dar lugar a um personagem que ele acaba por representar para si mesmo, uma vez que, diante de seus pares, precisa dissimular um papel que o alce a uma posição social que esteja mais conforme às suas ambições. Essa própria ambição, essa necessidade de elevar-se diante dos seus, seria possível inclusive afirmar, poderia ser decorrente mais de uma imposição familiar ou do desejo de vingança de um clá, do que propriamente do desejo do indivíduo de possuir um título nobre superior àquele do qual ele já dispunha. Porém, a ambição era o impulso primordial e, para alcançar o objetivo, nada mais legítimo que apelar para a manipulação, a sedução e o embuste que, mobilizando as paixões como a vaidade e o orgulho típicos do coração humano, permite encontrar um degrau que facilite a sua subida na escala das hierarquias. Tornar-se um cortesão e alçar-se a um grau de "favorito" não é, portanto, uma tarefa fácil, simples; pelo contrário, é um trabalho que exige disciplina e um gênio que poucos possuem ou são capazes de desenvolver¹⁷.

A partir da análise de algumas das Fábulas, e mais especificamente, daquelas nas quais a paixão da Flatterie se destaca como o seu núcleo temático, podemos notar que a intenção de La Fontaine é elaborar um retrato tipológico desse personagem histórico que é o "Cortesão", que por vezes se confunde com o Flatteur; aquele que, à guisa de toda espécie de artifício, busca realizar um desejo, que pode ser ascender socialmente ou mesmo envolver-se nos assuntos de Estado; para isso, não se furta a manipular pessoas e situações, seja para livrarse de uma situação de risco, seja para conseguir a ruína de um adversário. Essa personagem aparece em La Fontaine, pedagogicamente, como o emblema da arte de dissimular e, curiosamente, é uma personagem multifacetada, que ora é vista como um modelo a ser seguido, ora como figura perigosa, da qual devemos

¹⁷ Uma das personagens mais emblemáticas desse espírito da Corte foi Jeanne-Antoinette Poisson, Madame de Pompadour, famosa cortesã e amante de Luís XV. Vinda de uma família sem posses, foi "treinada" pela mãe, com a ajuda de Charles Lenormand, nobre de Tournehem, para que pudesse ingressar na vida da alta sociedade francesa no século XVIII. Ver Algrant (2005).

nos acautelar, ora como típica da Corte, na qual nos depararemos amiúde. Porém, um dos traços mais interessantes está em sua relação com a figura central da corte, o rei. Nas Fábulas em que há essa relação explicitamente, o papel do cortesão é emblemático, pois ele permite também a sua análise. O Rei ilustra uma autoridade que às vezes beira à tirania, às vezes é apresentado como um tolo ou um ingênuo, facilmente ludibriado pela arte da *flatterie*, e por vezes é uma figura ambígua que, embora austera, cede facilmente à sedução, ou é envolvido pelos elogios, deixando sua aparente austeridade para tornar-se um instrumento nas mãos do outro. Desse modo, essas duas figuras, a do flatteur e a do Rei, destacamse nas Fábulas através do retrato tipológico que é ilustrado pelo autor moralista.

Antes, contudo, de entrarmos diretamente na análise das Fábulas, é mister que nos detenhamos em algumas observações acerca da obra enquanto produção literária de alto valor e de suma importância para a história da literatura francesa. As Fábulas, apesar de um aparente caráter pueril – eram, e por vezes ainda são, utilizadas como material de letramento da língua francesa – por utilizar imagens de como se fossem humanos e mostrar um mundo lúdico cujos seres míticos se envolvem em tramas nas quais mais parecem humanos desajeitados do que seres astutos e metodicamente racionais; possuem uma linguagem muito sofisticada, e apresentam perfis sociais e psicológicos muito profundos¹⁸. Como sugere Leila de Aguiar Costa (2009), a literatura do século XVII possui um primor decorrente de sua própria historicidade; ela é, ao mesmo tempo, um ambiente de alto valor tradicional, marcado pela ostentação aristocrática de sua superioridade social, moral e política; contudo, é um século que se empenha em fazer um retrato de si mesmo quando busca consolidar a monarquia absolutista pela pena dos homens de letras, que se dedicaram a isso com todo o talento retórico e poético de que dispunham.

Costa também enfatiza que há, no campo literário, uma disputa acirrada entre aqueles que defendem inovações estilísticas e estéticas e aqueles que pretendem conservar os elementos tradicionais, e essa disputa reflete-se nas

¹⁸ Furetière, por exemplo, escreve em 1671, um "Prefácio" para uma das edições das *Fábulas*, no qual ele faz a seguinte descrição: "É também o único gênero de escrita que serviu igualmente para instruir os povos e os reis. Os poetas dramáticos não tiveram a mesma vantagem. Coube-lhes fazer tragédias que instruíssem os heróis e comédias para ensinar as pessoas comuns. Mas as Fábulas encontram-se no gosto de pessoas honestas tão bem quanto no de pessoas menos esclarecidas, uma mesma lição tem proveito tanto para uns quanto para os outros." (FURETIÈRE, Fables Morales et nouvelles, apud FUMAROLI, 1998, p.485, tradução nossa).

próprias obras literárias. A discussão sobre os antigos e modernos é, desse modo, um dos eixos temáticos centrais da literatura francesa do século XVII. As questões sobre forma e conteúdo, representação e descrição, tomam corpo e ensejam debates acalorados sobre a superioridade de estilos, como por exemplo, qual o gênero mais próximo da verdade: seria a poesia, que busca representá-la pela verossimilhança da imagem; ou seria a história, que busca representá-la por meio da descrição objetiva dos fatos?¹⁹ No teatro, por exemplo, vemos esta querela da seguinte maneira: "[...] de um lado, aquele que proclama a perspectiva hedonista da arte teatral e a estética da diversidade e da liberdade – princípios barrocos; de outro lado, aquele que privilegia a dicção teatral sustentada pela regra das três unidades (tempo, ação, lugar) - preceitos clássicos." (COSTA, 2009, p.68).

La Fontaine, por exemplo, situa-se nessa querela de forma polida. Não procura acusar os modernos de perverterem o estilo, porém, tampouco procura arraigar-se na rigidez da normatividade estilística clássica: "Minha imitação não é uma escravidão / Eu não tomo senão a ideia, e os contornos, e as leis / que nossos mestres seguiam eles mesmos outrora" (LA FONTAINE apud COSTA, 2009, p.53). Há de se notar, conforme Jean Charles Darmon aponta, que Saint-Beuve e H. Taine consideravam o autor das Fábulas o Homero dos franceses²⁰. As Fábulas, desse modo, situam-se num lugar privilegiado na memória coletiva francesa, podendo mesmo ser consideradas o texto fundador de uma tradição que representa toda uma época²¹.

Conforme observa Marc Fumaroli (1998), um dos traços das Fábulas de La Fontaine está em serem constituídas de textos "breves, vivos e engraçados", graças ao novo gosto popular, impulsionado pela popularização dos textos da Antiguidade até então sem tradução para as línguas vernáculas, mas sempre

Sobre a predileção por gênero, Leila A. Costa analisa: "Tanto mais por que o século XVII busca conciliar a utilidade e o prazer: ao discurso da história, discurso da erudição e de saber, discurso pois da 'utilitas', do 'docere', devem se associar as técnicas narrativas capazes de atrair o público leitor, de obter sua adesão através de uma narração que provoque profundas impressões, discurso pois do 'movere' e do 'delectare'. Cumpre, para tanto, aliar sólidos conhecimentos e espírito arrazoado e talento literário." (COSTA, 2009, p.23).

²⁰ "De Joubert a Taine e Fargue, este tópos não cessou de caminhar de pena em pena, adquirindo significações diversas. Ele permite exprimir notadamente, de modos variados, a ideia, tão recorrente que por vezes torna-se irritante, de uma correspondência misteriosa entre o texto das Fábulas e aquele que teria constituído a identidade mais profunda de um país, de uma língua, de uma literatura." (DARMOND; GRUFFAT, 2002, p.5, tradução nossa).

Uma das características que marcam a produção literária no século XVII, como já dissemos acima, é o universo da Monarquia, que reflete as idiossincrasias de suas figuras características que são refletidas na topologia dessa produção, desde os aforismos e Máximas moralistas (La Bruyère e La Rochefoucauld), até às Memórias (Saint-Simon e Cardeal de Retz), que designam, cada um à sua maneira, uma perspectiva capaz de apreendê-lo por um prisma diferente.

distribuídos em latim, logo, conhecidos apenas pelos sábios e eruditos²². O próprio texto das *Fábulas*, então, não deixa de agradar tanto a uns quanto a outros. Erudição e vulgarização encontram-se entremeadas numa linguagem requintada, porém acessível, cujos versos muito bem construídos entrelaçam-se em rimas ritmadas, onde alexandrinos e decassílabos intercalam-se e tornam-se propícios para fixar-se na mais fraca das memórias. A variedade também não desagrada, pois elas tratam de toda espécie de pessoas: do moedeiro ao soldado, do homem do campo ao homem da corte, desenhando o caráter da virtude e dos vícios, da inveja à amizade, da intriga à generosidade; ou seja, todo o universo humano parece espelhar-se nas imagens de formigas, cigarras, uvas e raposas que o autor fabulista articula nas mais comuns ou inusitadas situações²³.

Fumaroli (1998) também analisa outro aspecto importante que encontramos ao examinar a constituição do estilo literário empregado por La Fontaine na construção das *Fábulas*: o uso preciso da forma Diálogo, marca indelével do pensamento filosófico em voga no século XVII, herança prestigiosa da Antiguidade clássica, principalmente de Platão – através da linguagem de Sócrates. Não por acaso, a ironia é um dos recursos mais presentes na composição das *Fábulas*, cuja maiêutica emprestada ao filósofo grego emerge por meio do espelhamento que as diversas personagens evocam ao leitor a partir das imagens esópicas, pelas suas figuras de animais e deuses que, nas mais diversas situações, entrelaçamse em situações burlescas e tragicômicas. Contudo, como ressalva Fumaroli (1998), não é tanto Platão ou Sócrates que parecem dar o ar da graça do tom filosófico das *Fábulas*, mas Epicuro, o "mestre do Jardim", que parece ser quem La Fontaine toma por "intérprete e irresistível zelador"²⁴, em especial no Livro

Confira Fumaroli (1998, p.491-492, tradução nossa): "O novo público, mais superficial, menos ligado aos estudos disciplinares, mais vivo, mais cambiante, mais rápido (é este público que ocupará Pascal em seus *Pensamentos*), se deixa reter melhor pelos gêneros breves, vivos e engraçados."

Poderíamos dizer, aliás, que é quase uma exigência do século XVII francês – por todas as contradições decorrentes dos eventos políticos, como a Fronda, a guerra com a Inglaterra e a Prússia, a susceptibilidade de Luís XIII a Richelieu, e depois, Luís XIV enfrentando sua mãe e Mazarin, até a construção de Versalhes; enfim, uma série de situações conflituosas e instáveis – que o artista que buscasse representar deveria valer-se dos mais industriosos recursos. Segundo Fumaroli (1998, p.503, tradução nossa), a "metáfora animal" é mais do que pertinente para esse empreendimento: "[...] o homem, para se conhecer, para se reconduzir às suas pretensões morais e políticas em uma medida mais justa, deve buscar a imagem de suas paixões e de seus vícios no comportamento dos animais."

^{24 &}quot;[...] emprestando sua démarche de Sócrates, seus contornos de Esopo, é de Epicuro que em última análise La Fontaine se faz o intérprete e irresistível zelador. É o 'mestre do jardim', é o 'santo' da filosofia do prazer que se revelará, no livro XII, como o inspirador de toda esta longa e encantadora conversação improvisada e ininterrupta com o leitor das Fábulas." (FUMAROLI, 1998, p.501-502, tradução nossa).

XII. Podemos sugerir, portanto, a partir da observação dessa herança epicurista, que o hedonismo é um elemento que perpassa sub-repticiamente a composição das Fábulas, inclusive, suas orientações morais e os retratos humanos subjacentes.

Vejamos, assim, como se dá esse retrato tipológico do Cortesão como o Flatteur em algumas das Fábulas de La Fontaine. Dentre as que se enquadram nessa temática, destacamos as seguintes: Le corbeau et le renard; La cour du Lion; Les obsèques de la lionne;. Le lion, le loup et le renard.

Nessas fábulas, a paixão da Flatterie apresenta-se como tema central, e, a partir delas, é possível traçar o perfil dessa personagem, seu caráter, seu comportamento com relação à sua posição social e, principalmente, com relação à figura do rei; além do uso que elas fazem da arte da flatterie, de seu propósito e o resultado – muitas vezes cômico ou espirituoso – de seu empreendimento. Desse modo é possível delinear o retrato da personagem e situá-la junto a seu antagonista, que, por vezes, se encontra num retrato coletivo (Livro VIII, 14), que representa um arquétipo das relações sociais na corte, cujo flatteur, em geral, destaca-se como personagem deslocada ou mesmo fora do paradigma. Em outras ocasiões, há também o flatteur que, justamente ao tentar se dar bem, acaba mal, e, por outro lado, há aquele que, por uma espécie de sagesse, ou um tipo de prudência, acaba por safar-se de situações perigosas, (VII, 6). Outro antagonista do flatteur nas Fábulas é a figura do ingênuo ou do tolo. Ele aparece como aquele que é manipulado, prejudicado ou ludibriado pelo flatteur, e sua ingenuidade ou tolice acaba por fazê-lo pagar um preço alto - por exemplo, a própria vida, como na fábula Les animaux malades de la peste (VII, 1). Seu papel, poderíamos supor, seria o de educar os homens, tal como sugerira Rousseau, para que saibam "sobreviver" no ambiente da Corte, que representa, como já indicamos, um campo de batalha entre lobos e cordeiros.

A fábula Le Corbeau et Le Renard simboliza muito bem esse espírito da corte. A paixão da Flatterie situa-se nela como o eixo central, pois é o que permeia a relação entre os dois personagens que a compõem. É, também, o núcleo da máxima moral que encerra a fala da personagem Renard e que dá consistência ao seu ensinamento. Como indica Jean-Charles Darmond e Sabine Gruffat (2002, p.427, tradução nossa), "[...] o fabulista parece mostrar a superioridade da trapaça [ruse no original] sobre a tolice [bêtise no original], fazendo de sua raposa um moralista cínico e lhe confiando a última palavra." As duas personagens aparecem como tipologias exemplares dos personagens da corte, pois são retratos

dos homens que buscam elevar-se diante dos seus. No caso do *Corbeau*, por sua vaidade. Já no caso do *Renard*, por sua astúcia. A história é conhecida e faz parte do imaginário e da memória coletivos. O *Corbeau* (Corvo) está empoleirado em uma árvore, segurando um queijo em sua boca, e o *Renard* (Raposa), atraído pelo cheiro da iguaria, elogia descomprometidamente o *Corbeau*, exaltando sua beleza (v.6). Logo em seguida, o *Renard* apresenta sua astúcia, que consiste em, pela excitação da vaidade e de um pretenso orgulho do *Corbeau*, querer comparar à sua plumagem o seu canto (v. 7 e 8). A *flatterie*, o ponto alto do elogio, aparece no verso seguinte (v.9): ele desconcerta e envolve o *Corbeau* nas palavras e no próprio desejo do *Renard*, quando ele compara a beleza do *Corbeau* a uma Fênix²⁵. Ora, a *flatterie* consiste, aqui, na pura lisonja, pois é de conhecimento comum que os corvos, além de não possuírem uma beleza relevante em sua plumagem, tampouco possuem as virtudes do canto.

Personagem cínico, porém, pedagogo, o Renard pode ser visto, nesta fábula, como o retrato tipológico do cortesão. Pois ele era quem buscava sempre darse bem no seu recinto, a corte, e procurava ser bem visto pelos seus pares, e, principalmente, pelo rei, aquele que podia conceder-lhe privilégios e títulos com os quais ele se alçaria a uma posição mais conforme às suas ambições. Poderíamos dizer que o queijo represente esse lugar, essa ambição em elevar-se hierárquica e socialmente a cada passo. A lição da fábula vai no sentido de que este queijo não possa pertencer a qualquer um; é preciso ter a inteligência necessária para consegui-lo e, talvez, ainda mais, para mantê-lo consigo. Um olfato apurado afinal, o Renard, no chão, sente o odor do queijo no alto de uma árvore, o que representa a necessidade de o cortesão enxergar ao longe sua meta -, uma boa retórica – pois bastaram algumas frases para atingir seu intento, o que significa que é preciso ter um raciocínio astuto, e usar as palavras de forma precisa -, e, acima de tudo, um bom conhecimento do coração do homem, de suas vaidades e fraquezas, - já que é necessário saber a quem dirigir essas palavras, e em que momento. Contudo, o Renard não se apresenta como uma personagem malvada ou perversa pelo seu gesto embusteiro; pelo contrário, como já indicamos, ele é um moralista, que está educando o Corbeau, transmitindo-lhe um ensinamento que, "vale um queijo, sem dúvida" (v.16) (LA FONTAINE, 2002, p.64, tradução nossa), isto é, o preço por sua lição é a iguaria que ele deseja. Há de se observar, ainda, que a lição da fábula é apresentada em forma de Máxima, um gênero

^{« (5)} Et bonjour, Monsieur du Corbeau, / (6) Que vous êtes joli! Que vous me semblez beau! / (7) Sans mentir, si votre ramage / (8) Se rapporte à votre plumage, / (9) Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois.» (LA FONTAINE, 2002, p.64).

literário típico do século XVII, nos versos 14 e 15: "Aprenda que todo bajulador / vive às custas daquele que o escuta". (LA FONTAINE, 2002, p.64, tradução nossa)²⁶. Assim, podemos, nessa fábula, apresentar um dos retratos possíveis do cortesão, que consiste naquele que, através da *flatterie*, obtém aquilo que deseja e, de certa forma, educa o ingênuo que, adentrando no universo da corte desprovido da prudência necessária, deixa-se levar por ela, tornando-se assim presa fácil daqueles que buscam, a qualquer custo, elevar-se nas hierarquias sociais.

Outro retrato do cortesão está na fábula La cour du Lion (VII, 6). Aqui, há na verdade três retratos tipológicos distintos do cortesão que, numa mesma perspectiva, ilustram as várias situações nas quais o homem da corte vê-se envolvido, e nas quais ele precisa de certa argúcia para conseguir lidar com a figura principal da corte, que é outro retrato apresentado nesta fábula, o rei. Aqui, sua Majesté Lion (Majestade Leão) vê-se em apuros, pois quer descobrir de quais nações que governa ele era o senhor absoluto. Desse modo, para testar seus súditos, ele anuncia um grande banquete. O retrato do rei apresentase assim: ele possui magnificência e tem necessidade de mostrar seu poder aos súditos²⁷. É ambicioso, graças ao poder que possui, e vaidoso porque quer mostrá-lo aos outros: o rei aqui é apresentado como um tirano. Isso é explicitado por sua atitude com relação aos súditos. Ao chegar no recinto real, os convivas deparam-se com uma "carnificina" 28. Não há um Palácio suntuoso, mas cadáveres e restos mortais das próprias vítimas do Lion – o que representa a necessidade de demonstrar seu poder e marcar sua posição como soberano. O Ours (Urso), que é o primeiro a chegar, é vítima de sua própria displicência: ele demonstra sua insatisfação com o mau cheiro do recinto, e logo é punido pelo Monarque (Monarca)²⁹. Já o segundo a chegar é o Singe (Macaco), que, precavido pelo ocorrido com o Ours, ao contrário, elogia exageradamente, pois aprova a cólera do monarca, a punição ao Ours e o mau cheiro do local³⁰. Aqui vê-se a desmedida da *flatterie*, que acaba também por ser punida pelo Monarca,

²⁶ «13) Le Renard s'en saisit, et dit : 'Mon bon Monsieur, / (14) Apprenez que tout Flatteur / (15) Vit aux dépens de celui qui l'écoute. / (16) Cette leçon vaut bien un fromage sans doute' ». (LA FONTAINE, 2002,

²⁷ «(12) Par ce trait de magnificence / (13) Le Prince à ses sujets étalait as puissance. / (14) En son Louvre il les invita.» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

²⁸ «(15) Qual Louvre! Un vrai charnier, dont l'odeur se porta / (16) D'abord au nez des gens. L'Ours boucha sa narine:» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

²⁹ «(18) Sa grimace déplut. Le Monarque irrite / (19) L'envoya chez Pluton faire le dégoûte.» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

^{30 «(20)} Le Singe approuva fort cette séverité, / (21) et flatteur excessif il loua la colère / (22) Et la grife du Prince, et l'antre, et cette odeur:» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

que reconhece a sua falsidade³¹. Por fim, temos o retrato do cortesão savant, aquele que conhece o universo no qual está inserido, pois tem a sabedoria e prudência necessárias para lidar com as mais diversas situações, de modo a conseguir encontrar a medida adequada da flatterie. Ele é representado pelo Renard que, ao ser inquerido pelo Lion a dar sua opinião sobre o cheiro do local, de forma astuta lhe responde estar no momento gripado, e que por essa razão não tem condições de fazer esse juízo.³² A lição da fábula, em seguida, é dada em forma de Máxima, já nos quatro versos finais, nos quais La Fontaine instrui seu leitor (v.33-36): "Que esta história lhe sirva de lição: / Não seja na corte, se você quiser nela agradar, / Nem falso adulador, nem um falante muito sincero, / E trate algumas vezes de responder à Normanda." (LA FONTAINE, 2002, p.214, tradução nossa). Vemos assim, três tipos de flatteurs: o imprudente (Ours), que demonstra por seus gestos e afeições seu estado de espírito; o inconsequente (Singe), que usa da flatterie exageradamente, e acaba por desagradar ao invés de tornar-se amável e benquisto pelo soberano; e temos também o prudente (Renard), aquele que conhece bem o universo da corte, conhece o temperamento do rei, que, de certa forma, é volúvel, e não se sabe quando é possível agradá-lo ou não. Desse modo, a flatterie do Renard é bem situada, calculada e precisa, e garante ao *flatteur* o seu intento. A lição é que não basta ser *flatteur*, é preciso possuir algumas virtudes para alcançar seus objetivos, ou mesmo, para conseguir simplesmente manter-se "vivo" nesse universo.

Este objetivo de "simplesmente manter-se vivo" é bem ilustrado em uma fábula das mais burlescas que encontramos na obra de La Fontaine. Trata-se de Les obsèques de la Lionne (VIII, 14). Nela encontram-se elementos interessantes a respeito da mobilização das paixões pessoais como a ambição, a inveja e o espírito de corpo. Destacam-se também a necessidade de mudar sua atitude, seus gestos, seu posicionamento em relação aos seus para conseguir, ao menos, não ser prejudicado pela onipotência do espírito coletivo que marca a convivência da corte. Expõe-se nela, ainda, o fato de o membro da corte precisar ser não apenas prudente, mas astuto, pois a ameaça é constante e as disputas entre os flatteurs incessantes. Vejamos a história:

^{31 «(23)} Il n'était ambre, il n'était fleur, / (24) Qui ne fût ail au prix. Sa sotte flatterie / (25) Eut un mauvais succès, et fut encore punie.» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

^{32 «(28)} Le Renard étant proche: Or çà, lui dit le Sire, / (29) Que sens-tu? Dis-le-moi: parle sans déguiser. / (30) L'autre aussitôt de s'excuser, / (31) Alléguant um grand rhume: il ne pouvait que dire / (31) Sans odorat; bref, il s'en tire.» (LA FONTAINE, 2002, p.215).

A Rainha leoa morreu e os animais vieram dar seus cumprimentos ao rei no funeral. Há, assim, um retrato do espírito coletivo que envolve o ambiente da corte: "Dir-se-ia que um espírito anima mil corpos" (v. 22) (LA FONTAINE, 2002, p.251, tradução nossa)³³. Todos os animais buscam compartilhar a dor do rei, e, inclusive, procuram chorar, gritar e rugir como ele. Porém, apesar de uma uniformidade no comportamento e nos gestos de todos os presentes, um único animal se destacava desse espírito coletivo. Trata-se do Cerf (Cervo)34. Ele não chorava e não acompanhava os outros convivas em compartilhar a dor do Lion. Era uma figura distinta do coletivo. Isso porque, diz o fabulista, a morte da leoa o vingava, já que ela fora responsável pela morte de sua esposa e filhos³⁵. Contudo, um *flatteur* aparece e diz que, além de não chorar, inadvertidamente, ele vira o Cerf sorrir, o que despertou a cólera do rei, que é terrível, conforme a máxima de Salomão, reproduzida na fábula³⁶. Logo em seguida, irritado, o rei ordena que os lobos punam o Cerf para vingar a rainha³⁷, ao que ele, surpreendentemente, retruca dizendo que havia um motivo muito sério para que ele não chorasse: a rainha aparecera em sonho para ele, e pedira para que cessassem as lágrimas, pois ela estava nos Campos Elíseos, junto dos santos³⁸. Com o conhecimento desse evento milagroso e inusitado transmitido pelo Cerf, alguém grita: "Milagre! Apoteose!", e o cervo foi, assim, ao invés de punido, recompensado³⁹(LA FONTAINE, 2002, p.251-2, tradução nossa).

A fábula se encerra com a máxima que representa uma lição, mas não uma lição moral, como costuma-se ver nas outras fábulas, mas como uma orientação para se comportar bem na corte: "Divirta os reis com sonhos, / Lisonjeie-os, conte-lhes

^{33 «(17)} Je définis la cour un pays où les gens / (18) Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents, / (19) Sont ce qu'il plaît au prince, ou, s'ils ne peuvent l'être, / (20) Tâchent au moins de le paraître, / (21) Peuple caméléon, peuple singe du maître, / (22) On dirait qu'un esprit anime mille corps.» (LA FONTAINE, 2002,

^{«(25)} Le cerf ne pleura point. Comment eût-il pu faire? » (LA FONTAINE, 2002, 251).

^{35 «(26)} Cette mort le vengeait: la reine avait jadis / (27) Étranglé sa femme et son fils.» (LA FONTAINE, ANO,

³⁶ «(29) Et soutint qu'il l'avait vu rire. / (30) La colère du roi, comme dit Salomon, / (31) Est terrible, et surtout celle du roi lion» (LA FONTAINE, 2002, p.251).

³⁷ «(35) Nous n'appliquerons point sur tes membres profanes / (36) Nos sacrés ongles. Venez, loups, / (37) Vengez la reine, immolez tous / (38) Ce traître à ses augustes mânes.» (LA FONTAINE, 2002, p.251).

^{38 «(44)} Ami, m'a-t-elle dit, garde que ce convoi, / (45) Quand je vais chez les dieux, ne t'oblige à des larmes. / (46) Aux Champs Elysiens j'ai goûté mille charmes, / (47) Conversant avec ceux qui sont saints comme moi. / (48) Laisse agir quelque temps le désespoir du roi. / (49) J'y prends plaisir. [...]»(LA FONTAINE, 2002,

^{«(49) [...]} À peine on eut ouï la chose, / (50) Qu'on se mit à crier : « Miracle! Apothéose!» / (51) Le cerf eut un présent, bien loin d'être puni. » (LA FONTAINE, 2002, p.252).

algumas agradáveis mentiras: / Qualquer indignação que seu coração esteja repleto, / Eles morderão a isca, e você será seu amigo"⁴⁰ (LA FONTAINE, 2002, p.252, tradução nossa). É curioso observar também que, em relação à figura do Cerf, há uma transformação no decorrer da fábula. No início, ele aparece como separado do corpo coletivo de flatteurs, que dividem a dor do rei como uma forma de agradálo. Ele então é acusado de rir da morte da Reine (rainha) – o que não sabemos se é verdade, há de se observar, visto que o fabulista diz que um *flatteur* o acusa; ou seja, essa acusação reflete a baixeza das disputas e querelas que permeiam o ambiente dos cortesãos. O Cerf, em sua singularidade, indispôs-se com o espírito coletivo, e isso lhe acarretou um problema com o rei, que imediatamente ordenou sua punição. Mas eis que, astuto, num lance de inteligência e destreza com as palavras, o Cerf, flatteur destacado dos demais, torna-se o flatteur por excelência, pois que demonstra na verdade sua superioridade. A rainha lhe enviou uma mensagem, e ele se mostra feliz por ela ter morrido – de forma aparente, por ela estar junto dos santos, o que apenas ele sabe ser mentira, mas, em realidade, enquanto vingança, visto que, agora, todos contentar-se-ão com a sua morte. Aqui torna-se explícita a necessidade de representação do *flatteur*, que utiliza a habilidade da persuasão e arte de manusear bem as palavras para mobilizar as paixões daqueles que o cercam, tendo em vista sua segurança ou seus objetivos de ambição e privilégios. Em suma, aquele que não era flatteur, torna-se o flatteur-mor, pois pela flatterie bem aplicada engana a todos, inclusive, e principalmente, ao rei.

Este não é o caso de outro retrato de *flatteur*, situado na fábula *Le lion, le loup et le renard* (VIII, 3), cuja narrativa é a seguinte. O rei *Lion*, decrépito, moribundo, chama os médicos de todos os lugares para lhe arrumarem uma cura, ⁴¹ a qual é sugerida pelo *Renard* por meio do seguinte artificio: sendo sua idade avançada, o calor de seu corpo já não basta, e por isso é necessário um calor adicional, que é perfeitamente dado pela pele fresca de um *Loup*. ⁴² O *Roi* então acata a sugestão do *Renard*, mata o *Loup* e encobre-se de sua pele. ⁴³ A lição

^{40 «(52)} Amusez les rois par des songes, / (53) Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges: / (54) Quelque indignation dont leur cœur soit rempli, / (54) Ils goberont l'appât, vous serez leur ami.» (LA FONTAINE, 2002,p.252).

^{41 «(1)} Un Lion décrépit, goutteux, n'en pouvant plus, / (2) Voulait que l'on trouvât remède à la vieillesse» (LA FONTAINE, 2002, p.236).

^{42 «(23)} Vous ne manquez que de chaleur : / (24) Le long âge en vous l'a détruite : / (25) D'un Loup écorché vif appliquez-vous la peau / (26) Toute chaude et toute fummante ; / (27) Le secret sans doute en est beau / (28) Pour la nature défaillante. / (29) Messire Loup vous servira, / (30) S'il vous plaît, de robe de chambre.» (LA FONTAINE, 2002, p.237).

^{43 «(31)} Le Roi goûte cet avis-là: / (32) On écorche, on taille, on démembre / (33) Messire Loup. Le Monarque en soupa, / (34) Et de sa peau s'enveloppa.» (LA FONTAINE, 2002, p.237).

da fábula aparece como uma recomendação aos cortesãos, que devem cessar de combater entre si, para que não se destruam reciprocamente de forma inútil.44 Aqui, explicita-se a *flatterie* como baixeza, disputa, manipulação mesquinha. O flatteur utiliza-se da sua confiança junto ao rei para, simplesmente, prejudicar a outrem. Sem escrúpulos, ele busca a graça da majestade para, através dela, superar seus pares. Não por acaso, é pela moral da fábula que se manifesta a crítica a este espírito nocivo e prejudicial: "Senhores cortesãos, cessem de se destruir a vós mesmos" (v.35) (LA FONTAINE, 2002, p.237, tradução nossa).

Por fim, podemos notar, a partir dessas fábulas apresentadas que, de certo modo, há uma uniformidade nos retratos tipológicos estabelecidos por La Fontaine ao retratar as personagens da corte. O Lion, que é o rei, como figura máxima representa o poder e o núcleo em torno do qual os cortesãos tomam suas decisões, agem uns contra os outros, ou mesmo circundam em vista de alcançar um propósito. Já o Renard aparece como o retrato do astuto, o personagem mais arguto em mobilizar as paixões dos seus pares ou de seu algoz real com o propósito de dar-se bem de algum modo. O Loup, o Ours ou o Singe representam, por sua vez, os diversos tipos de cortesãos que, por alguma razão, procuram agir em vista de um objetivo particular, mas nem sempre possuem o conhecimento suficiente a respeito do universo da corte que lhes permita atingir esse objetivo; por vezes, é justamente o contrário, suas ações se tornam seu flagelo. O Cerf, que em geral é uma figura frágil, tola, suscetível, na fábula VIII, 14 mostra-se um flatteur dos mais astutos, quando acaba por ludibriar a todos, inclusive ao próprio rei.

Obviamente, esses retratos não são absolutos, e cada fábula possui em si uma singularidade própria, e cada personagem procura representar um retrato específico, seja da corte ou de fora dela. Porém, a presença da crítica da corte é notória, o que nos faz pensar na importância que ela, enquanto lugar dos acontecimentos sociais mais manifestos para a sociedade do século XVII, representa, um lugar no qual a nervura da natureza humana se expõe em seus mais contundentes níveis. Até que ponto esse cortesão está presente entre nós? Parece pertinente perguntarmo-nos sobre isso. Esse homem que o século XVII procura conhecer por meio das ciências em sua forma mais bruta, pela anatomia comparada, ou da forma mais pura, pela metafísica e filosofia, é, pelos retratos presentes nas Fábulas de La Fontaine, constituído em seus aspectos mais

^{44 «(35)} Messieurs les courtisans, cessez de vous détruire: / (36) Faites si vous pouvez votre cour sans vous nuire. / (37) Le mal se rend chez vous au quadruple du bien. » (LA FONTAINE, 2002, p.237).

grosseiros, da forma mais poética. Para além dessa beleza poética que se encontra em seus versos, há não apenas um retrato, seja ele estético, político ou moral. Há, de fato, o desenho de um conjunto de indivíduos que representa não apenas os conflitos da corte, mas a natureza do homem, que, longe de ser divina, pura ou ideal, demonstra-se apenas humana, demasiado humana.

Agradecimentos

Agradeço aos professores do Depto de Letras da Unifesp, prof. Dr. Carlos Lírio e prof. Dr. Guilherme Ignácio da Silva, cujo auxílio para a feitura dessa breve pesquisa foi muito pertinente.

THE FLATTERIE IN LA FONTAINE'S FABLES: THE COURT SEEN BY A MORALIST OF THE 17TH CENTURY

ABSTRACT: This research aims to discuss the presence of the passion of the "flatterie" (flattery) in the fables of the seventeenth-century writer Jean de La Fontaine, especially when the flatterie appears as a trait of the French court. This passion has a different function in the fables, because sometimes it appears like an action that needs to be fulfilled, and sometimes like something that needs to be avoided. It is, however, a tool for the author to elaborate a typological portrait of the man of the court, and, for extension, of the own figure of the king, and somehow, to establish a general framework of the human nature – a highly valuable subject for the philosophical and moral thoughts of the 17th century. We intend, thus, to show the possible readings of this passion, as the fabulist author illustrates it.

KEYWORDS: Court. Fables. Flatterie. Moral.

REFERÊNCIAS

ALGRANT, C. P. **Madame de Pompadour**: Senhora da França. São Paulo: Objetiva, 2005.

AYMARD, M. Amizade e convivialidade. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Org.). **História da vida privada 3**: da Renascença ao Século das luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p.439-481.

CASTAN, N. O público e o particular. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Org.). **História da vida privada 3**: da Renascença ao Século das luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p.402-438.

COSTA, L. de A. **Antigos e Modernos**: a cena literária da França no século XVII. São Paulo: EDUSP, 2009.

A flatterie nas Fábulas de La Fontaine: a corte vista por um moralista do século XVII

DARMON, J.-C.; GRUFFAT, S. Préface, dossier et notes. In: LA FONTAINE. Fables. Préface de Jean-Charles Darmond, dossier et notes par Jean-Charles Darmond et Sabine Gruffat, Librairie Générale Française - LGF, Le Livre de Poche Classiques, 2002.

FUMAROLI, M. La Diplomatie de l'esprit: de Montaigne à La Fontaine. Paris: Gallimard, 1998.

LA BRUYÉRE. Os Caracteres. Seleção, introdução, tradução e notas de Alcântara Silveira, São Paulo, Ed. Cultrix, 1964.

LA FONTAINE, J. de. Fables. Édition établie, présentée et annottée par Marc Fumaroli, de l'Academie Française, avec les gravures de J.-B. Oudry (1783). Paris: Le Livre de Poche, 2009.

_. Fables. Préface de Jean-Charles Darmon, dossier et notes par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat. Paris: Le Livre de Poche, 2002.

LA ROCHEFOUCAULD, Duque de. Máximas e reflexões, apresentação e notas de Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

LADURIE, E. le R. Saint-Simon ou o sistema da corte. Tradução de Sérgio Guimarães. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ONFRAY, M. Contra-história da filosofia 3: os libertinos barrocos. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Wmfmartinsfontes, 2009.

PÉCORA, A. Prefácio: Variações para conversas entre espécies de salão. In: MORELLET, A. et al. A arte de conversar. Organizado por Alcir Pécora. São Paulo: M. Fontes, 2001. p.1-1.

RETZ, Cardinal de. Mémoires. Présentation de Christian Melchior-Bonnet. Paris: le Livre club du libraire, 1959.

REVEL, J. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, P.; CHARTIER, R. (Org.). História da vida privada 3: da Renascença ao Século das luzes. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1991. p.169-210.

ROUSSEAU, J. J. Emílio ou da educação. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: M. Fontes, 2002.

SAINT-SIMON, L. de R. **Mémoires**. Clermont-Ferrand: Paleo, 2007.

SÉVIGNÉ, M. de R. -C. Correspondance. Texte établi, présenté et annoté par Roger Duchêne. Paris: Gallimard, 1977.

VOLTAIRE. Le siècle de Louis XIV. Paris: Hatier, 1951.

Os animais e os homens nas fábulas DE LA FONTAINE E NAS MÁXIMAS DE La Rochefoucauld

Taciana Martiniano de OLIVEIRA*

RESUMO: François de La Rochefouçauld, assim como Jean de La Fontaine, integra o grupo dos chamados escritores moralistas franceses do século XVII. No entanto, ainda que características comuns aproximem suas respectivas obras, elas diferem quanto à sua recepção. A máxima, gênero breve, claro e direto, teria como objetivo provocar voluntariamente o desconforto em seu leitor através das verdades por ela veiculadas, enquanto a *fábula*, mostrando-se menos intransigente com seu público, buscaria amenizar essas verdades por meio da alegoria. Esta breve exposição, apresentando alguns pontos de convergência e divergência entre os dois gêneros, pretende estabelecer entre eles uma espécie de diálogo cujo traço comum proviria do recurso à tradição animalesca.

PALAVRAS-CHAVE: Máxima. Fábula. La Fontaine. La Rochefoucauld. Tradição animalesca.

Introdução

O termo "máxima", de sua forma latina maxima, tem como significado literal: "sentença longa e generalizada", sua forma breve¹, assim como o aforismo, ou o provérbio, encerrando um discurso universal centrado no homem. Segundo o dicionário francês Larousse, a máxima seria uma fórmula que resume um princípio moralisador, uma regra de conduta ou uma sentença de ordem geral².

Doutoranda em Estudos Literários, UNESP - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 taciana2108@gmail.com

Uma máxima sendo geralmente composta por uma ou duas frases, o que caracteriza sua brevidade.

[&]quot;Formule qui résume un principe de morale, une règle de conduite ou un jugement d'ordre générale: maxime populaire." (MAXIME..., 2018).

As Máximas e reflexões morais³, de François de La Rochefoucauld, escritor e moralista francês do século XVII, constituem breves textos moralistas que, descrevendo a sociedade e seus costumes, encerram em poucas palavras uma apreciação geral e crítica do mundo. Se a concisão de seus enunciados facilita, por um lado, sua memorização, por outro, cabe a ela igualmente suscitar no leitor o chamado efeito surpresa.

Do ponto de vista histórico, o gosto pelas máximas, tão apreciadas pelos frequentadores dos salões do século XVII francês, teria sua origem associada a certos poetas trágicos desde o século XVI, quando estes, buscando realçar determinados trechos de seus poemas, os apresentavam entre aspas. Tais excertos, segundo eles, concentrariam importantes ensinamentos que, colocados em evidência, tocariam mais facilmente os espíritos de seus leitores, conduzindo-os à reflexão.

Do ponto de vista estilístico, tendo a finalidade de criar o efeito surpresa, a máxima tem como uma de suas características principais a chamada *chute* (queda), a qual aparece frequentemente associada a um tom de desencanto, muitas vezes acusador, que ao despertar o interesse de seu leitor, incentiva-o em sua busca pelo agente causador desta surpresa. Escrita para ser lida, relida e refletida, o significado da máxima é raramente dado por ela mesma. Vejamos um exemplo: "Todos nós temos força suficiente para suportar as dores dos outros." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.74, M.19, tradução nossa)⁴.

Ao escreveur as *Máximas*, La Rochefoucauld recorre à seguinte estrutura: "A nada mais é que B" (ou A é somente B), na qual a proposição A simboliza uma virtude aparente, enquanto B simboliza um vício real. Observemos: "Frequentemente a clemência dos príncipes nada mais é que um artifício político visando conquistar a afeição do povo." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.73, M.15, tradução nossa)⁵; ou ainda: "A paciência dos sábios é simplesmente a arte de aprisionar no coração sua agitação." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.74, M.20, tradução nossa)⁶. É por meio deste modelo de construção que o autor

De seu título completo Les Maximes de La Rochefoucauld suivies des réflexions diverses. No entanto, a obra é geralmente citada por sua forma abreviada Les Maximes. Adotaremos para a presente análise a forma também abreviada em português. Confira La Rochefoucauld (1912).

^{4 &}quot;Nous avons tous assez de force pour supporter les maux d'autrui." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.74, M.19).

⁵ "La clémence des princes n'est souvent qu'une politique pour gagner l'affection des peuples." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, M.15).

 $^{^6}$ "La constance des sages n'est que l'art de renfermer leur agitation dans le cœur." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.74, M.20).

Os animais e os homens nas fábulas de La Fontaine e nas Máximas de La Rochefoucauld

busca conduzir o leitor a um questionamento de ideias pré-concebidas e de falsos juízos de valor.

Contudo, ciente de que o assentimento de seu leitor estaria intimamente ligado à sua sensibilidade, era necessário que este pudesse ler algo que não lhe parecesse ser diretamente dirigido, ou seja, algo que não o colocasse frente à sua própria fragilidade, a seus próprios defeitos. La Rochefoucauld, trabalhando habilmente a susceptibilidade de seu público sem renunciar a seu objetivo didático, propõe-lhe assim um modo de leitura, expresso em seu prefácio7:

> Eis aqui um retrato do coração do homem que ofereço ao público, sob o nome de Reflexões ou Máximas morais. É possível que o mesmo não agrade a todos, seja por nele se reconhecerem em demasia, seja por não se sentirem suficientemente adulados pelo texto. [...] Enfim, o melhor que o leitor possa fazer é primeiramente convencer-se de que nenhuma dessas máximas lhe diz particularmente respeito, sendo ele sua única exceção, apesar de uma aparente generalização; após haver assim agido, asseguro que ele será o primeiro a aquiecer, pensando até que as mesmas [as máximas] fazem bem ao coração humano. (LA ROCHEOFOUCAULD, 1664, p.153, tradução nossa)8.

Assim como Jean de La Fontaine, François de La Rochefoucauld integra o seleto grupo dos escritores moralistas franceses de seu século. Vejamos algumas características presentes nas obras dos dois autores e comuns a esse gênero literário:

- a) Análise de comportamentos sociais, não individuais. Ainda que em diversos momentos seja possível reconhecer os diferentes corpos sociais visados pelos dois autores em questão (cortesãos, nobres, etc), suas obras são direcionadas ao homem de maneira geral;
- b) Exposição dos defeitos humanos, como a ambição, a busca pelo poder, as traições, o gosto pela aparência e a importância dada à posição social;

O prefácio, intitulado Avis au lecteur, aparece em 1665, na primeira edição francesa das Máximas, tendo sido retirado nas edições seguintes.

[&]quot;Voici un portrait du cœur de l'homme que je donne au public, sous le nom de Réflexions ou Maximes morales. Il court fortune de ne plaire pas à tout le monde, parce qu'on trouvera peut-être qu'il ressemble trop, et qu'il ne flatte pas assez. En un mot, le meilleur parti que le lecteur ait à prendre est de se mettre d'abord dans l'esprit qu'il n'y a aucune de ces maximes qui le regarde en particulier, et qu'il en est seul excepté, bien qu'elles paraissent générales ; après cela, je lui réponds qu'il sera le premier à y souscrire, et qu'il croira qu'elles font encore grâce au cœur humain [...]" (LA ROCHEOFOUCAULD, 1664, p.153).

- c) A ironia com que ambos abordam até mesmo as qualidades do homem;
- d) O pessimismo e a desilusão expressos pelos dois autores face às atitudes humanas. O comportamento humano, assemelha-se ao comportamento animal, uma vez que reage por meio de seus piores instintos.

Tradição animalesca na máxima e na fábula

É desta maneira que, como La Fontaine, La Rochefoucauld irá associar à tradição animalesca sua visão crítica sobre o homem, seu contemporâneo. No entanto, é importante lembrar que as Máximas de La Rochefoucauld, publicadas na França em 1665, são anteriores à primeira edição das fábulas de La Fontaine, que aparecem em 1668.

Observemos a seguir a arte de La Rochefoucauld em seu discurso sobre a relação de força e dominação entre as espécies:

Da Relação dos Homens com os Animais⁹

Há tantas espécies de homens quantas de animais, e são os homens uns para os outros o que as diferentes espécies de animais são entre si e para as outras.

Quantos homens não vivem do sangue e da vida dos inocentes!

Uns, como tigres, são sempre bravios e cruéis;

outros como leões, guardam certa aparência de generosidade;

outros, como ursos, são ávidos e grosseiros;

outros como lobos, são raptores impiedosos;

outros como raposas, vivem de sua indústria, têm por ofício lograr.

Quantos homens não têm parte com os cáes! Destroem sua própria espécie, caçam para o prazer de quem lhes dá de comer, às vezes, seguem os donos, outras lhe guardam a casa.

Há lebréus de guerra que devem a vida ao próprio valor, que têm nobreza na coragem;

há dogues encarniçados que só o furor têm por qualidade;

há cães menos ou mais inúteis que ladram sempre e só às vezes mordem.

Há mesmo os cães de guarda que nem comem o que é do dono nem deixam os outros comerem.

Há símios e macacas que agradam pelas maneiras, que têm o espírito e fazem sempre o mal;

Título original em francês: "Réflexion du rapport des hommes avec les animaux". Tradução para o português: Leda Tenorio da Mota.

há pavões que só beleza têm, cujo canto desagrada e que destroem o lugar onde habitam.

Há pássaros que só se recomendam pela plumagem e pelas cores.

Quantos papagaios não falam sem cessar e nunca ouvem o que dizem; quantas pegas e gralhas não se deixam amansar para melhor furtar; quantas aves de rapina não vivem só da rapina;

quantas espécies de animais pacíficos e tranquilos não servem só de comida aos outros animais!

Há gatos, sempre à espreita, maliciosos e infiéis, que têm a pata de veludo; há víboras de língua venenosa cujo restante tem emprego, há aranhas, moscas, pulgas e percevejos sempre incômodos e insuportáveis;

há sapos que só dão pavor e veneno;

há corujas que temem a luz.

Quantos animais não vivem debaixo da terra somente para se preservar!

Quantos cavalos não empregamos em tantas coisas e não abandonamos quando já não servem;

quantos bois não trabalham a vida toda para enriquecer aquele que lhe impõe

quantas cigarras que passam a vida a cantar;

lebres que de tudo têm medo;

coelhos que se assustam e socegam num prisco;

porcos que vivem na devassidão e no lixo;

canários domesticados que logram seus semelhantes e os atraem para a rede; corvos e abutres que só vivem de podridão e corpos mortos!

Quantas aves de arribação não vão de um mundo para outro e se expõem a perigos em busca da vida!

Quantas andorinhas sempre à procura de bom tempo;

besouros irrefletidos e sem rumo...

borboletas que anseiam pelo fogo que as queima;

abelhas que respeitam a rainha e com regra e indústria se mantêm!

Quantos zangões errantes e preguiçosos que procuram se estabelecer às expensas das abelhas!

Quantas formigas cuja previdência e economia lhes alivia as necessidades!

Quantos crocodilos que fingem derramar lágrimas para devorar quem com elas se comove!

E quantos animais subjugados porque ignoram sua força!

Todas essas qualidades tem o homem, e pratica com os outros tudo o que praticam os animais de que falamos (LA ROCHEFOUCAULD, 1994, p.119-124).

Observemos o inegável contraste entre o manifesto tom crítico e acusador adotado pela máxima e a indulgência mostrada para com seu leitor na fábula abaixo, publicada em 1668, e dedicada por La Fontaine à La Rochefoucauld:

O Homem e sua imagem

Para o Senhor Duque de la Rochefoucauld autor do livro das Máximas

Pensava um homem ser o mais belo do mundo, sem ter um só vil rival que aos pés se lhe chegasse. Vivia assim feliz, nesse engano profundo, pois chamava de falso o espelho que encontrasse. Com o fito de curá-lo, a Sorte, diariamente, lhe apresentava sempre, à frente, os conselheiros mudos das belas senhoras: espelhos, espalhados por todos os lados, pendurados, presos, mostrados em todo lugar, em todas as horas. Que fez nosso Narciso? Foi-se refugiar no mais distante, escuro e remoto lugar jamais imaginado, onde não existia um indiscreto espelho. Ali, porém, havia certo regato de água clara, no qual, indo beber, eis que depara, com sua própria imagem. «Deve ser miragem, quimera vã!» – e tenta não olhar para as águas, que seguem a rolar; tenta fugir dali – fascinante paragem! Consegue-o com dificuldade...

Sabeis perfeitamente o que quero dizer: esta doença aflige toda a Humanidade. O vaidoso é nossa alma, que não quer saber de ver nossos defeitos; e os espelhos são as tolices alheias, o reflexo exato das nossas; e quanto ao regato, são as *Máximas*, obra prima da razão (LA FONTAINE, 1989,p.100-101).

O Homem e sua imagem (I, 11) é o primeiro texto da obra Fábulas escolhidas e escritas em verso pelo Senhor de La Fontaine10 a elogiar um outro escritor, após a dedicatória em versos escrita a Esopo e intitulada Ao Delfim de França¹¹. Seu subtítulo, que na primeira edição continha somente as iniciais M.L.D.D.L.R., é na verdade uma alusão transparente a Monsieur le Duc de La Rochefoucauld, o qual, três anos antes, havia publicado a primeira edição das Máximas.

O personagem principal da fábula de La Fontaine busca escapar à própria imagem refletida pelos espelhos. Tais objetos, presentes em todos os lugares frequentados pelo protagonista, incluindo sua própria casa, obrigam-no a refugiar-se na solidão da natureza. Contudo, atraído pela água pura e clara de um riacho, o personagem ali se depara com seu rosto refletido. Surpreso e assustado, ele consegue finalmente fugir à visão perturbadora de si mesmo e deixa o local. A explicação para a alegoria é dada pelos últimos versos, que comparam as águas do riacho às Máximas, uma vez que ambas colocam o homem face às suas imperfeições.

Analisando a fábula de La Fontaine e sua referência à poeticidade das Máximas, Corradi (2015) afirma que o fabulista não intencionava somente colocar em foco os diferentes protocolos de recepção dos dois gêneros textuais, mas que buscava igualmente estabelecer uma distância entre o mundo da fábula e o mundo das máximas. Assim, o leitor de La Rochefoucauld, seduzido num primeiro momento pela beleza estética e pela retórica de seus textos, ver-se-ia em seguida confrontado a uma severa e crítica avaliação de si mesmo, o que caracterizaria, segundo Corradi (2015), a aliança paradoxal entre o rigor formal, a riqueza estilística e uma desconfortante visão da condição humana habilmente realizada por La Rochefoucauld e apresentada sem rodeios ao leitor. Quanto à fábula, esta, fazendo recurso à alegoria e à ficção infantilizada por meio de animais humanizados, garantiria o prazer da leitura dissimulando o constrangimento despertado pelas verdades por ela anunciadas. Tal procedimento permitiria ainda à fábula evitar uma recusa por parte do leitor¹².

No entanto, embora composto por imagens alegóricas, não podemos deixar de observar que O Homem e sua imagem contrasta com o conjunto da obra do fabulista, justamente por não assemelhar-se a uma fábula esópica propriamente dita.

¹⁰ Titulo original: Fables choisies et mises en vers par M. de La Fontaine. Confira La Fontaine (1668).

¹¹ Titulo original: À Monseigneur le Dauphin.

¹² A recusa por parte do destinatário da mensagem também pode ser observada em um outro texto de La Fontaine intitulado O Poder das fábulas (VIII, 4). Confira La Fontaine (1668).

É igualmente interessante observar que La Fontaine, por meio de seu texto, não somente tece elogios às *Máximas* em termos de conteúdo, como também em relação à sua originalidade formal. Principal representante na reformulação da fábula moderna por ter conservado seu princípio de autonomia e sua lógica própria ao mesmo tempo em que se prevalece de uma reflexão moral mais atual, La Fontaine é também mestre na arte de associar diferentes gêneros textuais. Segundo Corradi (2015), associando em *O Homem e sua imagem* o apólogo à formas poéticas semelhantes, como a fábula, o epigrama e o emblema, é que o fabulista consegue recriar a atmosfera das *Máximas* ao mesmo tempo em que realça a singularidade desse tipo de texto.

Retornemos ao apólogo e observemos o efeito surpresa produzido por seus últimos versos. É justamente este efeito surpresa que nos permite considerar o texto como epigrama, uma vez que tudo nele converge em direção a *chute*. O texto que, num primeiro momento se assemelha a um princípio moral válido para todos os homens, transforma-se aos poucos num elogio a um único homem. A leitura dos versos finais incita o leitor à releitura do texto completo, a fim de melhor interpretar a significação dos demais elementos em sua totalidade.

Vejamos em seguida um outro gênero textual bem próximo à fábula e ao epigrama, o chamado emblema, cuja característica principal é a de concentrarse em um enigma que conduz a um raciocínio complexo. Sua estrutura, frequentemente dividida em três partes (figura, título e epigrama) desenvolve-se até o chamado ponto de revelação do enigma. Muitas fábulas de La Fontaine apresentam uma estrutura narrativa bem similar ao emblema (desenho, título e fábula em versos), tal estrutura, evoluindo em torno de uma imagem, conduz a uma moral geralmente breve. Assim, tanto a fábula como o emblema apresentam um sentido literal e uma significação moral como resultado de uma revelação final. Contudo, apesar das semelhanças, as duas formas também apresentam diferenças, como por exemplo, a resolução do enigma, recurso muito menos necessário à fábula que ao emblema, tornando muitas vezes, no caso das fábulas, a moral supérflua e redundante. O mesmo acontece com o efeito surpresa, razão pela qual este é tantas vezes ignorado pelo fabulista. No entanto, se analisarmos O homem e sua imagem veremos que o que ali prevalece é justamente a decifração do enigma, ironizada pelo fabulista no verso: "Sabeis perfeitamente o que quero dizer".

Observemos mais uma vez o personagem principal da fábula acima. Motivada pelo amor-próprio, ela representaria, ainda segundo Corradi (2015), nossa própria imagem, ou seja, embora capazes de reconhecer as falhas alheias,

seríamos incapazes de reconhecer nossos próprios defeitos. Em outras palavras, a imagem idealizada de nós mesmos, motivada por nosso amor-próprio, entraria necessariamente em conflito com a imagem que o outro tem de nós, imagem que vemos somente através de seu olhar, do olhar do outro. Como podemos notar na primeira parte do texto, quando o protagonista, apresentado como frequentador da sociedade, torna-se testemunha de sua vaidade:

> Afin de le guérir, le sort officieux Présentait partout à ses yeux Les Conseillers muets dont se servent nos Dames : Miroirs dans les logis, miroirs chez les Marchands, Miroirs aux poches des galants, Miroirs aux ceintures des femmes. (LA FONTAINE, 1694, p.32, grifo nosso)13.

Ao refletir seus próprios defeitos, os defeitos dessa sociedade provocam-lhe um imenso desconforto. A fuga aparece assim como a única forma de preservar a imagem idealizada de si mesmo. Contudo, uma vez distante do convívio social, o personagem é incapaz de escapar a si mesmo, e sua tomada de consciência aparece como inevitável. Embora subtraindo-se ao olhar do outro, o amor-próprio não é capaz de fugir a seu próprio olhar, que se dá a partir de sua imagem refletida no riacho, este último símbolizando as Máximas.

Corradi (2015) nos oferece ainda uma interessante análise sobre a multiplicidade dos espelhos no texto de La Fontaine, observando que toda a fábula parece convergir para uma dupla significação em torno da imagem oferecida pelo objeto. Assim, enquanto num primeiro momento os espelhos artificiais evocariam a vaidade e a pretensão humanas, sua multiplicidade contribuindo para com o narcisismo, num segundo momento, o espelho natural do riacho possibilitaria o auto-conhecimento e ofereceria uma imagem única e implacável de si mesmo. Esse duplo sentido simbólico revelaria igualmente, segundo Corradi, o contraste entre a agitação da vida mundana e o silêncio interior, sendo este último a única forma de alcançarmos o auto-conhecimento. A mesma reflexão pode ainda ser observada em outra fábula de La Fontaine, no livro XII, intitulada O Juiz árbitro,

^{13 &}quot;Optamos aqui pelo texto original visto este oferecer um léxico mais interessante para a análise: "A fim de o curar, o destino oficioso / Apresentava a seus olhos, em todos os lugares / Os conselheiros mudos servidores das Damas: / Espelhos nas casas, / Espelhos nos comércios, / Espelhos nos bolsos dos galanteadores, / Espelhos às cinturas das mulheres." (LA FONTAINE, 1964, p. 32, tradução nossa).

o hospitaleiro e o solitário, quando dois santos aflitos buscando refúgio na natureza, associam a imagem da água pura à fonte de auto-conhecimento:

Là sous d'âpres rochers, près d'une **source pure**, Lieu respecté des vents, ignoré du soleil, Ils trouvent l'autre Saint, lui demandent conseil. Il faut, dit leur ami, le prendre de soi-même. Qui mieux que vous sait vos besoins?

Apprendre à se connaître est le premier des soins Qu'impose à tous mortels la Majesté suprême. Vous êtes-vous connus dans le monde habité ? L'on ne le peut qu'aux lieux pleins de tranquillité : Chercher ailleurs ce bien est une erreur extrême. Troublez l'eau : vous y voyez-vous ? Agitez celle-ci. Comment nous verrions-nous ? (LA FONTAINE, 1694, p. 3, grifo nosso)¹⁴.

Parece-nos interessante ainda observar a contraposição entre a água tranquila e pura de um riacho, na superfície da qual o homem pode ver-se e (re)conhecerce, e a agitação do oceano, associado ao amor-próprio na longa máxima de La Rochefoucauld, retirada de sua obra a partir da 5a. edição:

Voilà la peinture de l'amour-propre, dont toute la vie n'est qu'une grande et longue agitation : la mer en est une image sensible, et l'amour-propre trouve dans le flux et reflux de ses vagues continuelles une fidèle expression de la succession turbulente de ses pensées et de ses éternels mouvements. (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p. 205)¹⁵.

[&]quot;E ali, sob pedras escarpadas, próximo a uma fonte de água pura, / Lugar respeitado pelos ventos, ignorado pelo sol, / Eles encontram o outro Santo, lhe pedem conselho. / É preciso, diz o amigo, procurá-la [a felicidade eterna]em si mesmo. / Quem melhor do que vocês para conhecer suas necessidades? / Aprender a conhecer-se é o primeiro dos cuidados / Que impõe a todos os mortais a Majestade suprema/ Você encontrou-se no mundo habitado? / Isso só é possível em lugares plenos de tranquilidade: / Procurar em outros lugares por este bem é um grande erro. / Agite a água: você é capaz de ver-se nela? / Agite-a. Como nos veríamos nós?" LA FONTAINE, 1694, p. 33, tradução nossa).

[&]quot;Eis a imagem do amor-próprio, cuja existência é inteiramente marcada por uma longa e grande agitação: o mar é a representação sensível desse amor-próprio, que encontra no contínuo vai e vém de suas ondas, uma fiel expressão da tumultuada sucessão de seus pensamentos e de seus incessantes movimentos." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p. 205, tradução nossa).

Notemos que o amor-próprio retratado por La Fontaine é um narcisismo doloroso, assemelhando-se somente em partes ao amor-próprio de La Rochefoucauld. Neste último o amor-próprio, voltado exclusivamente a si mesmo, aproxima-se do outro somente com a intenção de dominá-lo. La Fontaine emprestaria assim a La Rochefoucauld somente o caráter egocêntrico de seu amor-próprio, ignorando seu poder instintivo de dominação, como podemos observar no trecho abaixo que integra a longa máxima citada acima:

> L'amour-propre est l'amour de soi-même et de toutes choses pour soi ; il rend les hommes idolâtres d'eux-mêmes, et les rendrait les tyrans des autres si la fortune leur en donnait les moyens ; il ne se repose jamais hors de soi, et ne s'arrête dans les sujets étrangers que comme les abeilles sur les fleurs, pour en tirer ce qui lui est propre. (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p.201)¹⁶.

Assim, embora a fábula e a máxima apresentem diversos elementos comuns, parece-nos evidente que seus respectivos protocolos de recepção se dêem de forma bastante distinta. Como vimos, enquanto a fábula, apresenta ao leitor uma verdade camuflada por alegorias animalescas que suavizam a severidade de sua mensagem, as Máximas, intransigentes com seu leitor, sem reserva, colocamno face a revelações perturbadoras. Notemos ainda que mesmo La Fontaine, ao associar às *Máximas* a metáfora do riacho, chama a atenção para a clareza (sinceridade sem rodeios) de suas palavras. Ainda que admirador das Máximas, o fabulista tem consciência do poder de atração e persuasão que suas fábulas exercem sobre o público leitor; exemplo disto pode ser visto em seu texto intitulado O Poder das fabulas, (livro VIII, 4). Nele, o orador, incapaz de atrair a atenção de sua platéia para um perigo eminente, somente se fará ouvir através de uma fábula, a qual, produzindo a sensação de um prazer infantil e irresponsável, aparece ali colocada a serviço de algo elevado.

Considerações finais

A obra de La Rochefoucauld, além de trazer consigo um contínuo questionamento sobre o homem e o sentido da vida, coloca seu leitor, ao mesmo tempo,

^{16 &}quot;O amor-próprio é o amor de si mesmo e de todas as coisas para si; transformando os homens em seus próprios adoradores, ele os tornaria tiranos dos outros se o acaso lhes permitisse; achandose jamais fora de si mesmo, ele aproxima-se do outro somente para lhe sugar aquilo que lhe é necessário, como as abelhas sobre as flores." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p. 201, tradução nossa).

enquanto ouvinte e protagonista do que lê. É por meio deste questionamento que as *Máximas* conduzem o leitor a duvidar de algo que até então se apresentava como válido, e consequentemente à desvalorização do que o homem deseja, o que CORRADI (2015) chama de "apelo à lucidez", de forma direta e explícita: "Qualquer que seja o pretexto que damos às nossas aflições, sua causa está geralmente associada ao interesse e à vaidade." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p. 126, M232, tradução nossa)¹⁷.

Por outro lado, se as *Máximas* de La Rochefoucauld revelam as fraquezas do homem, é porque testemunham uma importante mudança de estado de espírito na sociedade de seu tempo, mudança em grande parte provocada pela expansão do jansenismo¹⁸, cuja teoria da predestinação teve grande influência na obra do autor. A máxima, considerada como um instrumento mundano voltado à diversão, passa então a ser utilizada por La Rochefoucauld como um instrumento de revelação, uma espécie de fórmula que conduz a um novo modo de vida em sociedade, fundado no aperfeiçoamento do caráter.

La Fontaine, em *O homem e sua imagem*, embora busque recriar a mesma atmosfera das *Máximas*, prefere servir-se dos mesmos recursos da fábula. Manipulando as tênues fronteiras entre gêneros semelhantes (apólogo, epigrama e emblema) e utilizando a alegoria como forma de amenizar o desconforto, o fabulista recorre ao tema de Narciso que, considerando-se superior a todos, é identificado ao homem de seu tempo. No entanto, diversamente de Narciso, o protagonista, cuja imagem refletida pelo espelho (riacho) não agrada, prefere acreditar tratar-se de um reflexo ilusório, o sofrimento causado por esse autoconhecimento correspondendo assim ao efeito surpresa dado por La Fontaine para o final de seu Narciso.

Mas o que realmente pensaria La Fontaine sobre as *Máximas*? Acreditaria ele serem elas eficazes no processo de auto-conhecimento? A fábula é interrompida no momento em que deveria ser dada a resposta a esta questão. Compreendemos somente que, embora atraída durante um certo momento por sua imagem, a personagem resiste a auto-conhecer-se. Ignoramos, no entanto, se essa contemplação, ainda que breve, irá conduzi-la à tomada de consciência, à duvida ou à negação. Segundo Corradi (2017), talvez La Fontaine tenha pretendido que

^{17 &}quot;Quelque prétexte que nous donnions à nos afflictions, ce n'est souvent que l'intérêt et la vanité qui les causent." (LA ROCHEFOUCAULD, 1912, p. 126, tradução nossa).

¹⁸ Corrente filosófica cujo fundador, o bispo Jansen, tomando por base a filosofia de Santo Agostinho, desenvolve sua teoria segundo a qual o homem, não importando o que fizesse, seria salvo somente pela vontade de Deus.

Os animais e os homens nas fábulas de La Fontaine e nas Máximas de La Rochefoucauld

o amor-próprio pudesse ser ferido, mas jamais extinto. Ou ainda, à imagem de La Rochefoucald, o fabulista tenha preferido negligenciar as consequências de suas revelações, negando-se a oferecer ao leitor uma saída às verdades por ele expostas.

ANIMALS AND MEN IN LA FONTAINE'S FABLES AND LA ROCHEFOUCAULD'S MAXIMS

ABSTRACT: François de La Rochefoucauld, as well as Jean de La Fontaine, integrates the group called 17th century moralist writers, However, even with common features that approximate their works, they are distinguished by their different reception. The maxims, a brief, clear, and direct genre, would voluntarily cause discomfort in its reader due to the truths it conveys, while the fable, less intransigent towards its audience, would seek to soften these truths through allegory. This brief exposition, which presents some points of convergence and divergence between the two genres, seeks to establish a dialogue between them, and the particularity of this dialogue would arise from the use of the animal tradition.

KEYWORDS: Maxim. Fable. La Fontaine. La Rochefoucauld. Animal tradition.

REFERÊNCIAS
CORRADI, F. Narcisse et la chimère : la maxime au miroir de la fable: Une fable de La Fontaine au prisme de la critique. Publifarum , n.24, 21 sept. 2015. Disponivel em: http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?id=323 . Acesso em : 13 nov. 2017.
LA FONTAINE, J. de. Fabulas de La Fontaine. Tradução de Milton Amdo e Eugênio Amado. Belo Horizonte : Italaia, 1989.
Les Fables de La Fontaine. 1694. Disponível em: http://bibliotheque numerique.tv5monde.com/livre/78/Les-Fables-de-La-Fontaine>. Consultado em 16/01/2018.
Fables choisies . Paris : Claude Barbin, 1668. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57581w.image . Acesso em: 13 nov. 2017.
LA ROCHEFOUCAULD, F. Duc de. Máximas e reflexões/La Rochefoucauld . Apresentação, tradução e notas, Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.
Les Maximes de La Rochefoucauld suivies des réflexions diverses. Paris: Flammarion, 1912. Disponível em: https://archive.org/stream/lesmaximes delaro00laro#page/70/mode/2up/search/miroirs > . Acesso em: 17 jan. 2018.
Réflexions ou sentences et maximes morales. 1664. Éditions du groupe

«Ebooks libres et gratuits». Disponível em: < http://www.madissertation.fr/wp-

Taciana Martiniano de Oliveira

content/uploads/2018/02/la_rochefoucauld_maximes.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2018.

MAXIME. In: LAROUSSE. Dictionnaire Français en ligne. Disponível em: https://www.larousse.fr/dictionnaires/français. Acesso em: 17 jan. 2018.

O IMPULSO LITERÁRIO DE FRANCOIS-RENÉ AUGUSTE DE CHATEAUBRIAND

Natália Pedroni CARMINATTI*

RESUMO: Refletir sobre o século XVIII na Literatura Francesa requer revisitar a poética de François-René Auguste de Chateaubriand. A importância do referido escritor para os Estudos Literários marcou uma série de influências no movimento posterior a que intitulamos Romantismo. Dito isso, o presente artigo objetiva apresentar o desabrochar da consciência artística de Chateaubriand bem como ressaltar a importância de seu universo particular em suas obras literárias. Para tanto, efetiva-se um percurso biográfico, nomeando aqueles que o auxiliaram nessa empreitada. Nesse sentido, servimo-nos de Mémoires d'outre tombe (1849-1850) em que as explicações fornecidas pelo próprio autor embasaram seu pensamento literário. A América, ela também tem papel fundamental em seu processo de amadurecimento pessoal.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Francesa. Pré-Romantismo. Biografia. François-René Auguste de Chateaubriand.

> l'étais presque mort quand je vins au jour. Le mugissement des vagues soulevées par une bourrasque annonçant l'équinoxe d'automne, empêchait d'entendre mes cris: on m'a souvent conté ces détails; leur tristesse ne s'est jamais effacée de ma mémoire. Il n'y a pas de jour où, rêvant à ce que j'ai été, je ne revoie en pensée le rocher sur lequel je suis né, la chambre où ma mère m'infligea la vie, la tempête dont le bruit berça mon premier sommeil [...] Le Ciel sembla réunir ces diverses circonstances pour placer dans mon berceau une image de mes destinées. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.188)1.

Doutora em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 -napedroni@hotmail.com

[&]quot;Estava quase morto quando vim ao mundo. O bramido das ondas erguidas pelos ventos impetuosos anunciava o equinócio de outono e impedia de escutar meus gritos: frequentemente, contavamme esses detalhes; e a sua tristeza jamais se apagou da minha memória. Não há um dia em que, sonhando com o que fui, meus pensamentos não voltam para o rochedo em que nasci, para o quarto

Chateaubriand foi a notável figura que revolucionou a era dos Oitocentos, período em que a França vivenciara aceleradas reformas: aboliam-se, pouco a pouco, as noções ideológicas dos filósofos iluministas e os juízos da estética clássica, a favor das tendências do movimento romântico. Testemunha de um ínterim transicional, posto que morreu em Paris em 4 de julho de 1848, presenciando a passagem do século XVIII ao XIX, o escritor experimentou duas épocas distintas, articulando a França do Antigo Regime àquela nova França do pós-revolução.

Portador de pretensões libertárias, Chateaubriand, arauto do passado, lutou por intermédio da palavra, pela defesa da humanidade e, sobretudo, do Deus cristão. Crente no poder do homem em edificar sua felicidade particular, o autor francês, apesar de deísta, martirizou-se com as ruínas dessas duas épocas de insensibilidade face à natureza humana. Quaisquer denominações concedidas a Chateaubriand sejam elas de "príncipe dos sonhos" ou "homem da política", mostram-nos que estamos diante de um historiador e de um poeta, que avança, voltando seu olhar para trás. Sendo assim, essas duas eras delimitam sua obra e seu pensamento, introduzindo o que denominamos de tempo moderno da literatura.

Filho de René-Auguste de Chateaubriand e de Apolline-Jeanne-Suzanne de Bédée, o jovem escritor pertencia a uma das mais antigas famílias da monarquia francesa bretã, detendo veemente supremacia nessa região. Entretanto, a finitude concernente à durabilidade dos bens chegou à nobre linhagem de Chateaubriand e a morte de seu avô foi o zênite da queda familiar. Coube a René-Auguste manter não só as pompas do "nom de famille", mas garantir a entrada de capital, mais que isso, manter o seu status quo. E o fez, pois o ímpeto e a energia sempre preencheram a sua conduta, trazendo-lhe benefícios e ordem ao espírito. O casamento com Apolline-Jeanne-Suzanne de Bédée lhe foi decisivo no despertar dos sentidos e na transferência do adolescente ao homem feito: tornara-se pai de Jean-Baptiste, Marie-Anne, Bénigne, Julie e Lucile². Mais tarde, viria ao mundo François-René com sua personalidade forte,

em que minha mãe me infligiu a vida, para a tempestade cujo ruído embalou meu primeiro sono [...] O céu parecia reunir essas diversas circunstâncias para colocar em meu berço uma imagem de meus destinos." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.188, tradução nossa).

É interessante ressaltar que François-René Auguste de Chateaubriand nasceu cincos anos depois de sua irmã Julie e quatro anos após sua irmã Lucile. Fora o décimo filho, pois antes do nascimento de seu irmão Jean-Baptiste, sua mãe havia tido cinco filhos que faleceram. Quatro deles de uma efusão de sangue no cérebro e o primeiro, nomeado Geoffroy, no berço. Tal fato é relato na obra Mémoires d'outre tombe (1849-1850).

"[...] l'enfant qui devait illustrer le vieux nom des Chateaubriand d'une gloire que son père n'eût point osé lui souhaiter, dont peut-être il eût dédaigné la meilleure part /.../" (NOLLET, [19--], p.VIII)³.

O escritor bretão soube, muito bem, fazer jus ao nom de famille dos Chateaubriand, uma vez que, mediante a elocução, batalhou pela salvação dos valores humanos, deixando-nos um legado surpreendente de obras, importantíssimas aos princípios basilares do movimento romântico, ainda que não tenha se considerado um dos pilares desse movimento. Desse modo, a História reflete-se em seus sentimentos e percepções e é a própria fonte de suas inquietações. Uma infância marcada pela ausência de seus familiares, já que a revolução matou seu irmão, prendeu sua mãe, eliminou sua família e o condenou ao exílio, o percurso existencial de Chateaubriand é relevante ao conhecimento do seu método de escritura e, segundo Proust (apud CLEMENT, 1998, p.89), "[...] Chateaubriand, tandis qu'il se lamente, donne son essor à cette personne merveilleuse et transcendante qu'il est, nous sourions car au moment même où il se dit anéanti, il s'évade. Il vit une vie où l'on ne meurt point."4

Foi no grande colégio de Rennes que essa "pessoa maravilhosa e surpreendente" brilhou em matemática e avançou no estudo das línguas: "[...] j'ai commencé par la poésie, avant d'en venir à la prose; les arts me transportaient; j'ai passionnément aimé la musique et l'architecture." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.253)⁵. Além dos estudos, as concepções estéticas do século XVII lhe foram transmitidas por sua mãe, que adorava a senhora de Sévigné e Racine. O fascínio pelos romances cavalheirescos também lhe foram incorporados por ela. Mas foi somente em *Brest*, para onde partiu com o intuito de realizar o exame de guarda para a marinha, que o ensaísta começou a observar a formação de seu caráter:

> On voit comment mon caractère se formait, quel tour prenaient mes idées, quelles furent les premières atteintes de mon génie, car j'en puis parler comme d'un mal, quel qu'ait été ce génie, rare ou vulgaire, méritant ou ne méritant pas le nom que je

[&]quot;[...] e a criança que deveria ilustrar o velho nome da família Chateaubriand de uma glória que seu pai não ousou lhe desejar, glória essa talvez que ele tivesse desprezado a melhor parte, François-René de Chateaubriand nasceu." (NOLLET, [19--], p.VIII, tradução nossa).

[&]quot;[...] Chateaubriand, enquanto se lamenta, expande essa pessoa maravilhosa e transcendente que é; nós sorrimos, pois no momento em que ele se diz aniquilado, ele foge. Vive uma vida em que nunca se morre." (PROUST apud CLEMENT, 1998, p.89, tradução nossa).

[&]quot;Comecei pela poesia, antes de vir à prosa; as artes me encantavam; amei, com paixão, a música e a arquitetura." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.253, tradução nossa).

lui donne, faute d'un autre mot pour mieux m'exprimer. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.257)⁶.

Em seu retorno de *Brest*, Chateaubriand instalou-se em *Combourg* e nele os sonhos corporificaram-se. Não obstante, a tristeza revelou-se como o primeiro prognóstico desses dois anos de recuado aprendizado:

[...] pendant la mauvaise saison, des mois entiers s'écoulaient sans qu'aucune créature humaine frappât à la porte de notre forteresse. Si la tristesse était grande sur les bruyères de Combourg, elle était encore plus grande au château. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.266)⁷.

Sofria de um desalento sem causa, ampliado pela frieza de sua mãe e o caráter rígido de seu pai, "le calme morne du château de Combourg était augmenté par l'humeur taciturne et insociable de mon père." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.266)⁸. A postura adotada pelo pai, em vez de aproximar, dispersava aqueles que estavam ao seu redor. Ora, esse caráter austero, de acordo com Chateaubriand, em *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), influenciou suas ideias e decidiu o gênero de sua educação. A despeito disso, obteve êxito não só como escritor, mas o dom da inteligência preenchia também as suas faculdades criativas e além das disciplinas indispensáveis, era hábil nos jogos de xadrez e na caça.

No que tange às línguas, admirava-as e fazia da linguagem seu instrumento de persuasão. Em seus primeiros anos de estudo em *Dol*, o contato com dois livros implodiu conflitos na psique do jovem francês: um Horácio e um tratado de *Confessions mal faites*⁹ fizeram soerguer um cosmos místico e um mundo estranho se hasteou. De acordo com Fabienne Bercegol (2009), essas duas obras

[&]quot;Víamos como meu caráter se formava, qual rumo tomavam as minhas ideias, quais foram as primeiras infrações do meu gênio, pois posso tratá-lo como um mal, qualquer que tenha sido esse gênio, raro ou vulgar, merecendo ou não esse nome que lhe dou, na ausência de uma outra palavra para melhor expressar-me." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.257, tradução nossa).

[&]quot;[...] durante a má estação, dois meses inteiros fluíam sem que alguma criatura humana batesse à porta de nossa fortaleza. Se a tristeza era grande sobre as urzes de Combourg, era ainda maior no castelo." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.266, tradução nossa).

^{8 &}quot;[...] a calma morna do castelo de Combourg aumentara graças ao humor taciturno e insociável de meu pai". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.266, tradução nossa).

⁹ "Le hasard fit tomber entre mes mains deux livres bien divers, un Horace non châtié et une histoire des Confessions mal faites." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.236).

[&]quot;O acaso deixou cair entre as minhas mãos dois livros bem diversos, um *Horácio* não expurgado e uma história de *Confissões mal feitas.*" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.236, tradução nossa).

o estimularam às seduções do eros e a seus perigos, conduzindo-o às forças transgressivas do prazer. O desejo descoberto pela proibição era repreendido pelos sermões de Massilon, aqueles tocantes à Pécheresse e ao Enfant prodigue, convidando-o à consciência:

> Je m'endormais en balbutiant des phrases incohérentes où je tâchais de mettre la douceur, le nombre et la grâce de l'écrivain qui a le mieux transporté dans la prose l'euphonie racinienne. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.237)¹⁰.

O gênio de Chateaubriand, com o decorrer de suas leituras, configurava-se e a sua alma criativa determinava o caráter e o rumo de suas ideias. A agitação de seus pensamentos era ordenada por um aspecto dual de seu âmago: segredos incompreensíveis e uma paixão secreta tocavam a sua inocência. O conhecer-se a si mesmo era um exercício ambivalente, ao mesmo tempo em que se sentia alegre, temia a crucificação do Céu. A experiência do sexo era censurada pela Igreja Católica e esse medo da condenação eterna o escoltava em direção às sombras infernais. Estava dividido entre o prazer e o terror.

As confissões de Santo Agostinho, Eneida e Telêmaco eram volumes que atraíam a sua atenção, já que se tornava sensível à harmonia dos versos dessas prosas antigas. Porém, queria ir além, e foi. Passou por Dol, em seguida por Rennes e, posteriormente, por Dinan. Foi encontrar sua vocação em Brest, no entanto, somente em Combourg reconheceu seu próprio Eu. O castelo de Combourg, triste e taciturno, acentuava o desgosto e o niilismo da realidade: "[...] dans le 'vieux' château féodal, il n'avait d'autre distraction que ses méditations, ses lectures et la compagnie de sa soeur Lucile." (LAVAILLANT, 1980, p.588)11.

Nesses dois anos, os acontecimentos perderam a coerência e a realidade não lhe foi expressiva.

> Ce fut dans une de ces promenades, que Lucile, m'entendant parler avec ravissement de la solitude, me dit: « Tu devrais peindre tout cela ». Ce mot me révéla la Muse; un souffle divin passa sur moi. Je me mis à bégayer des vers, comme si c'eût été ma langue naturelle; jour et nuit je chantais mes plaisirs, c'est-à-dire

¹⁰ "Dormia balbuciando as frases incoerentes em que eu me dava a incumbência de colocar a doçura, a cadência a graça do escritor que melhor transportou à prosa a eufonia raciniana." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.237, tradução nossa).

[&]quot;[...] no velho castelo feudal, a sua única distração eram as suas meditações, suas leituras e a companhia de sua irmã Lucile." (LAVAILLANT, 1980, p.588, tradução nossa).

mes bois et mes vallons; je composais une foule de petites idylles ou tableaux de la nature. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.275)¹².

O despertar de sua consciência artística enquanto escritor se deu com a ajuda de sua Musa, Lucile. Foi ela quem o estimulou a cantar os desgostos da vida e os momentos de solidão. Questões existenciais dominavam a mente do escritor bretão, não sabia mais qual era a sua verdadeira existência, precisava de alguma força para que pudesse confessar sua fraqueza. O ambiente ampliava a inquietação, levando-o à impetuosa ideia de se suicidar: carregou o fuzil de caça com três balas e, se não fosse o guarda, Chateaubriand teria dado fim a seu próprio ser. Até que uma metamorfose significativa, operada em sua essência, modificou o norte de seu percurso existencial: "À peine étais-je revenu de Brest à Combourg, qu'il se fit dans mon existence une révolution; l'enfant disparu, l'homme se montra avec ses joies qui passent et ses chagrins qui restent." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.271)¹³.

Nessa altura, convém esclarecer que a sua escolha profissional não havia sido determinada, e sob a tutela de seu cunhado, o visconde de Châteaubourg, obteve uma patente de oficial, no regimento de *Navarre*. O posto de tenente o fez partir para *Cambrai*, porém a morte de seu pai em 1786 reconduziu-o a *Combourg*.

Je pleurai M. de Chateaubriand: sa mort me montra mieux ce qu'il valait; je ne me souvins ni de ses rigueurs ni de ses faiblesses. Je croyais encore le voir se promener le soir dans la salle de Combourg; je m'attendrissais à la pensée de ces scènes de famille. Si l'affection de mon père pour moi se ressentait de la sévérité du caractère, au fond elle n'en était pas moins vive. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.317)¹⁴.

[&]quot;Foi durante uma dessas caminhadas, que Lucile, ouvindo-me falar com entusiasmo da solidão, disse-me: 'Você deveria pintar tudo isso'. Essa palavra revelou-me a Musa; um sopro divino passou sobre mim. Pus-me a pronunciar versos, como se fosse minha língua natural; dia e noite cantava meus prazeres, quer dizer, meus bosques e meus vales; compunha uma multidão de pequenos idílios ou quadros da natureza." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.275, tradução nossa).

[&]quot;Mal regressei de Brest a Combourg, que uma revolução deu-se em minha existência; a criança desapareceu, e o homem se mostrou com suas alegrias que passam e seus pesares que permanecem". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.271, tradução nossa).

[&]quot;Chorei o senhor de Chateaubriand: sua morte me mostrou melhor o que valia; não me lembrava nem das suas exigências e nem das suas fraquezas. Acreditava vê-lo ainda caminhar, à noite, na sala de *Combourg*; emocionava-me ao pensar nas cenas da família. Se a afeição de meu pai por mim se ressentia da severidade de seu caráter, no fundo, não era menos viva." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.317, tradução nossa).

A morte do pai colocou-o defronte ao primeiro grande abismo existencial, estabelecendo um marco significativo em sua personalidade, estava abandonado e sozinho. A sensação era de que Chateaubriand não poderia se apoiar em lugar algum e em ninguém. Seu íntimo passava por processos constantes de instabilidade e aflição. A inquietude de não ter mais o pai, embora a distância os afastasse, ameaçava suas ideias: "Qu'en allais-je faire? À qui la donnerais-je? Je me défiais de ma force; je reculais devant moi." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.319)15.

Mas foi preciso decidir-se sobre a impermanência e, no ano seguinte, a convite de seu irmão mais velho, já estava em Paris na presença do rei: "[...] retourner à Paris, être présenté à la cour [...]. Me faire comprendre l'ambition, à moi qui ne rêvais que de vivre oublié!" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.321)¹⁶. Acrescente-se a essa mudança o contato com Delisle de Sales. É preciso dizer que Chateaubriand soube aproveitar muito bem a amizade desse "brave homme". A imensa biblioteca de De Sales ocupava entre quinze e dezesseis cômodos, era o primeiro literato com quem se deparava e a influência De Sales no mundo literário abriria os caminhos a Chateaubriand. Era só ser paciente: De Sales dirigilo-ia aos "hommes de lettres".

Não podemos e não devemos esquecer-nos de citar Fontanes. A amizade construída entre Chateaubriand e esse "excelente homem" nasceu em 1789, contudo foi na Inglaterra que os laços da amizade atados sempre pela má sorte, firmaram-se. Os dons de adivinhação política de Fontanes eram aguçados e isso interessava a Chateaubriand. As longas caminhadas em Londres, em companhia do amigo, rendiam-lhes vários assuntos de conversação. E o reconhecimento dessa amizade, no capítulo das Mémoires, em que ele rememora o Génie du Christianisme, o memorialista, humildemente, confere a Fontanes a gênese dos princípios de sua obra apologética.

> En supposant que l'opinion religieuse existât telle qu'elle est à l'heure où j'écris maintenant, le Génie du Christianisme étant encore à faire, je le composerais tout différemment qu'il est: au lieu de rappeler les bienfaits et les institutions de notre religion au passé, je ferais voir que le christianisme est la pensée de l'avenir et de la liberté humaine [...] (CHATEAUBRIAND, 2016, p.77)¹⁷.

¹⁵ "O que eu iria fazer, a quem eu a daria? Desconfiava de minha força; recuava diante de mim mesmo". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.319, tradução nossa).

 $^{^{16}}$ "[...] regressar à Paris, ser apresentando para a corte [...]. Compreender a ambição, eu, que somente sonhava em viver esquecido". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.321, tradução nossa).

¹⁷ "Supondo que a opinião religiosa existisse tal como ela é agora, no momento em que eu escrevo, o Gênio do cristianismo devendo ainda ser feito, eu o comporia totalmente diferente do que é: ao invés

O pensamento existia, pois Fontanes em seu poema *La Chartreuse de Paris* (1783), já havia afirmado a existência de um Deus misericordioso e consolador e de uma religião que se aproximava com toda sua calma e poder. Quando se reencontram no exílio, em 1798, Fontanes conheceu a obra sobre a qual Chateaubriand se debruçava, *Les Natchez*. Em carta datada ao bretão, em 28 de julho de 1798, Fontanes não poupa elogios: "*Ce que vous m'en avez lu, et surtout dans les derniers jours, est admirable, et ne sortira plus de ma mémoire.*" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.695)¹⁸.

Si quelque chose au monde devait être antipathique à M. De Fontanes, c'était ma manière d'écrire. En moi, commençait, avec l'école dite romantique, une révolution dans la littérature française: toutefois, mon ami, au lieu de se révolter contre ma barbarie, se passiona pour elle. Je voyais bien de l'ébahissement sur son visage quand je lui lisais des fragments des Natchez, d'Atala, de René; il ne pouvait ramener ces productions aux règles communes de la critique, mais il sentait qu'il entrait dans un monde nouveau; il voyait une nature nouvelle; il comprenait une langue qu'il ne parlait pas. Je reçus de lui d'excellents conseils; je lui dois ce qu'il y a de correct dans mon style; il m'apprit à respecter l'oreille; il m'empêcha de tomber dans l'extravagance d'invention et le rocailleux d'exécution de mes disciples. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.690)¹⁹.

As palavras de Chateaubriand nos dizem muito sobre Fontanes e nos mostram a relevância desse poeta em sua formação estilístico-literária. Sem dúvida, Fontanes via em seu amigo memorialista aquele sentimento típico dos românticos. Ainda bem que existiu Fontanes e que ele ouviu as leituras de *Natchez*, de *Atala* e de *René*. Ensinou a Chateaubriand o que conhecia de melhor, de tal modo que auxiliou na imortalização do nosso "príncipe dos sonhos". Com efeito,

de lembrar os benefícios e as instituições de nossa religião no passado, faria ver que o cristianismo é o pensamento do futuro e da liberdade humana." (CHATEAUBRIAND, 2016, p.77, tradução nossa).

^{18 &}quot;O que você leu para mim, e sobretudo nos últimos dias, é admirável, e não sairá mais de minha memória". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.695, tradução nossa).

[&]quot;Se alguma coisa no mundo devia ser antipática ao senhor de Fontanes, era minha maneira de escrever. Começava comigo, com a escola dita romântica, uma revolução na literatura francesa: todavia, meu amigo, em vez de se revoltar contra a minha barbárie, se apaixonou por ela. Via bem o espanto em seu rosto quando lia para ele os fragmentos de Natchez, de Atala, de René; ele não podia reduzir essas produções às regras comuns da crítica, mas ele sentia que entrava em um mundo novo; via uma natureza nova, compreendia uma língua que não falava. Recebi dele excelentes conselhos; devo-lhe o que há de correto em meu estilo; ensinou-me a respeitar o ouvido, impediu-me de cair na extravagância de invenção e na área pedregosa de execução sem harmonia de meus discípulos." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.690, tradução nossa).

foi a partir de Fontanes que Chateaubriand desenhou seu estilo, secretamente pessoal, enigmático nos planos da expressão e do conteúdo. A incontestável amizade entre eles fez de Fontanes seu primeiro grande amigo.

> Si l'ascendant de Fontanes a pu autant et aussi longtemps s'exercer sur le farouche Chateaubriand, c'est que cet ami poète, très tôt, a incarné pour lui l'autorité de la tradition française de leur art, dont il lui fallait s'affranchir pour être lui-même, mais sans jamais pourtant vouloir rompre brutalement avec elle. (FUMAROLI, 2003, p.141)²⁰.

Foi um amigo para todas as estações, entretanto, a notícia da morte do senhor de Fontanes instaurou um segundo marco na existência de Chateaubriand: era preciso recomeçar sua vida. E foram as conversas com *Monsieur* de Malesherbes, seu pai espiritual, sua ciência e coragem, que excitaram nele o fascínio por viagens, já que Malesherbes apresentava um vasto conhecimento geográfico e um forte entusiasmo, que potencializaram no escritor francês a sede de conhecer a América do Norte, com a intenção de "descobrir o mar já visto por Hearne e Mackenzie". Com Malesherbes, Chateaubriand recuperou o vigor de que precisava para dar continuidade a suas pretensões. Além do carinho imenso que sentia pela sua irmã Lucile, a preferida do memorialista, a similaridade de percepção fazia com que se entendessem também no ramo político.

Observa-se, ainda, que o contato com Malesherbes instigou o escritor bretão a recorrer à pena, a fim de anunciar seu ponto de vista concernente às mais arrojadas abordagens políticas e históricas. Além do mais, a obra Discours sur les origines de l'inégalité parmi les hommes, do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau (2008), alimenta o desejo de conhecer de perto os Selvagens, posto que nas concepções de Rousseau, o homem bom, designado homem natural, era aquele que vivia em contato com a natureza, livre de todas as paixões. As imagens poéticas que sua imaginação desenhava vivificavam as aspirações de ir além. Acredita-se ter sido o marco inicial para o desenvolvimento da epopeia Les Natchez²¹, a influência rousseauniana do Bom Selvagem. Nada e nem ninguém poderia mantê-lo na França: a imaginação já o transportava para as belezas da América. Ele precisava ir.

²⁰ "Se a ascendência de Fontanes pôde, tanto e por longo tempo, se exercer sobre o feroz Chateaubriand, é que esse amigo poeta, muito cedo, simbolizou para ele a autoridade da tradição francesa de arte de ambos, da qual precisava se libertar a fim de ser ele mesmo, mas sem nunca, no entanto, querer romper brutalmente com ela." (FUMAROLI, 2003, p.141, tradução nossa).

Confira Chateaubriand (1956).

As conjeturas políticas anunciavam as transformações que começavam a se desenvolver. A França atravessava reformas constitucionais: de monarquia feudal passou à monarquia dos Estados-Gerais, em seguida, à monarquia de parlamentos, depois à monarquia absoluta, tendendo à monarquia representativa. O fito era lutar contra o poder real. As primeiras gotas de sangue da Revolução Francesa rompiam com a ordem e um perigoso combate se declarava. Segundo Chateaubriand (2014, p.358)²²:

> Le dix-huitième siècle, siècle d'action intellectuelle, non d'action materiélle, n'aurait pas réussi à changer si promptement les lois, s'il n'eût rencontré son véhicule: les parlements, et notamment le parlement de Paris, devinrent les instruments du système philosofique. Toute opinion meurt impuissante ou frénétique, si elle n'est logée dans une assemblée qui la rend pouvoir, la munit d'une volonté, lui attache une langue et des bras. C'est et ce sera toujours par des corps légaux ou illégaux qu'arrivent et arriveront les révolutions.

Confessor fiel de um tempo infiel, François-René Auguste de Chateaubriand vivenciou o ano 1789, "tão célebre na espécie humana". O poder estava aliado ao sistema filosófico e nada era aceito sem antes passar pelas algozes vozes da Assembleia. Os parlamentos queriam o poder dos Estados-Gerais, roubado pela monarquia absoluta. Em realidade, queriam para si o poder legislativo e político. A insurreição geral de 1789 culmina com a tomada da Bastilha em 14 de julho do mesmo ano. Prestamo-nos a utilizar suas próprias palavras, a fim de explanar a si próprio nesse momento guerrilheiro tão custoso ao povo francês. "Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue." (CHATEAUBRIAND, 2015, p.603)²³.

Uma motivação ainda acendia sua esperança. Em contraposição aos acontecimentos da Revolução Francesa, uma única ideia o dominava: conhecer

²² "O século XVIII, século da ação intelectual, não da ação material, não teria conseguido mudar tão prontamente as leis, se ele não tivesse conhecido seu veículo: os parlamentos, e, especialmente o parlamento de Paris, tornaram-se os instrumentos do seu sistema filosófico. Toda opinião morre impotente ou frenética, se ela não está alojada em uma assembleia que lhe concede poder, alimentando-a de uma vontade, anexando-lhe uma língua e uns braços. É e será sempre pelos corpos legais ou ilegais, que chegam e chegarão as revoluções". (CHATEAUBRIAND, 2014, p.358, tradução nossa).

²³ "Encontrei-me entre dois séculos, como na confluência de dois rios; mergulhei em suas águas agitadas, distanciando-me com pesar da velha costa onde nasci, nadando com esperança em direção à margem desconhecida." (CHATEAUBRIAND, 2015, p.603, tradução nossa).

o nordeste da América. O quebra cabeça da viagem era montado com auxílio do mestre Malesherbes: "Ne manquez pas de m'écrire par tous les vaisseaux, de me mander vos progrès et vos découvertes [...]" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.417)²⁴. Essas eram as palavras do senhor Malesherbes que afloravam em sua mente com a mesma velocidade que florescem as flores na primavera.

> Or, ne m'étant attaché à aucune femme, ma sylphide obsédait encore mon imagination. Je me faisais une félicité de réaliser avec elle mes courses fantastiques dans les forêts du Nouveau-monde. Par l'influence d'une autre nature, ma fleur d'amour, mon fantôme sans nom des bois de l'Armorique, est devenu Atala sous les ombrage de la Floride. (CHATEAUBRIAND, 2014, p.416)²⁵.

Em 7 de abril de 1791, embarcou para a América em uma expedição que duraria oito meses, viagem elementar ao desenvolvimento de suas atividades enquanto escritor: "[...] encore à la mer! Again to sea!" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.421)²⁶. E sob as sombras da Florida nasceu *Atala*, mas todas as outras narrativas ficcionais seriam influenciadas por sua experiência tal como um selvagem. A introdução de Voyage en Amérique (1827) desvenda-nos a situação da França naquele hediondo mês de abril de 1791:

> Quand je quittai la France, au commencement de 1791, la révolution marchait à grands pas: les principes sur lesquels elle se fondait étaient les miens, mais je détestais les violences qui l'avaient déshonorée: c'était avec joie que j'allais chercher une indépendance plus conforme à mes goûts, plus sympathique à mon caractère. (CHATEAUBRIAND, 1969, p.667)²⁷.

²⁴ "Não deixe de me escrever por todos os navios, de me enviar todos os seus progressos e suas descobertas [...]" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.417, tradução nossa).

^{25 &}quot;Ora, não estando preso a nenhuma mulher, minha sílfide assombrava ainda minha imaginação. Estava feliz de realizar com ela as minhas caminhadas fantásticas nas florestas do Novo Mundo. Por influência de uma outra natureza, minha flor de amor, meu fantasma sem nome dos bosques da Armórica, tornou-se Atala sob as sombras da Flórida." (CHATEAUBRIAND, 2014, p.416, tradução nossa).

²⁶ "Novamente no mar" (CHATEAUBRIAND, 2014, p.421, tradução nossa). É preciso salientar que Chateaubriand faz uso de um dos versos de Byron em Childe Harold, III, 2.

²⁷ "Quando deixei a França, no começo de 1791, a revolução caminhava a grandes passos: os princípios sobre os quais ela se fundamentava eram os meus, mas eu detestava as violências que já a tinham desonrado: era com alegria que ia procurar uma independência mais de acordo com meus gostos, mais simpática a meu caráter." (CHATEAUBRIAND, 1969, p.667, tradução nossa).

Ainda que a jornada tenha perdurado oito meses, Chateaubriand contemplou apenas as cidades do leste americano, incluindo as margens do rio Mississipi, a região dos Grandes Lagos e as cataratas do Niágara, territórios descritos em suas novelas ficcionais. À primeira vista, o percurso foi desprovido de bons resultados, mas para as letras francesas, rendeu importantes determinações, já que o descobrimento do desconhecido, da América, é que deu corpo a seu estilo de escritura, imaginado com base em suas viagens, suas vivências e suas experimentações. Foi pela escrita que nasceu a América para Chateaubriand e também para seu público leitor, consagrando-lhe o título de grande escritor do movimento pré-romântico francês.

THE LITERARY IMPULSE OF FRANÇOIS-RENÉ AUGUSTE DE CHATEAUBRIAND

ABSTRACT: Reflecting on the eighteenth-century French Literature requires revisiting the poetics of François-René Auguste de Chateaubriand. The importance of this writer to the Literary Studies marked a series of influences in the movement titled Romanticism. Having said this, the present article aims to present the emergence of Chateaubriand's artistic consciousness as well as to emphasize the importance of his particular universe in his literary works. In order to do so, a biographical journey is made, naming those who helped him in this endeavor. In this sense, we turn to Mémoires d'outre tombe (1849-1850) in which the explanations provided by the author based his literary thinking. America also played a key role in his personal maturation process.

KEYWORDS: French Literature. Pre-Romanticism. Biography. François-René Auguste de Chateaubriand.

REFERÊNCIAS

BERCEGOL, F. **Chateaubriand**: une poétique de la tentation. Paris: Éd. Classiques Garnier, 2009.

CHATEAUBRIAND, F. -R. de. **Mémoires d'outre-tombe, Livres XXV à XXXIII**. Édition établie par Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie Générale Française – Le livre de Poche, 2016.

- _____. **Mémoires d'outre-tombe, Livres XXXIV à XLII**. Édition établie par Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie Générale Française Le livre de Poche, 2015.
- _____. **Mémoires d'outre-tombe, Livres I à XII**. Édition établie par Jean-Claude Berchet. Paris: Librairie Générale Française Le livre de Poche, 2014.
- _____. **Oeuvres romanesques et voyages II**. Édition établie par Maurice Regard. Tours: Gallimard, 1969. (Bibliothèque de la Pléiade).

O impulso literário de François-René Auguste de Chateaubriand

_____. Les Natchez; Voyage en Amérique. Paris : A. Hatier, 1956 .

CLEMENT, J-P. Chateaubriand: biographie morale et intellectuelle. Paris: Flammarion, 1998.

FUMAROLI, M. Chateaubriand, poésie et terreur. Paris: Éditions de Fallois, 2003.

LAVAILLANT, M. Chateaubriand (François-René). In: LAFFONT-BOMPIANI. Dictionnaire des auteurs. Paris: Robert Laffond, 1980. (Bouquins). v.1.

NOLLET, R. Lectures choisies de Chateaubriand. Paris: Garnier Frères, [19--].

ROUSSEAU, J.-J. Discours sur les sciences et les arts; Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes; Du contrat social. Présentation par Roger-Pol Droit. Paris: Flammarion, 2008.



Bernard, Bouvard et Pécuchet

Benjamin Gagnon CHAINEY*

RÉSUMÉ: Au cours du XIX^e siècle, communément reconnu par l'Histoire comme le «Siècle des Savants», les triomphes médico-scientifiques se multiplient. Suivant la parole du célèbre physiologiste français, Claude Bernard, affirmant dans son Introduction à la médecine expérimentale «que la médecine se dirige vers sa voie scientifique définitive» (BERNARD, 1865, p. 6), les médecins et leurs apprentis délaissent graduellement l'autorité livresque des traités de médecine et les aléas de leur intuition subjective, dans l'effort d'investir - pour de bon ? - la rigueur de l'objectivité scientifique. Or l'épreuve de la réalité apporte avec elle son lot d'ambivalences et de contradictions, donnant à penser que la «conversion anatomoclinique» promue par Bernard ne soit pas aussi «définitive» que prévue. Le présent article mettra en lumière ces paradoxales (re)conversions médico-littéraires au XIX^e siècle, dans le chapitre médical de Bouvard et Pécuchet, de Gustave Flaubert, publié à titre posthume en 1881, en mettant en tension l'histoire de la médecine, telle que pensée par le chirurgien français Jean-Charles Sournia, et la perspective médico-expérimentale de Claude Bernard, contemporain de Flaubert et de ses copistes passionnés.

MOTS-CLÉS: Bouvard et Pécuchet. Gustave Flaubert. Claude Bernard. Médecine. Littérature française du XIX^e siècle. Épistémologie.

Préambule

Alors que le XIX^e siècle assiste à une démultiplication des triomphes médico-scientifiques - pensons à l'essor de la vaccination, de la radiologie, de l'échocardiographie et des progrès de la psychiatrie – la pratique médicale délaisse graduellement l'autorité livresque des traités de médecine, de même que les aléas de l'intuition subjective. Dans l'effort d'investir – pour de bon? – la rigueur de l'objectivité scientifique, les médecins et leurs apprentis mettent leurs savoirs et

Doctorant en Littératures de langue française. UM - Université de Montréal. Faculté des arts et des sciences. Département des Littératures de langue française. Montréal - Québec - Canada. H3T 1N8 - benjamin.gagnon-chainey@umontreal.ca. Boursier 2017 - Vanier Canada et Fondation Pierre Elliott Trudeau

Benjamin Gagnon Chainey

leurs compétences à l'épreuve directe de la réalité. Par l'observation des signes et symptômes des corps souffrants, l'administration active d'évaluations et de traitements, de même que l'analyse des résultats de ces actions, les corps médicaux réduisent ainsi les corps humains à des objets de «science pure»: des objets sur lesquels il deviendrait possible d'ausculter les faits, d'expérimenter le probant et de départager le vrai du faux. Le corps médical entend circonscrire et solidifier ses connaissances et ses compétences, dans l'océan ténébreux, mais combien fascinant, de l'inconnu. Au cœur d'un XIXe siècle communément reconnu par l'Histoire comme le «Siècle des Savants», le célèbre physiologiste français Claude Bernard (1865, p.6) affirme en ce sens, dans sa maintenant canonique Introduction à la médecine expérimentale:

> Il est ainsi évident pour tout esprit non prévenu que la médecine se dirige vers sa voie scientifique définitive. Par la seule marche naturelle de son évolution, elle abandonne peu à peu la région des systèmes pour revêtir de plus en plus la forme analytique, et rentrer ainsi graduellement dans la méthode d'investigation commune aux sciences expérimentales.

Cependant, à mesure que les corps médicaux et leurs apprentis - qu'ils soient historiques ou littéraires, et au nombre desquels figurent les braves copistes flaubertiens, Bouvard et Pécuchet - progressent dans leur quête médicale, il apparaîtrait que «la science définitive» prédite par Bernard se module souvent au gré de l'expérience de la réalité, des ambivalences romanesques? - de la physiologie humaine en relation avec les littératures qui tentent de la lire, de l'exprimer et d'en faire du sens. De la «méthode expérimentale» développée par Bernard pour solidifier la médecine, aux langages à la fois scientifiques et littéraires qui construisent le savoir médical et sa transmission, en passant par les philosophies qui tentent d'établir des liens entre les discours, les actions et les idées, la médecine du XIXe siècle avance dans un équilibre épistémique précaire; un constant «va-et-vient» entre livres et expériences: quelque chose comme une petite odyssée de (re)conversions médico-littéraires qu'il s'agit non pas seulement de lire et d'écrire, mais aussi d'expérimenter, d'incarner et de vivre.

Entre le livre et l'expérience: un bref survol historique de la médecine au XIXe siècle

À la suite de la Révolution française, l'effort de démocratisation des institutions sociales s'étend non seulement aux paliers politiques et juridiques, mais également aux «sociétés savantes» et aux instances académiques – que cellesci relèvent de la science pure, appliquée, du génie ou des humanités. La formation et la pratique médicales ne font pas exception à cette révolution épistémologique. Dès l'aube du siècle, c'est à grands coups de «réformes» (SOURNIA, 1997, p. 199) que la Convention et la Constituante «déconstruisent» un système pédagogique aristocratique, exclusif et désuet. En ce sens Jean-Charles Sournia (1997, p.200), chirurgien français et historien de la médecine, affirme: «[...] sans avoir cherché à supprimer les institutions médicales, les assemblées révolutionnaires vont faire table rase du passé, au nom de la liberté et de l'égalité. [...] Comme tout autre métier, l'art de guérir devient libre et accessible à tous.»

Cependant, cette accessibilité de «l'art de guérir» en tant que métier n'est pas pour autant synonyme de «facilité d'accès» aux connaissances et aux compétences qui lui sont nécessaires. En effet, la démocratisation de la médecine sur le plan socio-économique s'effectue parallèlement à un resserrement de sa démarche épistémologique et clinique. De la remise en question des théories livresques et traditionnelles aux efforts d'éviction de l'intuition subjective, la formation et la pratique médicales s'alignent avec les procédés inductifs des sciences dites «pures». Délaissant «[...] les systèmes et doctrines [qui] 'procèdent par affirmation et par déduction purement logique' [...]» (POIRIER; SALAÜN, 2001, p.36) et inspirée par la rigueur méthodologique de la chimie et de la physique qui procèdent «toujours par le doute et la vérification» (POIRIER; SALAÜN, 2001, p.37), la médecine se donne pour mot d'ordre de faire l'**expérience** du vrai, plutôt que de se conforter dans son idée. Portée par Claude Bernard, «[...] la 'médecine d'observation', comme l'on disait alors, devient la règle [...]» (SOURNIA, 1997, p.201), tout comme «[...] l'expérience ponctuelle d'avant la Révolution devient, en France, la règle générale.» (SOURNIA, 1997, p.201). Qui plus est, cette orientation clinique fondée sur l'observation et l'expérience probantes n'est pas étrangère à une certaine méfiance face aux humanités, notamment la philosophie. En guise d'exemple, Jean-Charles Sournia réfère au désaveu sans équivoque de la Nosographie philosophique¹ de Philippe Pinel, et souligne:

Publié en 1798, il s'agissait d'un «[...] projet classificatoire [...] de 'fièvres' caractérisées par leur symptômes apparents, et classées selon des critères théoriques.» (SOURNIA, 1997, p. 203).

En employant l'adjectif 'philosophique', Pinel rappelle la vieille notion selon laquelle la philosophie engloberait toutes les sciences, y compris la médecine. Pourtant, au cours du XIX^e siècle, elle renonce définitivement à se rattacher à la philosophie ; elle s'éloigne de l'abstraction pour se consacrer à l'observation, aux faits et aux sciences dites 'exactes'. (SOURNIA, 1997, p.203).

L'autonomisation de la «médecine d'observation et d'expérimentation», par rapport au savoir englobant de la philosophie, s'accompagne de surcroît d'une modulation d'un vecteur fondamental de son expression et de sa transmission: son langage. Avant la Révolution, les savoirs étaient largement véhiculés par l'entremise du latin et du grec, langues «classiques» au sein desquelles nombre de vocables biomédicaux et scientifiques trouvent leur source. Même si l'usage de termes anatomiques directement empruntés au latin - tels que «radius», «abdomen», «thorax» ou «tibia» – est toujours intacte et commune aujourd'hui, le XIXe siècle s'applique à franciser le discours médical afin de se l'approprier: non seulement épistémologiquement, mais aussi linguistiquement et culturellement. «À la même époque, Littré traduit Hippocrate», souligne le docteur Sournia (1997, p.213); traduction gréco-française éloquente s'il en est une: symbole d'un siècle qui cherche à comprendre l'inconnu du corps humain non seulement par son observation et son expérience, mais également par sa lecture, sa parole et son écriture. Cette incarnation du discours médicoscientifique dans la langue française stimule une appropriation corollaire du monde médical par les arts - scientifiques ? - du langage: la littérature au premier chef.

À mesure que le siècle avance de découvertes en triomphes, mais aussi à tâtons dans l'inconnu qui lui échappe toujours et le fascine, les voix d'une certaine «expertise médico-littéraire²» intègrent le dialogue entre sciences et humanités; si bien que Claude Bernard (1972) affirme, au détour de ses *Leçons de pathologie expérimentale*, que «[...] pendant longtemps la physiologie fut considérée comme une science idéale et même romanesque, car on l'appelait le 'roman de la médecine'.» (BERNARD, 1872, p.471). Ce faisant Bernard reconnaît la puissance historique – et organique – de la littérature de s'aventurer là où la science achoppe, dans les interstices déconcertants qui échappent aux yeux – et aux langages – des savants. Cette métaphore médico-littéraire ne manquera pas de résonner – et de (dé)raisonner – au creux des oreilles de Bouvard et Pécuchet,

² Cette notion sera un argument central de la thèse de doctorat en médecine de Victor Segalen (1902)...

braves copistes parisiens, dans leur assaut rocambolesque des inconnus qui les environnent, autant qui les habitent.

«L'audace d'ausculter» de Bouvard et Pécuchet

Médecine. – s'en moquer quand on se porte bien. Flaubert (2008, p.57).

C'est dans ce contexte médico-scientifique et historique que Bouvard et Pécuchet, les deux compagnons copistes de «[...] l'encyclopédie de la bêtise humaine [...]» (DE BIASI, 1999, p.7) de Gustave Flaubert, publiée à titre posthume en 1881, quittent Paris ensemble pour la campagne, où ils aspirent à tout expérimenter et tout connaître. Si «[...] ce qu'on appelle le coup de foudre est vrai pour toutes les passions [...]» (FLAUBERT, 1999, p.36), qu'il s'agisse d'une amitié aussi forte que fulgurante, que d'une vocation inopinée pour l'agriculture, la chimie, la médecine, l'histoire, la littérature, la philosophie, la théologie..., Bouvard et Pécuchet incarnent sans contredit la Passion: avec toute l'ambivalence que peut impliquer le bouillonnement de l'exaltation, et l'ardeur de la souffrance. Apprentis-autodidactes – autant qu'autodidactes de l'apprentissage – Bouvard et Pécuchet sont des prototypes de «jumeaux amoureux», les caricatures sensibles – et profondément innocentes – d'un Denis Diderot mélangé à un Claude Bernard. Avides de connaissances, conquérants acharnés de l'Inconnu, ils recensent les savoirs de tous les traités, manuels et encyclopédies de l'époque et tentent d'en saisir les manifestations dans diverses expériences de la réalité. Or, dans la majorité d'entre elles – et spécifiquement, ici, dans leurs expériences médicales – Bouvard et Pécuchet se révèlent des autodidactes-médicaux de premier niveau, bien davantage que de première classe. Ils ne sont nullement capables d'appréhender les termes anatomiques, comme les parties du corps humain auxquelles ils (se) réfèrent, au-delà de leur autonomie propre: que celle-ci soit sémantique ou physiologique. Bouvard et Pécuchet sont inaptes à les appréhender dans les mouvements **relationnels** – tant fusionnels que repoussants – qu'ils entretiennent entre eux. La scène où Bouvard et Pécuchet dissèquent un «bonhomme de carton» pour comprendre son «organicité» le démontre bien:

> Quand ils étaient las d'un organe, ils passaient à un autre – abordant ainsi et délaissant tour à tour le cœur, l'estomac, l'oreille, les intestins; - car le

bonhomme de carton les assommait, malgré leurs efforts pour s'y intéresser. Enfin le Docteur les surprit comme ils le reclouaient dans sa boîte. (FLAUBERT, 1999, p. 36).

Bouvard et Pécuchet, copistes de métier, n'ont pas la perspicacité intellectuelle et analytique qui leur permettrait de dépasser la stricte autonomie des mots comme des organes - entités que les apprentis referment sur ellesmêmes - pour en saisir les modulations, souvent équivoques, au cœur des systèmes dans lesquels ils interagissent et se transforment. En ce sens, la rigidité de leur raisonnement – strictement autonomique – est imperméable à ce que Judith E. Schlanger (1971, p. 25) appelle «l'hétéronomie de l'invention scientifique»: une dynamique interactionnelle à l'œuvre entre les concepts de toute démarche épistémologique – qu'elle soit médico-scientifique ou relevant d'autres champs de la connaissance. Selon Schlanger, ce sont les métaphores de l'organisme qui permettraient d'illustrer ces mouvements inter-conceptuels, mouvements que Bouvard et Pécuchet ne savent pas soutenir:

> Entre les conventions métaphoriques et les emprunts conceptuels, il n'y a guère de terrain fécond de la pensée qui ne se dérobe ou ne se révèle inclure une altérité. La circulation des concepts est aussi une circularité. Si l'on se donne une échelle historique suffisamment longue, on voit se dessiner entre les différents champs du savoir une sorte de va-et-vient des modèles, une sorte d'odyssée des notions. (SCHLANGER, 1971, p. 24).

Cependant, il serait malhonnête d'affirmer que Bouvard et Pécuchet ne sont pas sensibles à cette «odyssée des notions», au contraire. Car Bouvard et Pécuchet s'investissent corps et âme dans cette odyssée – «Ils [ambitionnent] de souffrir pour la science» (FLAUBERT, 1999, p.101) -, or ils ne semblent pas disposer de la souplesse intellectuelle et émotive qui leur permettrait de faire ce va-et-vient entre le «rationnel» et «l'irrationnel». Bouvard et Pécuchet, à ce titre, ont du mal à effectuer la conversion anatomo-clinique que Claude Bernard essaie d'instituer: cette mise à l'épreuve du livresque par l'expérience de la réalité: celle de l'organicité des concepts. La conversion anatomo-clinique de Bernard, en cela, n'est pas une panacée non plus: au contraire. Elle cherche non pas seulement à solidifier la médecine, mais bien aussi à l'assouplir face à l'inconnu qui lui échappe. «Douter ne signifie pas douter de la science, mais seulement de soi-même et de ses interprétations.» (POIRIER; SALAÜN, 2001, p. 37). La

conversion anatomo-clinique incite les médecins et leurs apprentis à ne pas se convaincre eux-mêmes de leur probité, en rejetant les causes de leurs échecs sur la science, ou encore en encensant des «traités artificiels», comme la Nosographie philosophique de Pinel.

C'est précisément là que l'odyssée notionnelle de Bouvard et Pécuchet achoppe. Ils ne peuvent concevoir, dans le chapitre médical de leur aventure, que les livres aient tort. En cela, ils n'accèdent pas au paradoxe que la conversion anatomo-clinique tente de réadapter: celui que la raison, pour être véritablement raisonnable, se doit d'être sensible à son pendant de déraison. Claude Bernard tente de réconcilier la pratique médicale avec une sensibilité (ir) rationnelle: une épistémologie qui ne s'écroulerait pas face à l'équivoque, et qui ne se réfugierait pas pour autant dans une fausse univocité. Voilà comment Jean-Charles Sournia éclaire cet argument:

> La médecine est devenue véritablement scientifique au XIXe siècle, grâce aux efforts des siècles précédents. La parution de plusieurs livres dont les titres font figurer, à un moment ou à un autre, le mot «rationnel» est caractéristique de l'esprit de l'époque; non pas que les périodes précédentes n'aient pas fait appel à la «raison», mais on sait les nuances que cachent les termes «raisonné» et «rationnel», et les pièges que peut tendre la «raison» selon les latitudes et les cultures. (SOURNIA, 1997, p.199).

Ces nuances, ces dangers et ces pièges (dé)raisonnables sont légion dans la quête encyclopédique de Bouvard et Pécuchet. Apprentis-médecins autant qu'apprentis-savants, il apparaît que Bouvard et Pécuchet sont aussi, dans leur ambition épistémologique, des apprentis-souffrants: car l'accès à la connaissance et aux savoirs, par l'entremise d'un «va-et-vient» constant entre raison et déraison, ne se fait pas sans heurts. «Et ayant plus d'idées, ils eurent plus de souffrances.» (FLAUBERT, 1999, p.39). Au-delà de leur corps physique, objet de science pure au service de la médecine expérimentale, la souffrance de Bouvard et Pécuchet devient une souffrance épistémique, voire épidémique. Il faut souffrir pour savoir, et plus les apprentis connaissent, plus l'inconnu qui en découle se (dé)voile devant leurs yeux, au fond de leur cœur, au creux de leur cerveau. Plus ils savent, moins ils savent et plus ils souffrent. Ainsi, l'épreuve de la médecine expérimentale, qui devait les conforter dans leurs velléités de connaître, déstabilise leurs savoirs livresques en même temps qu'elle les édifie. L'apprentissage de la médecine par Bouvard et Pécuchet se

Benjamin Gagnon Chainey

révèle ainsi une démarche de «désapprentissage»: une expérience «totale» où la flexibilité intellectuelle est primordiale pour saisir les contradictions - ce qui littéralement est contre la diction - à l'œuvre non seulement dans les discours littéraires, mais aussi dans la pratique médicale qui se transmue - ou se **convertit** – en une praxis des langages:

> Ils lisaient les ordonnances de leurs médecins, et étaient fort surpris que les calmants soient parfois des excitants, les vomitifs des purgatifs, qu'un même remède convienne à des affections diverses, et qu'une maladie s'en aille sous des traitements opposés. Néanmoins, ils donnaient des conseils, remontaient le moral, avaient l'audace d'ausculter. Leur imagination travaillait. (FLAUBERT, 1999, p.114).

Fait important à souligner, l'imagination de Bouvard et Pécuchet est résolument incarnée: elle ne sort pas de leur corps. Il apparaît en effet que leur «folle du logis», comme dirait Descartes, reste à demeure et puise son inspiration à même les organes que la science – au fond pas si étrangère à la folie - tentent de sonder, de comprendre. Ainsi, «[...] le cerveau leur inspira des réflexions philosophiques [...]» (FLAUBERT, 1999, p.102), si bien qu'après être passés des littératures médicales à la médecine expérimentale, la démarche médico-épistémologique de Bouvard et Pécuchet subit une sorte de ressac :

> Les ressorts de la vie sont cachés, les affections trop nombreuses, les remèdes problématiques - et on ne découvre dans les auteurs aucune définition raisonnable de la santé, de la maladie, de la diathèse, ni même du pus! Cependant toutes ces lectures avaient ébranlé leur cervelle. (FLAUBERT, 1999, p.118).

Après la conversion anatomo-clinique de leur vocation livresque, voilà que l'ambiguïté de la médecine expérimentale appelle Bouvard et Pécuchet à une autre conversion: philosophico-littéraire cette fois. Car si «les ressorts de la vie sont cachés», cela ne les empêche pas, «ces ressorts», d'agir tout autant sur le réel que sur les regards qui tentent de les observer, et les langages qui cherchent à les exprimer, les analyser et en faire du sens. Que ces actions se traduisent en examens cliniques, en remèdes salvateurs ou en funestes poisons - à l'instar du pharmakon platonicien, et à sa suite de la «pharmacie» construite autour

de lui par Jacques Derrida³-, il apparaît évident que littératures et médecine expérimentale deviennent inextricablement liés dans l'aventure rocambolesque de Bouvard et Pécuchet.

À ce sujet, même si les apprentis-passionnés de médecine que sont Bouvard et Pécuchet doivent à regret constater les limites de la médecine expérimentale, et souffrir de l'inconnu qu'elle peine à révéler au XIXe siècle, cela ne les empêche pas de conclure – à défaut de le comprendre et de le croire – «[...] que la Physiologie est (suivant un vieux mot) le roman de la médecine.» (FLAUBERT, 1999, p.110). Un roman que le corps écrit et que l'esprit lit, certes, mais un roman qui doit aussi être expérimenté en lui-même, dans son autonomie propre autant que dans son hétéronomie, ses interactions avec les autres romans, les interdiscours et l'intertextualité: quelque chose comme la fondamentale Altérité romanesque.

La tâche est vaste, infinie sans doute, et il apparaît que docteur Claude Bernard, même s'il est convaincu des bienfaits et des résultats concrets de la médecine expérimentale⁴, n'en est pas moins sensible à ses limites, tant sur les plans épistémologiques que pratiques. En effet, pour Bernard, l'objectivité n'est pas une négation de l'abstraction en elle-même; la rigueur scientifique n'est pas une affirmation arrêtée qu'il n'y a rien de subjectif, fuyant, silencieux et invisible au cœur de l'objet: «[...] le matérialisme qui affirme qu'il n'y a rien au-delà de la matière sort de la science [...]» (BERNARD apud SOURNIA, 1997, p.211). Peut-être Claude Bernard doit-il cette sensibilité à son premier amour, le **théâtre** (SOURNIA, 1997), davantage qu'à sa vocation médico-scientifique venue plus tard dans sa vie. À l'image de Bouvard et Pécuchet, peut-être Claude Bernard a-t-il avancé toute sa vie en équilibre précaire sur le fil ténu entre littératures et médecine, philosophie et science. Adoptant un mouvement de balancier pour ne pas tomber, de «va-et-vient hétéronomique» comme dirait Schlanger, peutêtre a-t-il aussi dû ajuster son avancée épistémologique par un enchaînement de (re)conversions, jusqu'à les marier ensemble en cours d'odyssée, fusse au prix d'une profonde souffrance.

À l'image d'un encyclopédiste adoptant les postures souvent chancelantes de Bouvard et Pécuchet – drôles d'apprentis tant livresques qu'expérimentaux – peutêtre Docteur Bernard a-t-il trouvé un peu de baume à mettre sur sa souffrance épistémologique dans la sage maxime qu'il développa au fil de son périple; un mot d'ordre médico-expérimental, mais aussi fondamentalement littéraire, qui

Voir à ce titre Jacques Derrida (1972).

À ce titre, la postérité lui aura donné raison, alors que la pensée de Claude Bernard est encore hautement plébiscitée dans les cercles médico-scientifiques d'aujourd'hui.

appelle à la solidarité des savoirs du XIXe siècle, et qui résonne encore fort à l'aube d'un XXIe siècle qui assiste à de multiples concertations interdisciplinaires dans les luttes intimes et collectives face à la maladie – notamment l'engouement grandissant des humanités médicales dans le monde anglo-saxon, et naissant en France et dans la francophonie: «La vérité unique dont la recherche est le but de la science ne sera atteinte que par une pénétration réciproque de toutes les sciences.» (BERNARD apud SOURNIA, 1997, p. 212). Une pénétration de toutes les sciences à laquelle Bouvard et Pécuchet ajouteraient peut-être, s'il leur prenait tout à coup de le ressentir sans se tromper: et de toutes les littératures.

BERNARD, BOUVARD AND PÉCUCHET

ABSTRACT: During the 19th century, which History remembers as the "Century of Scholars," medical-scientific triumph flourishes. Following the words of famous French physiologist Claude Bernard, who wrote in his Introduction to experimental medicine that "medicine is heading towards its definite scientific path" (BENARD, 1865, p. 6, my translation), physicians and their apprentices abandon the bookish authority of medical treatises and the hazards of their subjective intuition, to invest - for good? - the rigor of scientific objectivity. Yet, the trials of reality bring with them their lot of ambivalence and contradiction, hinting that the "anatomical-clinical conversion" Bernard promotes may not be as "definite" as he hoped. This article will shed light on the paradoxical medical and literary (re)conversions that took place in the 19th century, through the medical chapter of Gustave Flaubert's Bouvard et Pécuchet, published posthumously in 1881. It will also contrast the history of medicine as described by French surgeon Jean-Charles Sournia, and the medical-experimental perspective of Claude Bernard, a contemporary of Flaubert and his passionate copyists.

KEYWORDS: Bouvard et Pécuchet. Gustave Flaubert. Claude Bernard. Medicine. 19th Century French Literature. Epistemology.

RÉFÉRENCES

BERNARD, C. Leçons de pathologie expérimentale. Paris: J. B. Baillière, 1872. Disponible: http://archive.org/details/bub_gb_NOVvu7Wigb4C. Consulté: 12 oct. 2017.

_____. Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Paris: J. B. Baillière, 1865. Disponible : < http://archive.org/details/introduction alt00berngoog > . Consulté: 12 oct. 2017.

DE BIASI, P-M. La Galaxie Bouvard et Pécuchet. In: FLAUBERT, G. Bouvard et Pécuchet. Paris : Les Classiques de Poche, 1999.

DERRIDA, J. La pharmacie de Platon dans La dissémination. Paris: Seuil, 1972. FLAUBERT, G. Dictionnaire des idées reçues. Paris: Librio, 2008.

_____. **Bouvard et Pécuchet**. Paris: Les Classiques de Poche, 1999.

POIRIER, J. ; SALAÜN, F. **Médecin ou malade**?: La médecine en France aux XIXe et XXe siècles. Paris: Masson, 2001.

SCHLANGER, J. E. Les métaphores de l'organisme. Paris: Vrin, 1971.

SEGALEN, V. L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes. Bordeaux: Y. Cadoret, 1902.

SOURNIA, J-C. Histoire de la médecine. Paris: Découverte, 1997.

 Π Π Π

A RAZÃO E OS SENTIDOS EM GUY DE MAUPASSANT

Kedrini Domingos dos SANTOS*

RESUMO: A questão da razão e dos sentidos, como forma de apreender o real, foi amplamente pensada nos tempos modernos, sobretudo por filósofos como René Descartes (1596-1650), David Hume (1754-1776), Emmanuel Kant (1724-1804) e Arthur Schopenhauer (1788-1860). As ideias empiristas e idealistas, com a valorização dos sentidos e do pensamento, respectivamente, entram no século XIX e influenciam muitos pensadores e escritores, caso do escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893). Em sua obra, o escritor questiona tanto a razão quanto os sentidos e mostra-nos, em seu estilo pessoal, que tanto um quanto outro são formas limitadas de percepção.

PALAVRAS-CHAVE: Razão. Sentidos. Guy de Maupassant.

O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) possui uma maneira própria de perceber e sentir o mundo, a qual se reflete necessariamente em seu estilo, e a importância dada ao corpo ou à cabeça, ou seja, aos sentidos ou aos pensamentos, como forma de apreender o real, revela-nos sua visão de mundo. A questão do instinto e da razão na natureza humana é importante nos tempos modernos, pois diz respeito à liberdade humana. Para o filósofo empirista David Hume (1754-1776), a natureza humana é dotada de disposições e instintos, todos de utilidade para a sobrevivência do ser-humano. Ele afirma ainda a superioridade do instinto natural como princípio produtor de conhecimento, denominado por ele de costume ou hábito (MATOS, 2007). De acordo com o filósofo, o ser-humano não tem livre-arbítrio, mas age por hábito, como os animais na natureza e a razão seria usada para saciar as necessidades, os desejos e as paixões (DUDLY, 2013). Os racionalistas, por sua vez, – Descartes, Espinosa e Leibniz –

Doutora em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 santkelife@gmail.com

desconfiam dos sentidos e tentam averiguar a verdade sobre o mundo somente pela razão. Kant, filósofo idealista, em resposta ao empirismo de Hume, defende, por sua vez, a liberdade e a racionalidade. As ideias empiristas e idealistas, com a valorização dos sentidos e do pensamento, respectivamente, entram no século XIX e influenciam muitos pensadores e escritores. Darwin (1891, p.68)1 afirma que "[...] não há diferença fundamental entre o homem e os mamíferos superiores, do ponto de vista das faculdades mentais." Nesse caso, se a inteligência humana não se distingue tanto da dos animais, vemos questionada a ideia da superioridade do ser humano. Já na filosofia de Schopenhauer (1999), a Vontade está mais associada ao corpo do que à razão.

Sobre o pensamento, Guy de Maupassant compreende que é graças a ele que o homem é capaz de adaptar o mundo às suas necessidades, afastando-o de sua natureza animal. Também é por seu intermédio que o ser consegue fugir do sofrimento e da solidão. Todavia, o benefício do pensamento é relativo para Maupassant, como podemos ver em uma carta de 1890:

> Penser devient un tourment abominable quand la cervelle n'est qu'une plaie. J'ai tant de meurtrissures dans la tête que mes idées ne peuvent remuer sans me donner envie de crier. Pourquoi? Pourquoi? Dumas dirait que j'ai un mauvais estomac. Je crois plutôt que j'ai un pauvre coeur orgueilleux et honteux, un coeur humain, [...] il y a des jours où je ne pense pas comme ça, mais où je souffre tout de même [...] Mais cela, je ne le dis pas, je ne le montre pas, je le dissimule même très bien, je crois. On me pense sans aucun doute un des hommes les plus indifférents du monde. Je suis sceptique, ce qui n'est pas la même chose, sceptique parce que j'ai les yeux clairs. Et mes yeux disent à mon coeur: Cache-toi, vieux, tu es grotesque, et il se cache. (MAUPASSANT, 1938, p.384)³.

Ver também Darwin (2009).

Todas as traduções apresentadas neste trabalho são nossas, exceto aquelas cujas referências indicarem edições em português.

[&]quot;Pensar torna-se um tormento abominável quando o cérebro é apenas uma ferida. Eu tenho tantos hematomas na cabeça que minhas ideias não podem se mover sem me fazer querer gritar. Por quê? Por quê? Dumas diria que eu tenho um estômago ruim. Acredito, sim, que tenho um coração pobre, orgulhoso e envergonhado, um coração humano, [...] há dias em que não penso assim, mas nos quais sofro igualmente [...] Mas isso eu não digo, não mostro, eu escondo muito bem, acredito. Pensam que sou, sem dúvida, um dos homens mais indiferentes do mundo. Eu sou cético, o que não é a mesma coisa, cético porque tenho os olhos claros. E meus olhos dizem ao meu coração: esconda-se, velho, você é grotesco, e ele se esconde." (MAUPASSANT, 1938, p.384).

Em Maupassant, a atividade intelectual é dolorosa, pois corresponde a um embate entre o homem e o pensamento, como podemos ver em "La vie d'un paysagiste":

> [...] toute cette lutte infinie de l'homme avec la pensée, toute cette bataille superbe et effroyable de l'artiste avec son idée, avec le tableau entrevu et insaisissable, je les vois et je les livre, moi, chétif, impuissant, mais torturé [...], avec d'imperceptibles tons, avec d'indéfinissables accords que mon œil seul, peut-être, constate et note; et je passe des jours douloureux à regarder, sur une route blanche, l'ombre d'une borne en constatant que je ne puis la peindre. (MAUPASSANT, 1938, p.169)⁴.

Por vezes, no escritor, a ignorância, ou a ausência do pensamento, seria benéfica, pois permitiria a abertura para os mistérios do mundo. Isso porque a razão reduz o homem ao seu universo humano, separando-o dos outros seres, enquanto seu alheamento possibilita a participação do homem na totalidade do mundo, vivendo em harmonia com a natureza (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Com a supressão do pensamento, o ser pode se perder em devaneios, como ocorria com Rousseau (1997) em suas Rêveries, deixando de ter, desse modo, consciência de si mesmo, dissipando-se através das imagens do vazio e do nada. Maupassant, em La Vie errante, conta que a paisagem surge de forma a esvaziar seu ser, integrando-o à natureza, ainda que durante um momento apenas:

> Il semble que quelque chose de ce calme éternel de l'espace descend et se répand sur la mer immobile, par ce jour étouffant d'été. C'est quelque chose d'accablant, d'irrésistible, d'endormeur, d'anéantissant, comme le contact du vide infini. Toute la volonté défaille, toute pensée s'arrête, le sommeil s'empare du corps et de l'âme [...] Ce jour tranquille de flottement avait nettoyé mon esprit comme un coup d'éponge sur une vitre ternie. (MAUPASSANT, 2014, p.16)⁵.

[&]quot;[...] toda essa luta infinita do homem com o pensamento, toda essa batalha esplêndida e assustadora do artista com sua ideia, com o quadro vislumbrado e indescritível, eu os vejo e os entrego, eu, insignificante, impotente, mas torturado [...], com tons imperceptíveis, com acordes indefiníveis que meus olhos apenas, talvez, constatem e anotem; e passo dias dolorosos assistindo, em uma estrada branca, a sombra de um limite, constatando que não posso pintá-la." (MAUPASSANT, 1938, p.169).

[&]quot;Parece que algo dessa calma eterna do espaco desce e se espalha sobre o mar imóvel, nesse dia quente de verão. É algo esmagador, irresistível, sonolento, aniquilador, como o contato com o vazio infinito. Toda a vontade falha, todo pensamento pára, o sono toma conta do corpo e da alma [...]. Esse dia tranquilo e flutuante tinha clareado minha mente como uma esponja em uma janela embaçada." (MAUPASSANT, 2014, p.16).

O pensamento possibilita, em Maupassant, a consciência da tristeza, do sofrimento e das angústias da existência, provocando um mal-estar no indivíduo. Não pensar seria, portanto, uma forma de se proteger e de fugir do horror da vida. Em *Bel-Ami*, Norbert de Varenne chama a atenção de Duroy para os perigos da reflexão:

— Pourquoi souffrons-nous ainsi? C'est que nous étions nés sans doute pour vivre davantage selon la matière et moins selon l'esprit; mais, à force de penser, une disproportion s'est faite entre l'état de notre intelligence agrandie et les conditions immuables de notre vie. Regardez les gens médiocres; à moins de grands désastres tombant sur eux ils se trouvent satisfaits, sans souffrir du malheur commun. Les bêtes non plus ne le sentent pas. (MAUPASSANT, 2007, p.259)⁶.

As ideias, sobretudo aquelas fixas, podem dominar o espírito, deixando o indivíduo louco, quando não sabe como resistir a elas. O narrador de Fort comme la mort fala justamente sobre a obsessão pela ideia fixa: "Les idées fixes ont la ténacité rongeuse des maladies incurables. Une fois entrées en une âme, elles la dévorent, ne lui laissent plus la liberté de songer à rien, de s'intéresser à rien, de prendre goût à la moindre chose." (MAUPASSANT, 1983, p.245)⁷. Ainda sobre essa questão, André Vial (apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.153), ao falar sobre a obra de Maupassant, diz que: "[...] chacun des trois derniers romans achevés est tout entier l'étude minutieuse d'un cas nouveau d'obsession et mesure, de chapitre en chapitre, le progrès d'une hantise, l'infiltration incessante d'un cerveau par l'idée fixe, jusqu'à saturation, jusqu'à la coagulation totale de la pensée." Esse é o caso do romance Fort comme la mort.

^{6 &}quot;- Por que sofremos assim? É porque nascemos sem dúvida para viver mais de acordo com a matéria e menos de acordo com o espírito; mas, por força de pensar, uma desproporção se construiu entre o estado de nossa inteligência ampliada e as condições imutáveis de nossa vida. Olhem as pessoas medíocres; a menos que grandes desastres caiam sobre elas, elas estão satisfeitas, sem sofrer a infelicidade comum. Os animais também não a sentem." (MAUPASSANT, 1981, p.259).

^{7 &}quot;As ideias fixas corroem com a tenacidade de doenças incuráveis. Uma vez que penetram nas almas, devoram-nas, tirando-lhes a liberdade de pensar em algo, de interessar-se por alguma coisa." (MAUPASSANT, 1993, p.166).

^{8 &}quot;[...] cada um dos três últimos romances concluídos é inteiramente o estudo minucioso de um novo caso de obsessão e mede, de capítulo em capítulo, o progresso de uma obsessão, a incessante infiltração de um cérebro pela ideia fixa, até a saturação, até a coagulação total do pensamento." (VIAL apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.153).

Embora, as ideias sejam para muitos a "razão de ser", para Maupassant⁹, elas revelam-se patéticas, passíveis de serem desprezadas e ridicularizadas:

> Je n'ai pas d'autre raison d'être, de continuer à être, et à écouter, et à débiter, et à répéter les inepties dont se compose l'existence. Quant aux idées, qui sont pour beaucoup d'hommes, pour les meilleurs, la raison d'être, je trouve que les plus compliquées sont simples à faire désespérer de l'intelligence humaine, que les plus profondes quand on y a réfléchi cinq minutes, sont pitoyables. Il faut avoir un bon système nerveux, très sensible, un épiderme très délicat, des yeux excellents pour voir, et un bon esprit pour savourer et mépriser. Et se moquer ensuite de tout ce qu'on voit, de tout ce qui est respecté, considéré, estimé, admiré, communément, s'en moquer d'une façon naturelle et constante comme on digère ce qu'on mange. Voyez, c'est-à-dire, avalez et rendez la vie à la façon des aliments de toute nature qui deviennent la même ordure. Tout n'est que de l'Ordure quand on a compris et digéré. (MAUPASSANT, 1889)10.

As ideias mostram-se frequentemente lamentáveis e desprezíveis, de modo que, para aqueles que têm bons olhos para ver e um bom espírito para desprezar tudo isso, a ironia surge como única forma de suportar todo o "lixo" produzido, visto, admirado e consumido na vida. Ao comparar a zombaria com o processo digestivo, o escritor entra no universo corporal, o qual tem grande espaço em sua obra.

Observamos, desse modo, que o pensamento, em Maupassant, não é a faculdade primordial, entendida como superior aos sentidos. Ao contrário, ele se revela limitado e, por vezes, prejudicial, sendo constantemente desmentido e desacreditado na obra do romancista. O espírito e o pensamento designam a aptidão de refletir, mas são, em Fort comme la mort, impulsionados por registros que lhe parecem estranhos, por exemplo: "l'esprit excité", "l'esprit rassasié" e o

Carta endereçada a Jean Bourdeau, em setembro de 1889.

[&]quot;Não tenho outra razão de ser, de continuar a ser, ouvir e debitar, e repetir o absurdo de que a existência se compõe. Quanto às ideias, que são para muitos homens, para os melhores, a razão de ser, acho que as mais complicadas são simplesmente de fazer desesperar da inteligência humana, que as mais profundas, quando pensamos nelas cinco minutos, são lamentáveis. É preciso ter um bom sistema nervoso, muito sensível, uma pele muito delicada, olhos excelentes para ver e um bom espírito para desfrutar e desprezar. E, depois, zombar de tudo o que vemos, de tudo o que é respeitado, considerado, estimado, admirado, comumente, zombar de forma natural e constante como se digere o que se come. Veja, ou seja, engula e devolva a vida à maneira dos alimentos de toda natureza que se tornam o próprio lixo. Tudo é apenas Lixo quando se entendeu e digeriu." (MAUPASSANT, 1889).

"pensée aussi ardente" (MAUPASSANT, 1983, p.115, p.156 e p.277). Aqui, o espírito parece ter a mesma função que os sentidos, comportando-se como pulsões, de modo que a união de corpo e cabeça parece ultrapassar os contrários inerentes ao ser. Além disso, frequentemente, a razão, ou o pensamento, revela-se inseparável dos sentidos, especialmente da visão, em uma equivalência que une corpo e espírito (LARRIVAUD-DE WOLF, 2011). Bertin, por exemplo, encontra-se em um momento em que "[...] l'esprit excité comprend tout avec plus de plaisir [...], où l'on goûte une joie plus vive à regarder et à sentir [...]" (MAUPASSANT, 1983, p.115)¹¹. Nesse trecho, há a passagem do espírito às sensações, e sentir e olhar parece contribuir para a compreensão do mundo.

Henry James (1987) também observou que os sentidos têm grande importância na obra de Maupassant, pois é através deles que o escritor francês apreende a vida e produz "obras brilhantes", de modo que seu valor não pode ser negado ou minimizado. É através do corpo, e dos sentidos, que é possível conhecer o mundo e a si mesmo. Assim, os sentidos permitem uma comunhão com o mundo e possibilitam ao homem encontrar a felicidade, mesmo que seja momentaneamente. Em uma carta, Maupassant (1889) fala sobre a beleza, a qual surge associada às sensações:

J'ai parfois de courtes et bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable, à peine révélée par certaines idées, certains mots, certains spectacles, certaines colorations du monde à certaines secondes qui font de moi une machine à vibrer, à sentir et à jouir, délicieusement frémissante. Je ne peux pas communiquer cela, ni l'exprimer, ni l'écrire, ni le dire. Je le garde. 12

Cada sentido possui sua especificidade e todos são explorados no romance Fort comme la mort. No caso de Bertin, em Fort comme la mort: "Ayant passé toute sa vie dans l'intimité, l'observation, l'étude et l'affection des femmes, s'étant toujours occupé d'elles, ayant dû sonder et découvrir leurs goûts, connaître comme elles la toilette, les questions de mode, tous les menus détails de leur existence privée

[&]quot;[...] o espírito excitado compreende tudo com mais prazer [...] em que se prova uma alegria mais viva em olhar e sentir [...]" (MAUPASSANT, 1993, p.81).

[&]quot;Eu às vezes tenho revelações curtas e bizarras e violentas da beleza, de uma beleza desconhecida, inefável, mal revelada por certas idéias, certas palavras, certos espetáculos, certas colorações do mundo em certos segundos que fazem de mim uma máquina de vibrar, sentir e gozar, tremendo deliciosamente. Eu não posso comunicar isso, nem expressá-lo, nem escrevê-lo, nem dizê-lo. Eu o guardo." (MAUPASSANT, 1889).

[...]" (MAUPASSANT, 1983, p.240)¹³, o pintor acaba compartilhando com elas algumas de suas sensações: "[...] il éprouvait toujours, en entrant dans un de ces magasins où l'on vend les accessoires charmants et délicats de leur beauté, une émotion de plaisir presque égale à celle dont elles vibraient elles-mêmes." (MAUPASSANT, 1983, p.240)14. Nesse caso, as "dentelles attiraient ses mains" e "[...] le bureau de drap foncé, où les doigts souples de l'orfèvre font rouler les pierres aux reflets précieux, lui imposait une certaine estime." (MAUPASSANT, 1983, p.240)15. Fonte de admiração, as sensações tatéis também podem sugerir prazer, caso da condessa Any de Guilleroy, que sente prazer ao ser manejada e tocada¹⁶ em uma casa de moda:

> Elle adorait [...] se sentir maniée par les mains habiles des jeunes filles qui la dévêtaient et la rhabillaient en la faisant pivoter doucement devant son reflet gracieux. Le frisson que leurs doigts légers promenaient sur sa peau, sur son cou, ou dans ses cheveux était une des meilleures et des plus douces petites gourmandises de sa vie de femme elegante. (MAUPASSANT, 1983, p.204)¹⁷.

No caso do olfato, ele também exerce um papel importante em Fort comme la mort. Encontramos no romance, por exemplo, o emprego metafórico da palavra flair para a capacidade de pressentir e intuir: "Elle [a condessa] comprit bien, peu à peu, avec son flair de femme, qu'Annette l'attirait presque autant qu'elle-même." (MAUPASSANT, 1983, p.137)¹⁸. O cheiro também pode anunciar o personagem. No caso de Fort comme la mort, o cheiro anuncia a velha aristocracia em uma exposição no Palais de l'Industrie, denunciando o mundo ao qual pertencem os

^{13 &}quot;Tendo passado toda a sua vida na intimidade, observação, estudo e afeição das mulheres, tendose sempre ocupado delas, tendo tido de sondar e descobrir seus gostos, conhecer seus vestuários, questões de moda, todos os mínimos detalhes de suas existências privadas [...]" (MAUPASSANT, 1993,

^{14 &}quot;[...] experimentava sempre, entrando numa dessas lojas onde se vendem acessórios encantadores e delicados para sua beleza, uma emoção de prazer quase igual à que as fazia vibrar." (MAUPASSANT, 1993, p.164).

^{15 &}quot;[...] a escrivaninha de forro escuro, onde os dedos delicados do ourives fazem rolar as pedras de reflexos preciosos, impunha-lhe uma certa estima." (MAUPASSANT, 1993, p.164).

¹⁶ Danger (1993) entende, neste caso, a expressão de uma relação entre narcisismo e homossexualidade.

[&]quot;Adorava [...] sentir-se manuseada pelas mãos habéis das moças que a despiam e vestiam, fazendo-a girar suavemente diante de seu reflexo gracioso. O arrepio que seus dedos leves transmitiam à sua pele, seu pescoço, seus cabelos, experimentando-lhe chapéus, era uma das melhores coisas de sua vida de mulher elegante." (MAUPASSANT, 1993, p.139).

^{18 &}quot;A condessa compreendeu bem, pouco a pouco, com seu faro de mulher, que Annette o atraía quase tanto quanto ela mesma." (MAUPASSANT, 1993, p.100).

personagens: "Une chaleur d'humanité, une odeur fade de robes et d'habits vieillis sur le corps faisaient là-dedans une atmosphère écoeurante et lourde." (MAUPASSANT, 1983, p.137)¹⁹. O cheiro produz ainda reminiscências da existência²⁰:

> Bertin sentait en lui s'éveiller des souvenirs, ces souvenirs disparus, noyés dans l'oubli et qui soudain reviennent, on ne sait pourquoi. Ils surgissaient rapides, de toutes sortes, si nombreux en même temps, qu'il éprouvait la sensation d'une main remuant la vase de sa mémoire. Il cherchait pourquoi avait lieu ce bouillonnement de sa vie ancienne que plusieurs fois déjà, moins qu'aujourd'hui cependant, il avait senti et remarqué. Il existait toujours une cause à ces évocations subites, une cause matérielle et simple, une odeur, un parfum souvent. Que de fois une robe de femme lui avait jeté au passage, avec le souffle évaporé d'une essence, tout un rappel d'événements effacés! Au fond des vieux flacons de toilette, il avait retrouvé souvent aussi des parcelles de son existence; et toutes les odeurs errantes, celles des rues, des champs, des maisons, des meubles, les douces et les mauvaises, les odeurs chaudes des soirs d'été, les odeurs froides des soirs d'hiver, ranimaient toujours chez lui de lointaines réminiscences, comme si les senteurs gardaient en elles les choses mortes embaumées, à la façon des aromates qui conservent les momies. (MAUPASSANT, 1983, p.111)²¹.

[&]quot;Um calor de gente, um cheiro insípido de vestidos e casacas envelhecidas nos corpos criavam, do lado de dentro, uma atmosfera repugnante e pesada." (MAUPASSANT, 1993, p.95).

Bismut (1987), ao observar as influências entre escritores, pergunta-se se Proust (1871-1922) teria lido Fort comme la mort quando a obra foi publicada, em 1889, - Proust teria então dezoito anos e se de alguma maneira este trecho teria contribuído para a composição de algumas passagens famosas de A la recherche du temps perdu (PROUST, 2008), como a passagem a seguir: "Mas, quando de um passado antigo nada resta, após a morte dos seres, depois da destruição das coisas, somente, mais frágeis mas mais vívidos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o cheiro e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, para se lembrar, para esperar, para ter esperança, na ruína de todo o resto, para carregar sem esmorecer, em sua gotinha quase impalpável, o edifício imenso da lembrança." (PROUST apud BISMUT, 1987, p.317).

[&]quot;Bertin sentia o despertar de recordações, recordações desaparecidas, afogadas no esquecimento e que, subitamente, voltam, não se sabe por quê. Surgem rápidas, de todos os tipos, tão numerosas ao mesmo tempo, que ele experimentava a sensação de uma mão remexendo o limo de sua memória. Ele procurava o motivo daquela efervescência de sua vida passada, que, entretanto, por diversas vezes, menos que hoje, ele sentira e observara. Existia sempre uma causa para aquelas evoluções súbitas, uma causa material e simples, um cheiro, um perfume, frequentemente. Quantas vezes um vestido de mulher despertara-lhe, ao passar com o sopro vaporoso de uma essência, toda a evocação de acontecimentos apagados. No fundo de velhos frascos de penteadeira, ele encontrara muitas vezes também parcelas de sua existência; e todos os odores errantes, os das ruas, dos campos, das casas, dos móveis, os doces, os maus, os odores quentes das noites de verão, os odores frios das noites de inverno, reanimava-lhe reminiscências longínquias, como se os cheiros guardassem as coisas mortas embalsamandas, à maneira dos aromas que conservam as múmias." (MAUPASSANT, 1993, p.78-79).

O sentido do olfato parece ter a capacidade de transcender a matéria e proporcionar uma comunhão entre o ser e o mundo exterior, integrando-o à totalidade. O olfato parece ser fundamental para convocar as outras sensações, estabelecendo, como ocorria na poesia de Baudelaire, correspondências inusitadas, abrindo as portas para o desconhecido.

Quanto ao sentido do paladar, podemos observar a seguinte passagem:

L'aimait-il [Bertin]? Certes, il la désirait à peine, n'ayant pas réfléchi à la possibilité d'une possession. Jusqu'ici, dès qu'une femme lui avait plu, le désir l'avait aussitôt envahi, lui faisant tendre les mains vers elle, comme pour cueillir un fruit, sans que sa pensée intime eût été jamais profondément troublée par son absence ou par sa présence. (MAUPASSANT, 1983, p.38)²².

A metáfora da fruta lembra o pecado original e mostra o poder de atração da mulher e esse objeto de desejo está pronto para ser comido. Encontramos ainda uma imagem gustativa que traduz o estado de alma de Bertin: "Au moment de sortir, il la saisit [Any], l'enveloppa tout entière dans ses bras et, appuyant la bouche sur son front, il semblait boire, aspirer en elle tout l'amour qu'elle avait pour lui." (MAUPASSANT, 1983, p.302)²³.

No caso da audição, o ouvido é fonte de informação: "Et toujours elle l'interrogeait, vibrante de curiosité, les yeux fixés sur lui, l'oreille avide de ces choses un peu inquiétantes à entendre, mais si charmantes à écouter." (MAUPASSANT, 1983, p.42)²⁴. E a música surge como uma forma de embriaguez:

Olivier Bertin adorait la musique; comme on adore l'opium. Elle le faisait rêver. Dès que le flot sonore des instruments l'avait touché, il se sentait emporté dans une sorte d'ivresse nerveuse qui rendait son corps et son intelligence incroyablement vibrants. Son imagination s'en allait comme une folle, grisée par les mélodies, à travers des songeries douces et d'agréables rêvasseries. Les yeux fermés, les jambes

[&]quot;Ele a amava? Certamente, apenas a desejava, sem ter refletido sobre a possibilidade de uma posse. Até então, se uma mulher lhe tivesse agradado, o desejo tê-lo-ia logo invadido, fazendo que estendesse as mãos para ela, como para colher um fruto sem que seu pensamento íntimo jamais tivesse sido profundamente perturbado por sua ausência ou por sua presença." (MAUPASSANT, 1993, p.27).

^{23 &}quot;No momento de sair, segurou-a em seus braços e, apoiando os lábios em sua testa, parecia beber, aspirar todo o amor que ela lhe tinha." (MAUPASSANT, 1993, p.205).

²⁴ "E ela o interrogava sempre, vibrante de curiosidade, com os olhos fixos nele, os ouvidos dessas coisas um pouco inquietantes de se ouvir, mas tão encantadoras de se escutar." (MAUPASSANT, 1993, p.31).

croisées, les bras mous, il écoutait les sons et voyait des choses qui passaient devant ses yeux et dans son esprit. (MAUPASSANT, 1983, p.104)²⁵.

É possível pensar, neste trecho, em uma aproximação com o poeta Baudelaire e seus paraísos artificiais, onde o haxixe, o vinho e o ópio eram usados para estimular a imaginação e cujos efeitos propiciam um estado de "beatitude irracional" (SABATIER, 2004, p.345).

Voltando aos sentidos, Maupassant (1938, p.169), em *La vie d'un paysagiste*, compreende o olho como "*le plus admirable des organes humains*". É através dele que se tem o primeiro contato com o mundo exterior:

Vrai, je ne vis que par les yeux; je vais, du matin au soir, par les plaines et par les bois, par les rochers et par les ajoncs, cherchant les tons vrais, les nuances inobservées, tout ce que l'école, tout ce que l'appris, tout ce que l'éducation aveuglante et classique empêche de connaître et de pénétrer. Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits. [...] Une feuille, un petit caillou, un rayon, une touffe d'herbe m'arrêtent des temps infinis; et je les contemple avidement, plus ému qu'un chercheur d'or qui trouve un lingot, savourant un bonheur mystérieux et délicieux à décomposer leurs imperceptibles tons et leurs insaisissables reflets. (MAUPASSANT, 1938, p.167)²⁶.

E esse sentido se manifesta em toda sua potência no artista que é Bertin:

Il était dans une de ces heures [...] où l'oeil voit mieux, semble plus impressionnable et plus clair, où l'on goûte une joie plus vive à regarder et à sentir, comme si une

^{25 &}quot;Olivier Bertin adorava música como se adora ópio. Ela o fazia sonhar. A partir do momento em que a onda sonora dos instrumentos o tocava, sentia-se arrebatado por uma espécie de embriaguez nervosa, que tornava seu corpo e sua inteligência incrivelmente vibrantes. Sua imaginação partia como louca, inebriada pelas melodias, através dos devaneios doces e de agradáveis sonhos. Com os olhos fechados, as pernas cruzadas, os braços frouxos, escutava os sons e via imagens que passavam ante seus olhos em seu espírito." (MAUPASSANT, 1993, p.73).

[&]quot;Verdade, eu vivo apenas pelos olhos; Eu vou, de manhã à noite, pelas planícies e bosques, pelas rochedos e tojos, à procura de verdadeiros tons, os matizes não observados, tudo o que a escola, tudo o que se aprende, tudo o que a educação cega e clássica impede de conhecer e penetrar. Meus olhos abertos, como uma boca faminta, devoram a terra e o céu. Sim, tenho a sensação clara e profunda de comer o mundo com o meu olhar, e de digerir as cores como se digerem as carnes e frutas [...] Uma folha, uma pedrinha, um raio, um tufo de grama me param tempos infinitos; e eu os contemplo com avidez, mais comovido do que um garimpeiro que encontra um lingote, saboreando uma felicidade misteriosa e deliciosa de decompor seus tons imperceptíveis e seus reflexos ilusórios." (MAUPASSANT, 1938, p.167).

main toute-puissante venait de rafraîchir toutes les couleurs de la terre, de ranimer tous les mouvements des êtres, et de remonter en nous, ainsi qu'une montre qui s'arrête, l'activité des sensations. (MAUPASSANT, 1983, p.115)²⁷.

Os olhos do pintor contemplam o corpo feminino e tentam transportar seu charme e beleza para a tela:

> Penché vers elle [Any], épiant tous les mouvements de sa figure, toutes les colorations de sa chair, toutes les ombres de la peau, toutes les expressions et les transparences des yeux, tous les secrets de sa physionomie, il s'était imprégné d'elle comme une éponge se gonfle d'eau; et transportant sur sa toile cette émanation de charme troublant que son regard recueillait, et qui coulait, ainsi qu'une onde, de sa pensée à son pinceau, il en demeurait étourdi, grisé comme s'il avait bu de la grâce de femme. (MAUPASSANT, 1983, p.36)²⁸.

A sedução também ocorre por intermédio dos sentidos, como podemos ver em Fort comme la mort, quando a mulher tentar seduzir os sentidos do homem: "Elle [Any] s'efforça de séduire ses yeux par des élégances, son odorat par des parfums, son oreille par des compliments et sa bouche par des nourritures." (MAUPASSANT, 1983, p.60)²⁹. A sedução se dá através da visão, do cheiro de perfume, das palavras ditas e do paladar e a união dos sentidos da audição, paladar e da visão provocam sensação de prazer: "Elle [Annette] recommença, et lui [Bertin], tournant la tête, se remit à contempler Annette, mais en écoutant aussi la musique, afin de goûter en même temps deux plaisirs." (MAUPASSANT, 1983, p.233)³⁰.

Vemos ao mesmo tempo o desejo e a impossibilidade de comunicar esses momentos através de palavras, sejam elas escritas ou faladas. Em La vie errante,

[&]quot;Achava-se em uma daquelas horas [...] em que o olho vê melhor, parece mais impressionável e mais claro, em que se prova uma alegria mais viva em olhar e sentir, como se mão todo-poderosa acabasse de refrescar todas as cores da terra, reanimar todos os movimentos dos seres e reativar em nós, como a um relógio que para, a atividade das sensações." (MAUPASSANT, 1993, p.81).

[&]quot;Inclinado para ela, espiando todos os movimentos de seu rosto, todas as colorações de sua carne, todos os sombreados de sua pele, todas as expressões e transparências dos olhos, todos os segredos de sua fisionomia, ele se impregnara dela como uma esponja se encharca de água; e, transportando sobre a tela emanação de encanto perturbador que seu olhar recolhia e que fluía, assim como uma onda, de seu pensamento ao seu pincel, ele permanecia atordoado, inebriado como se tivesse bebido a graça da mulher." (MAUPASSANT, 1993, p.26).

²⁹ "Ela esforçou-se em seduzir seus olhos com a elegância, seu odor com perfumes, seus ouvidos com cumprimentos e sua boca com alimentos." (MAUPASSANT, 1993, p.43).

³⁰ "Ela recomeçou, enquanto ele, voltando a cabeça, pôs-se a contemplar outra vez Annette, mas escutando também a música, para provar dos dois prazeres ao mesmo tempo." (MAUPASSANT, 1993, p.158).

os sentidos parecem se fundir uns nos outros: "Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles." (MAUPASSANT apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.157)³¹. E a integração de todos os sentidos parece provocar a sensação de embriaguez, permitindo a ligação com o mundo, lembrando, novamente, os paraísos artificiais de Baudelaire (2006). Em Fort comme la mort encontramos essa mistura dos sentidos, quando Bertin observa Annette:

Il la regardait avec ravissement, comme on regarde une aurore, comme on écoute de la musique avec des tressaillements d'aise quand elle se baissait, se redressait, levait les deux bras en même temps pour remettre en place sa coiffure. Et puis, de plus en plus, d'heure en heure, elle activait en lui l'évocation de l'autrefois! Elle avait des rires, des gentillesses, des mouvements qui lui mettaient sur la bouche le goût des baisers donnés et rendus jadis, elle faisait du passé lointain, dont il avait perdu la sensation précise, quelque chose de pareil à un présent rêvé; elle brouillait les époques, les dates, les âges de son coeur, et rallumant des émotions refroidies, mêlait, sans qu'il s'en doutât, hier avec demain, le souvenir avec l'espérance. (MAUPASSANT, 1983, p.196)³².

Podemos perceber a sensação de embriaguez surgida a partir do olhar dirigido à mulher e da evocação da música, do sabor dos beijos e dos gestos. Tudo isso evoca outros tempos e reatualiza o passado no presente, um presente sonhado, misturando épocas e anulando as contradições do mundo, ainda que temporariamente.

No entanto, se o pensamento não tem a primazia na obra de Maupassant, os sentidos também são questionados. Como diz o escritor, os sentidos "[...] qui sont les seuls intermédiaires entre la vie extérieure et nous, qui nous imposent leurs

^{31 &}quot;Ficava ofegante, tão intoxicado com sensações, que a perturbação dessa embriaguez fez meus sentidos delirar. Eu realmente não sabia mais se respirava música, ou se ouvia perfumes, ou se dormia nas estrelas." (MAUPASSANT apud LARRIVAUD-DE WOLF, 2011, p.157).

[&]quot;Ele a olhava com arrebatamento, como se contempla uma aurora, como se escuta música, com estremecimentos de satisfação, quando ela se abaixava, se levantava, erguia os braços ao mesmo tempo para ajeitar o penteado. E, cada vez mais, de hora em hora, ela ativava nele a evocação do passado! Ela sorria e tinha gentilezas e gestos que lhe traziam à boca o gosto dos beijos dados e retribuídos outrora; ela fazia do passado distante, cuja sensação exata se perdera, algo de semelhante num presente sonhado; embaralhava as épocas, as datas, as idades de seu coração e, reacendendo emoções adormecidas, misturava, sem que desconfiasse, o ontem com o amanhã, a recordação com a esperança." (MAUPASSANT, 1993, p.134-135).

perceptions, déterminent notre sensibilité, créent en nous une âme essentiellement différente de toutes celles qui nous entourent." (MAUPASSANT, 1929, p.XIX)³³. No entanto, embora os sentidos permitam fazer a ligação entre o homem e o mundo exterior, eles são poucos e, portanto, insuficientes para apreender a realidade plenamente, como podemos constatar em "Lettre d'un fou"34, de 1885. O homem passa pela vida de forma mecânica, cego, "croyant voir, croyant savoir, croyant connaître"35 o que o rodeia, mas não compreende que tudo é falso, visto que o ser exterior, em toda sua integridade, nos escapa e sua parcela acessível é apreendida de maneira incerta e escassa por nossos órgãos:

> Incertains, parce que ce sont uniquement les propriétés de nos organes qui déterminent pour nous les propriétés apparentes de la matière. Peu nombreux, parce que nos sens n'étant qu'au nombre de cinq, le champ de leurs investigations et la nature de leurs révélations se trouvent fort restreints. (MAUPASSANT, 1960, p.1004)³⁶.

A visão, que indica as dimensões, as formas e as cores, pode nos enganar em relação a esses três aspectos, na medida em que há muitas coisas no universo que não conhecemos e não vemos, coisas muito grandes e distantes, como as estrelas no espaço, ou coisas minúsculas, como o micróbio que vive na água. Isso faz com que a visão seja limitada e nossas ideias de proporção, assim como as dimensões e as formas estejam baseadas em princípios sem valor absoluto. Além disso, o olho imporia ao espírito sua maneira arbitrária de constatar as relações entre a luz e a matéria, e, por conseguinte, a forma de ver as cores.

Conhecemos a música, através da audição, "[...] le plus poétique et le plus précis des arts, vague comme un songe et exact comme l'algèbre [...]" (MAUPASSANT, 1960, p.1004)³⁷, do paladar e do olfato, os perfumes e a qualidade das comidas, respectivamente. No entanto:

³³ "[...] que são os únicos intermediários entre a vida externa e nós, que nos impõem suas percepções, determinam nossa sensibilidade, criam em nós uma alma essencialmente diferente de todas aquelas que nos rodeiam." (MAUPASSANT, 1929, p.XIX).

³⁴ Confira Maupassant (1960).

^{35 &}quot;acreditando ver, acreditando saber, acreditando conhecer" (MAUPASSANT, 1960, p.1004).

³⁶ "Incertos, porque são apenas as propriedades de nossos órgãos que determinam para nós as propriedades aparentes da matéria. Pouco numerosos, porque nossos sentidos sendo apenas cinco, o campo de suas investigações e a natureza de suas revelações são muito limitadas." (MAUPASSANT, 1960, p.1004).

[&]quot;[...] a mais poética e a mais precisa das artes, vaga como um sonho e exata como a álgebra [...]" (MAUPASSANT, 1960, p.1004).

L'humanité pourrait exister [...] sans l'oreille, sans le goût et sans l'odorat, c'est-àdire sans aucune notion du bruit, de la saveur et de l'odeur. Donc, si nous avions quelques organes de moins, nous ignorerions d'admirables et singulières choses, mais si nous avions quelques organes de plus, nous découvririons autour de nous une infinité d'autres choses que nous ne soupçonnerons jamais faute de moyen de les constater. (MAUPASSANT, 1960, p.1005)³⁸.

Sendo assim, nossa avaliação é precária do que é conhecido e, ao contrário, estamos rodeados pelo "inconnu inexplore". Além disso, os sentidos se interpõem entre o homem e a inteligência e o ser, dominado por seu corpo, tem suas percepções limitadas, pois estas fornecem apenas informações incertas: "Donc, tout est incertain et appréciable de manières différentes. Tout est faux, tout est possible, tout est douteux." (MAUPASSANT, 1960, p.1004)³⁹. Essa maneira de pensar faz parte da concepção de mundo em Maupassant.

Conclusão

Podemos perceber que Maupassant se inscreve na linhagem de pensadores que questionam o conhecimento pelos sentidos, como Montaigne (1533-1592), por exemplo. Se o real não se deixa capturar plenamente, estamos no plano do incerto e do impreciso e, nessa perspectiva, cada indivíduo tem seu próprio olhar e pode criar sua própria ilusão do mundo. A arte surge para o escritor como uma interpretação do mundo, visto que o conhecimento não é definitivo ou imutável. Mas Maupassant também rompe com a tradição filosófica das luzes, pois não entende que a razão seja o que caracteriza o homem. Ao contrário, para ele, o que marcaria o ser humano seriam as pulsões e sua propensão para manter suas ilusões.

Pensar, para Maupassant, afeta a saúde psíquica, podendo gerar a criação de ilusões, o que é negativo para ele (principalmente se considerarmos seu histórico pessoal ligado à esquizofrenia e à loucura). Desse modo, embora o corpo pareça ter mais espaço na obra de Maupassant, tanto a razão quanto os sentidos são vistos como ferramentas limitadas de percepção no escritor e em seus personagens, assim

[&]quot;A humanidade poderia existir [...] sem o ouvido, sem o paladar e sem o cheiro, isto é, sem qualquer noção do ruído, do sabor e do cheiro. Então, se tivéssemos menos órgãos, ignoraríamos coisas admiráveis e singulares, mas se tivéssemos mais órgãos, descobriríamos um número infinito de outras coisas que nunca suspeitaremos por falta de meios para encontrá-las." (MAUPASSANT, 1960, p.1005).

^{39 &}quot;Então, tudo é incerto e apreciável de maneiras diferentes. Tudo é falso, tudo é possível, tudo é duvidoso." (MAUPASSANT, 1960, p.1004).

como aqueles de seu mestre Gustave Flaubert (1821-1880)⁴⁰. Eles não sabem ver o mundo, pois têm o olhar velado por suas emoções e desejos, deixando-se estar em mejo à ilusão.

THE REASON AND THE SENSES IN GUY DE MAUPASSANT

ABSTRACT: The matter of reason and of the senses, as a way of apprehending the real, was widely thought in modern times, especially by philosophers such as René Descartes (1596-1650), David Hume (1754-1776), Emmanuel Kant (1724-1804) and Arthur Schopenhauer (1788-1860). The empiricist and idealistic ideas, with the appreciation of the senses and of thought, respectively, enter the nineteenth century and influence many thinkers and writers, as is the case of the French writer Guy de Maupassant (1850-1893). In his work, the writer questions both reason and senses and shows us, in his personal style, that both are limited forms of perception.

KEYSWORDS: Reason. Senses. Guy de Maupassant.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Édition établie et mise à jour par Jacques Dupont. Paris: GF Flammarion, 2006.

BISMUT, R. Sur le roman Fort comme la mort : Maupassant, à mi-chemin de Flaubert à Proust? **Les Lettres romanes**, Paris, n.7, p.311-318, nov. 1987.

DANGER, P. Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant. Paris: Nizet, 1993.

DARWIN, C. A origem das espécies através da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência. Tradução de Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planeta vivo, 2009.

_____. La descendance de l'homme et la sélection sexuelle. Traduit par Edmond Barbier. Paris: C. Reinwald & Cia, 1891. Disponível em: < http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1891_DescentFrench_F1062.pdf >. Acesso em: 12 set. 2016.

DUDLY, W. **Idealismo alemão**. Tradução de Jacques A. Wainberg. Petrópolis: Vozes, 2013. (Pensamento Moderno).

FLAUBERT, G. Madame Bovary. Paris: Librairie Générale Française, 1972.

JAMES, H. **Du roman considéré comme un des beaux-arts**. Traduit de l'américain par Chantal de Biasi. Paris : Chrsistian Borgois Éditeur, 1987. (Bibliothèque 10/18).

⁴⁰ Caso de Madame Bovary. Confira Flaubert (1972).

LARRIVAUD-DE WOLF, A. **Le primitif dans l'oeuvre de Maupassant**. 677f. Doctorat (Littérature et civilisation françaises) – Université Paris-Sorbonne, École doctorale III, Paris, 2011.

MATOS, J. C. M. Instinto e razão na natureza humana, segundo Hume e Darwin. **Scientiæ zudia,** São Paulo, v. 5, n. 3, p. 263-86, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/ss/v5n3/a01v5n3.pdf>. Acesso em: 12 set. 2016.

MAUPASSANT, G. La vie errante. Nouvelle édition augmentée. Saint-Julien-en-Genevois: Arvensa Editions, 2014. . **Bel-Ami**. Paris: Gallimard, 2007. . Forte como a morte. Traducão de Sérgio Rubens. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993. . Fort comme la mort. Paris; Gallimard, 1983. (Folio classique, n.1450). . Bel-Ami. Tradução de Clóvis Ramalhete. São Paulo: Abril Cultural, 1981. (Grandes sucessos). _____. Lettre d'un fou. In: _____. Contes et nouvelles. Textes présentés, corrigés, classes et augmentés de pages inédites par Albert-Marie Schmidt avec la colaboration de Gérard Delaisement. Paris: A. Michel, 1960. v.2. p.1003-1009. _____. Chroniques, études, correspondances de Guy de Maupassant. Recueillies, Préfacées et annotées par René Dumesnil avec la collaboration de Jean Loize. Paris: Librairie Grund, 1938. ____. Le roman. In: _____. Pierre et Jean. Paris: L. Conard, 1929. (Oeuvres complètes, 19). p.V-XXVI. _____. Lettre 571: à Jean Bourdeau, set. 1889. Disponível em: < http://mau passant.free.fr/corresp/cadre.php?ord = a&num = 571 > . Acesso em: 15 ago. 2015. PROUST, M. A la recherche du temps perdu. Editions publiée sous la direction de Jean-Yves Tadie. Paris: Gallimard, 2008. 4.v. ROUSSEAU, J. -J. Les rêveries du promeneur solitaire. Paris: Nathan, 1997. SABATIER, S. Exactitude poétique et engagement social chez Maupassant. In: __. La Musique dans la prose française: Evocations musicales dans la littérature d'idée, la nouvelle, le conte ou le roman français des Lumières à Marcel Proust. Paris: Fayard, 2004. p.333-346. SCHOPENHAUER, A. O mundo como vontade e representação: III parte.

Tradução de Wolfgang Leo Mar, Maria Lucia Mello e Oliveira Caeciola; assessoria

ППП

de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

A LITERATURA COMO REVOLTA: O PENSAMENTO FILOSÓFICO NO ROMANCE DE ALBERT CAMUS

Ludmilla Carvalho FONSECA*

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo principal demonstrar a centralidade do tema da revolta na literatura de Albert Camus. Além de teorizar sobre a revolta com a elaboração de um tratado filosófico, na escrita literária, através dos romances, peças e contos, o escritor franco-argelino também inseriu este debate filosófico existencial. A relação entre absurdo e revolta compõe seu projeto literário no qual as personagens se caracterizam como sujeitos revoltados. Neste prisma, Camus elabora sua literatura como revolta. Para isso, utiliza-se de fundamentos filosóficos presentes na herança do pensamento existencial de Stirner e de Nietzsche. A morte de Deus, para esses filósofos, suplanta o projeto moderno de homem e de sociedade, culminando no niilismo. Para Camus, essa filosofia radical contribuiu decisivamente para o projeto de superação do niilismo europeu moderno, na busca por um novo humanismo. Esse percurso de libertação humana pela revolta é transfigurado literariamente na elaboração de seus romances.

PALAVRAS-CHAVE: Albert Camus, Literatura, Filosofia, Revolta,

A materialização da revolta em Albert Camus

A radicalidade do espírito moderno está na demolição de todo fundamento, cujo emblema mais forte é o da morte de Deus, que afirma o primado do humano, a verdade de nossas certezas provisórias, nossa positividade negativa. O que seria, então, o avesso do moderno? Seria talvez a morte do homem (não no sentido foucaultiano, mas no sentido jansenista), o primado de um Deus ressurreto, a verdade indiferente de nossas certezas teológicas (PINTO, 2004, p. 275).

Doutoranda em Letras, UNESP - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis - SP - Brasil. 19806-900 - ludmillaom@gmail.com - Bolsista FAPESP

O homem revoltado de Albert Camus (2003b) tem o mesmo propósito de ação: exaurir a sua vontade em uma perspectiva de superação dos valores anteriormente consolidados pela estrutura social dominante. Esse movimento de busca da **transmutação dos valores** encontra, na ação de revolta, possibilidades de se construir um novo homem, sendo este um **além-homem.** Esses fundamentos desconstrucionistas da divinização do homem, pela morte de Deus e do homem moderno, tem suas fontes na marginalizada obra *O único e sua propriedade*, de Max Stirner (2004).

Em decorrência do discurso desenvolvido por Stirner ser marcado por bravatas extremistas e dotado de certa acidez, esse filósofo não recebeu certa consideração pelos autores que o sucederam. Encontram-se poucas análises e referências teóricas sobre sua obra, no que se refere ao valor da sua contribuição. Segundo Miranda (2004), somente Arvon¹, no século XX, tratou com certa consideração da produção intelectual de Stirner, referindo-se a ele como o fomentador do existencialismo. Ainda conforme Miranda (2004), Derrida² foi o primeiro filósofo a tratar de forma sistemática, dando considerável respeito aos objetivos teóricos de Stirner, ou seja, discutindo-o devidamente como filósofo. Antes desse momento, Camus (2003b), ao discorrer sobre *O homem revoltado*, aborda a importância de Stirner como um dos maiores teóricos da revolta, sendo ele o responsável por uma das mais radicais posições afirmativas da insurgência.

Assim, sobre os escombros do mundo, o riso desolado do indivíduo-rei ilustra a vitória última do espírito de revolta. Mas, neste extremo, nada mais é possível, a não ser a morte ou a ressurreição. Stirner e, com ele, todos os revoltosos niilistas correm para os confins, bêbados de destruição. Depois, quando se descobre o deserto, é preciso aprender a subsistir nele. (CAMUS, 2003b, p.85-86).

Segundo Camus (2003b, p.84), a partir de Stirner fundamenta-se uma nova tradição no século XIX de interpretar as manifestações insurgentes, como sendo um ato político de transformação das estruturas autoritárias do Estado: "Com Stirner, o movimento de negação que anima a revolta submerge irresistivelmente todas as afirmações. Expulsa também os sucedâneos do divino dos quais a consciência moral está carregada."

¹ Confira Arvon (1954).

² Confira Derrida (1994).

Para construir uma genealogia do homem revoltado, Camus (2003b) buscou distintos momentos e autores que se basearam nessa manifestação social ou individual. O autor partiu da antiguidade, passando pela idade moderna (destacando a importância negativa de Sade), passando pela efervescência revoltosa do século XIX com os niilistas, chegando ao século XX, onde ele produz um novo cogito de Descartes: "Eu me revolto, logo existimos" (CAMUS, 2003b, p.35).

No momento em que Camus (2003b) aborda o século XIX, ele destaca a importância de Pisarev, Bakunin e Nichaiev, denominando-os de os três possessos, como sendo importantes nomes incentivadores ou provocadores da revolta. Esses três possessos por revolta buscaram em Stirner a base de fundamentação de seus niilismos, pois partiram da "[...] reivindicação de Stirner [segundo o qual] ressurge com a rejeição de toda história e a decisão de forjar o futuro, não mais em função do espírito histórico, mas em função do indivíduorei." (CAMUS, 2003b, p.183).

Camus (2003b) não deixa de lado a fundamental contribuição de Nietzsche para o entendimento do ser subjetivo, destruidor de valores através do niilismo ativo. "Com Nietzsche, o niilismo torna-se pela primeira vez consciente." (CAMUS, 2003b, p.86). Mas é em Dostoiévski que Camus (2003b) demonstra onde se encontra a fonte literária da revolta, através das personagens Raskólnikov e Ivan Karamazov.

> Até Dostoiévski e Nietzsche, a revolta só se dirige a uma divindade cruel e caprichosa, a divindade que prefere, sem motivo convincente, o sacrifício de Abel ao de Caim e que por isso provoca o primeiro assassinato. Dostoiévski, na imaginação, e Nietzsche, de fato, ampliarão desmesuradamente o campo de atuação do pensamento revoltado e irão pedir uma prestação de contas ao próprio deus de amor. (CAMUS, 2003b, p.51).

Por outro lado, segundo defende Camus (2003b), a base filosófica da revolta encontra-se em Stirner (2004). Esse autor discorre acerca da importante distinção entre revolta e revolução. Para Camus (2003b), quando Stirner faz essa distinção, ele abre novas possibilidades, agora mais flexíveis, de discutir a insurgência. Sob forte influência de O único e a sua propriedade, Camus (2003b) enriquece o conceito de revolta (escrevendo um livro estritamente sobre o tema), dando maior ênfase a esse assunto até então considerado por teóricos como manifestações isoladas, sem pretensões políticas.

Ludmilla Carvalho Fonseca

No plano literário, a revolta contra Deus e a negação do homem moderno manifesta-se através da cometida do crime. Em *Os irmãos Karamazov*, Dostoiévski (2008) aponta mais uma releitura de Stirner quando afirma, através da personagem Ivan Karamazov, **se Deus morreu eu posso tudo.** Assertiva essa que concebe a condição deísta como um entrave para que o homem extraordinário se liberte. Ao contrário do que se afirma, Nietzsche não foi o primeiro a suscitar a morte de Deus em *A gaia ciência*. Neste texto, ele diz:

De fato, nós filósofos e "espíritos livres" sentimo-nos, à notícia de que "o velho Deus está morto", como que iluminados pelos raios de uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, assombro, pressentimento, expectativa — eis que enfim o horizonte nos aparece livre outra vez, posto mesmo que não esteja claro, enfim podemos lançar outra vez ao largo nossos navios, navegar a todo perigo, toda ousadia do conhecedor é outra vez permitida, o mar, nosso mar, está outra vez aberto, talvez nunca dantes houve tanto "mar aberto" (NIETZSCHE, 1983, p. 212).

Anteriormente, Stirner (2004), em 1845, aponta o esfacelamento de Deus e dos valores cristãos. Afirma que a suposição de um homem além-deus deveria ser vista com cuidado, tema que Nietzsche utiliza com profundidade.

No início da Idade Moderna está o "homem-deus". Na sua fase final desaparecerá apenas o deus do homem-deus? E pode o homem-deus morrer realmente se apenas morrer o deus nele? Não se pensou nesta questão, e julgou-se que um processo tinha chegado ao fim quando a obra das Luzes, a superação de Deus, foi levada a uma vitória final nos nossos dias. Não se reparou que o homem tinha matado o deus para se tornar "o único deus nas alturas". O além fora de nós, aliás, foi varrido, e com isso consumou-se a grande tarefa das Luzes. Mas o além em nós tornou-se um novo céu e apela para nós no sentido de novo assalto aos céus: o deus teve de dar lugar, não a nós, mas... ao homem. Como podeis vós crer que o homem-deus morreu, se não morreu ainda nele, para além do deus, também o homem? (STIRNER, 2004, p.125).

Essa concepção de estruturação de um indivíduo **além-homem**, ou seja, que personifica em **extraordinário**, em Dostoiévski; o **super-homem**, em Nietzsche, ou em **estrangeiro**, em Camus advém da contribuição de *O único e*

a sua Propriedade. Em síntese, Dostoiévski bebeu na fonte de Stirner. Nietzsche se baseou em Dostoiévski e, de forma indireta, em Stirner. E Camus, faz uma releitura dos três autores. Vale ressaltar que o único de Stirner não é o mesmo extraordinário Raskólnikov, nem o super-homem Zaratustra, e muito menos o estrangeiro Meursault, mas que se sintetizam em um mesmo homem: aquele que afirma sua vontade e que se supera através da revolta.

Em O homem revoltado, Camus (2003b) faz uma reflexão das várias faces do niilismo; ressalta o romance Pais e filhos, de Turguêniev (1971), como o precursor do tema; apresenta Stirner como o filósofo da revolta; e discute as várias modalidades de crime, anunciando o crime embasado no absurdo da existência.

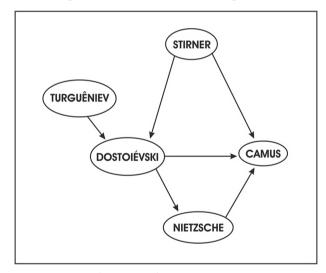


Figura 1: A gênese da revolta – De Turguêniev a Camus

Fonte: Fonseca (2010, p.22).

Todavia, o ponto de maior aproximação entre O homem revoltado e O único e a sua propriedade é quando Camus discute a diferenciação entre revolta e revolução. Ambos autores concordam que a revolução leva ao niilismo de Estado e que somente a insurgência ou a revolta sustentaria a concepção de homem singular ou revoltado.

Na literatura, Camus ressalta o tema do crime, sob influência de Stirner e de Dostoiévski, e o comportamento do homem revoltado, embasado nos citados autores e na perspectiva de super-homem, defendida por Nietzsche (2011). No romance *O estrangeiro*³, o protagonista Meursault é executado devido à acusação de desumano, tendo como motivo o assassinato de um árabe.

Já em *Estado de sítio*, Camus (1982a) novamente retoma um tema de Stirner: o espírito. Uma sociedade é assolada por uma ideia destruidora que culmina no estado de sítio da mesma e que só se resolve quando o protagonista Diogo descobre que o que os oprime não passa de um espírito fantasmagórico.

Para Stirner (2004) e Camus (2003b), a revolta tem conotação de transmutação de valores, sendo o meio mais importante de emancipação do indivíduo. Para o último autor, a revolta está vinculada fortemente à arte, e através dela abrem-se novas possibilidades de superação do niilismo. A revolta, até então, tinha a religião como o principal problema a ser combatido. A partir de Camus, a revolta dedicou-se mais especificamente ao combate das questões que afligem o ser humano.

No romance *O estrangeiro*, Camus (2007) aborda os dois temas centrais de sua produção intelectual: o absurdo e a revolta. Esta é destacada através de sua perspectiva mais originária (herdada de Stirner), destacando o comportamento individual da personagem Meursault e os conflitos que advêm da sua atitude singular, restringida pela condição massificada da sociedade. Em *A peste*, Camus (2003a) retoma o tema da revolta, com maior amplitude, mostrando como a ação criativa de indivíduos que prezam a autonomia e a liberdade individual produz uma revolta coletiva, que possibilita aos sujeitos tomarem consciência coletiva desvinculada da consciência massificada, dando possibilidades aos mesmos de superarem situações limite. Diante dessa condição, o *cogito* camusiano, "eu me revolto, logo existimos", é experimentado através do romance.

Para Camus (2006), a superação do absurdo está vinculada estritamente à ação da revolta. Mas ela deve ser decodificada pelos indivíduos, para se tornar uma condição existencial constante na atitude dos sujeitos. Diante dessa lógica de pensamento, Meursault é a personagem- chave que anuncia a perspectiva da revolta, por isso ela é a materialização da revolta.

Conforme já foi destacado, Stirner (2004) buscou distinguir a revolta da revolução, e ao fazer essa distinção, o autor propôs a ação do **único** como sendo a forma de se praticar a revolta. Segundo o citado autor, a revolução dá caminhos de mudanças estruturais que, no jogo de articulação política e social, retornaria novamente aos estágios de estabilização do poder central, ferindo o próprio princípio da revolução que é desestabilizar estruturas autoritárias reinantes.

³ Confira Camus (1982b, 2007).

Dessa forma, a revolução daria falsa ilusão de mudança radical, substituindo as relações de poder autoritário de um agrupamento social para outro. Essa crítica de Stirner (2004) não foi bem interpretada, sendo vinculada à exaltação da desordem grosseira entre as classes sociais, voltando à barbárie, sendo a perspectiva da revolução a mais viável.

> Não devem tomar como sinônimos revolução de revolta. A primeira consiste numa transformação radical do estado das coisas, do estado de coisas (status) vigente, do Estado ou da sociedade; é, assim, um ato político ou social. A revolta tem, é certo, na transformação do estado de coisas uma consequência necessária, mas não parte dela, parte da insatisfação do homem consigo mesmo, não é um levantamento coletivo, mas uma rebelião do indivíduo, um emergir sem pensar nas instituições que daí possam sair. A revolução tinha por objetivo criar novas instituições, a revolta leva a que não nos deixemos organizar, organizando-nos antes nós próprios; não deposita grandes esperanças nas instituições. Não é a luta contra o status quo, uma vez que, desde que ela floresça, o status quo entra por si próprio em derrocada; é apenas um meio ativo que permite ao eu emancipar-se da situação vigente. Se eu abandonar a situação vigente, ela morre e apodrece (STIRNER, 2004, p. 248, grifo do autor).

Camus (2003b, p.313), da mesma forma que Stirner (2004), faz justamente a mesma crítica à revolução e, em oposição, propõe a revolta: "A revolução contemporânea acredita inaugurar um novo mundo quando não é mais que o resultado contraditório do mundo antigo." Para Camus (2003b), o problema está em buscar a origem da revolta, considerando a importância da mesma como veículo de superação do absurdo:

> Mas a arte e a sociedade, a criação e a revolução devem, para tanto, reencontrar a origem da revolta, na qual recusa e consentimento, singularidade e universal, indivíduo e história se equilibram na tensão mais crítica. A revolta não é em si mesma um elemento de civilização. Mas ela precede toda a civilização. Só ela, no impasse em que vivemos, permite esperar pelo futuro com que sonhava Nietzsche: "Em vez do juiz e do repressor, o criador." (CAMUS, 2003b, p.314).

Stirner (2004) enfatiza que o comportamento do rebelde é buscar elevar-se acima das instituições. O homem revoltado tem as instituições autoritárias como entrave para sua liberdade individual:

A revolução exige a criação de *instituições*, a revolta exige que o indivíduo *se eleve* ou se rebele. A questão que preocupava as cabeças revolucionárias era a de saber que *constituição* escolher; todo esse período político fervilha de lutas e discussões constitucionais, e os talentos dessa sociedade foram extraordinariamente inventivos quanto a novas instituições (falanstérios e outras). O rebelde esforçase por se livrar de constituições. (STIRNER, 2004, p.248).

Para Camus (2003b, p.33), a revolta não deve estar vinculada a um ressentimento, e sim, sustentada por uma justificativa: "A revolta é o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos."

A vital diferença entre a revolta de Camus e a de Stirner é que para Camus a parte mais importante da insurgência é sua vinculação com a arte, com a criação. "A criação é também esse movimento que exalta e nega ao mesmo tempo. [...] A revolta deixa-se observar aqui, fora da história, em estado puro, em sua complicação primitiva. A arte deveria portanto nos dar uma última perspectiva sobre o conteúdo da revolta." (CAMUS, 2003b, p.291). Segundo Camus (2003b, p.315), na criação está a chave para se negar toda a tirania. "Toda criação nega em si mesma o mundo do senhor e do escravo. A horrenda sociedade de tiranos e escravos em que vegetamos só encontrará sua morte e sua transfiguração no nível da criação."

Stirner (2004, p. 256) propõe o aniquilamento da história em favor da revolta criativa do presente, pois "[...] o verdadeiro homem não está no futuro que é um objeto de nostalgia, mas existe e é realmente no presente." Camus (2003b, p.296) também destaca a importância do presente enquanto evento de consolidação da arte revoltada: "A arte nos conduzirá dessa maneira às origens da revolta, na medida em que tenta dar forma a um valor que se refugia no devir perpétuo, mas que o artista pressente e quer arrebatar à história."

Porém, o tema stirneriano que abre caminhos para a ação de revolta do estrangeiro de Camus é o crime. Segundo Stirner (2004), a decisão de liberdade sobre o ato criminoso é a forma de contestação individual do que o oprime, dando direitos de apropriação e ruptura com as situações reacionárias: "Eu, porém, autorizo-me a mim próprio a matar se não proibir a mim próprio o homicídio. [...] Sou eu quem decide se uma coisa é justa em mim; fora de mim,

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus

não há direito ou justiça. Se uma coisa for justa para mim, é justa." (STIRNER, 2004, p.152).

Entretanto, Camus (2003b) nega o assassinato banal, pois o revoltado deve querer a vida e não a morte. O crime está ligado ao ato de desobedecer limites que o aniquilam. O homem revoltado camusiano deve buscar a superação do niilismo passivo, trazendo à tona a vida de volta aos sujeitos, buscando a singularidade do indivíduo.

A revolta no romance camusiano

[...] o romance é antes de tudo um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada. (CAMUS, 2003b, p. 304).

Ao tratar de filosofia e romance, Camus associa-os ao absurdo e à revolta. Para Camus (2006), o romancista insere fatos e ideias da sua vida pessoal no decorrer de sua obra. Embora ele estilize a realidade, o romancista mantém um posicionamento artístico. Portanto, mesmo que o autor imprima características biográficas na obra, ela vai portar um caráter artístico, pois pertence a um mundo imaginário. O romance é a oportunidade que o romancista tem de manter sua consciência e de fixar suas aventuras. Sendo assim, o criador vive duas vezes.

Ao tratar do universo artístico, o autor faz distinção entre o criador que explica e resolve, e aquele que sente e descreve. Este último caracteriza o homem absurdo que se depara com um problema a resolver: adquirir o saber viver que supera o saber fazer. Nesse contexto, o homem absurdo deve estar ciente de que viver é sentir e refletir (CAMUS, 2006). Essa abordagem camusiana tem forte ligação com sua vida e sua obra. Para o referido autor, existem escritores que descrevem, explicam e as vezes refletem, mas para ele o verdadeiro autor é aquele que se encontra imerso em um mundo absurdo, necessita viver, experienciar, para então refletir. Esse pré-requisito é um traço marcante tanto da vida como da obra de Camus.

> A obra encarna, então, um drama intelectual. A obra absurda ilustra a renúncia do pensamento aos seus prestígios e sua resignação a ser apenas uma inteligência que põe as aparências em movimento e cobre com imagens o que carece de razão. Se o mundo fosse claro, não existiria a arte (CAMUS, 2006, p.114).

De acordo com os dois tipos de artistas mencionados acima, o artista que explica e resolve caracteriza o escritor de teses, e o artista que sente e descreve evidencia o romancista filósofo.

No caso específico dos escritores de teses, verifica-se que estes contam histórias, escrevem com raciocínios, defendem o princípio de explicação, e suas obras caracterizam-se como acabadas. Em contrapartida, os romancistas filósofos criam universos, escrevem com imagens e estão convencidos da mensagem instrutiva da aparência sensível. Para eles, a obra é um fim e um princípio, pois na sua conclusão, ela desperta reflexões. No interior dessas obras, permanece uma filosofia não manifesta.

Camus (2006) situa os escritores Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust, Malraux, Kafka, entre outros, como sendo escritores filósofos, pois eles, no exercício de criação, utilizam-se de imagens e da sensibilidade do pensamento, fazendo com que a filosofia complete o romance. Nesse sentido, a obra de Camus também pode ser definida pela abordagem filosófica. Os próprios ensaios filosóficos de Camus completam seus romances, já carregados de abordagem filosófica. E na própria filosofia camusiana visualiza-se o discurso poético, conforme já foi mencionado.

A obra de Camus é composta por uma enorme diversidade de gêneros. Ele foi romancista, dramaturgo, ensaísta, filósofo, contista, teve uma sólida carreira jornalística, e ainda investigou a teoria da literatura.

Ao tratar da origem do romance, distinguiu literatura de consentimento de literatura de dissidência. A primeira engloba os séculos antigos e os séculos clássicos; nela há uma escassez do romance, e quando existe, não diz respeito à história, mas à fantasia; de um modo geral, não são romances, são novelas. Já a segunda está inserida nos tempos modernos; nela desenvolve-se realmente o romance, o qual evoluiu paralelamente ao movimento crítico e revolucionário. "O romance nasce ao mesmo tempo que o espírito de revolta, e traduz, no plano estético, a mesma ambição." (CAMUS, 2003b, p. 297).

Para Camus (2003b), o homem, caracterizado pelo sentimento de absurdo, está imerso em um mundo disperso. Na tentativa de fugir desse mundo, o homem absurdo busca encontrar um outro universo, um mundo caracterizado pela unidade. A busca por esse universo unificado encontra-se, dentre outros casos, na arte, por meio da qual o homem supera o absurdo através da revolta.

O homem se depara diante de um mundo inacabado no qual os seres e a vida são desprovidos de contorno, marcados pela complexidade da existência.

Diante dessa complexidade e falta de delineamento, ocorre uma incansável busca por duração, uma paixão pela vida. "Essa paixão que ergue o coração acima do mundo disperso, do qual no entanto não pode se desprender, é a paixão pela unidade." (CAMUS, 2003b, p. 301).

O homem tem a ideia de um mundo melhor do que este, mas o desejo de estar inserido num outro mundo não quer dizer que esse mundo seja diferente, mas apenas unificado. No universo unificado, o homem conseguiria dar contornos à vida, reivindicando a unidade de forma obstinada através da religião ou do crime. Da mesma forma que se busca a unificação a partir desses dois mecanismos, ela é buscada, também, através da criação romanesca. Essa criação dá seriedade a esse universo unificado por meio da revolta.

> Que é o romance, com efeito, senão esse universo em que a ação encontra sua forma, em que as palavras finais são pronunciadas, os seres entregues aos seres, em que toda vida passa a ter a cara do destino? Um mundo romanesco não é mais que a correção deste nosso mundo, segundo o destino profundo do homem. Pois trata-se efetivamente do mesmo mundo. O sofrimento é o mesmo, a mentira e o amor, os mesmos. Os heróis falam a nossa linguagem, têm as nossas fraquezas e as nossas forças. Seu universo não é mais belo nem mais edificante que o nosso. Mas eles, pelo menos, perseguem até o fim o seu destino, e nunca houve heróis tão perturbadores quanto os que chegam aos extremos de sua paixão [...]. É aqui que perdemos sua medida, pois eles terminam aquilo que nós nunca consumamos. (CAMUS, 2003b, p. 301-302).

No romance O estrangeiro, o protagonista Meursault também chega ao extremo por carregar até o fim seu espírito de revolta. Tendo uma personalidade marcada pela linearidade de seu temperamento e por sua atitude incorruptível, Meursault é condenado e executado, menos por ter cometido um assassinato do que por não ter aceitado as imposições do mundo em que vivia. Estrangeiro em seu próprio mundo, a personagem buscou viver, sentir, fazer, e dar contornos à sua vida.

O romance é um mundo imaginário criado pela correção do real. Nele, as vidas das personagens seguem uma lógica e uma linearidade que, na realidade não é possível seguir. No romance, o sofrimento pode durar até a morte; as paixões nunca são distraídas; os seres ficam entregues à ideia fixa e estão sempre presentes uns para os outros; o homem dá a si próprio a forma e o limite tranquilizador que busca em vão na sua contingência; fabrica o destino sob medida. "Assim é que ele [romance] faz concorrência à criação e provisoriamente vence a morte." (CAMUS, 2003b, p.303).

O absurdo e a revolta de Meursault

Camus pretendia dividir o conjunto de sua obra em três temas: a negação, o positivo e o amor.

Primeiramente eu queria expressar a negação sob três formas. Romanesca: com O Estrangeiro. Dramática: Calígula, O mal-entendido. Ideológica: O mito de Sísifo. Previa também o positivo sob três outras formas. Romanesca: A peste. Dramática: O estado de sítio e Os justos. Ideológica: O homem revoltado. Já entrevia uma terceira camada, sobre o tema do amor (CAMUS, 2006, p. 08).

A última fase – a qual o autor ansiava tematizar sobre o amor – ele não desenvolveu, pois morreu em um acidente de automóvel, em 1960 (TODD, 1998).

Há uma dificuldade de classificar Camus tanto nas escolas literárias como nas filosóficas. Manuel da Costa Pinto (2005), em prefácio de *O primeiro homem*⁴, argumenta que Camus repudiava a comparação filosófica com Sartre e o movimento existencialista contemporâneo à sua geração. Mesmo assim, muitos insistiam em incluí-lo no bojo dessa manifestação filosófica, devido à compatibilidade temática de seus ensaios.

Diferentemente dos existencialistas [...], Camus não constrói conceitos ou propõe modalidades de ação a partir de descrições fenomenológicas, mas compõe enredos ficcionais a partir de intuições da condição humana e especula sobre essa condição por meio de representações indissociáveis de um imaginário presentificado na ficção (PINTO, 2005, p. 09).

Conforme argumenta Pinto (2007, p.26), Camus também não se enquadrou nos aspectos literários de sua época.

⁴ Confira Camus (2005).

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus

Literariamente [...] o argelino já é um estranho no palco das vanguardas modernistas do século XX. Tanto é assim que o livro ao qual deve sua celebridade instantânea, de enorme impacto sobre a literatura francesa e crucial para o surgimento do nouveau roman (como detectou Roland Barthes em O grau zero da escrita), é um romance de caráter antimoderno.

Continuando por destacar Camus como produtor de uma literatura antimoderna, Linda Hutcheon (1991), ao propor a alegoria do processo de interpretação da vida e da arte através do processo de leitura, exemplifica-a com A queda de Camus ([19--]), na qual o ouvinte é silencioso, mas inserido na narrativa. A referida autora afirma que as obras pós-modernas enfatizam o papel do receptor.

Compatível com essa ideia, Camus desenvolve os seus textos no sentido de gerar no leitor uma reflexão sobre a condição humana. O próprio autor afirma a relação entre ficção e reflexão:

> Hoje, quando o pensamento já não pretende o universal, quando sua melhor história seria a de seus arrependimentos, sabemos que o sistema, quando é válido, não se separa de seu autor [...]. O pensamento abstrato redescobre, enfim, seu suporte de carne. [...] Já não se contam 'história': cria-se seu universo (CAMUS apud PINTO, 2007, p. 24).

Para refletir acerca da ficção e da discussão filosófica na obra camusiana, na intenção de discutir a construção do conceito de homem revoltado, faz-se necessário esclarecer a proposta de Camus com relação ao absurdo. Tema que permeou toda a obra do autor e é o fator básico para se compreender a revolta proposta por ele.

Segundo Camus (2006), o absurdo é fruto de uma comparação. Não é uma simples análise de uma sensação ou um fato, mas sim uma comparação de um estado de coisas e uma realidade material, é uma ação no mundo que a supera. Ou seja, é essencialmente um divórcio que nasce fundamentalmente da confrontação.

> No plano da inteligência, posso então dizer que o absurdo não está no homem [...] nem no mundo, mas na sua presença comum. Até o momento, este é o único laço que os une. Se quiser me limitar às evidências, sei o que o homem quer, sei o que o mundo lhe oferece e agora posso dizer que sei também o que os une. Não preciso aprofundar mais. Uma única certeza é suficiente

para aquele que busca. Trata-se apenas de extrair todas as consequências dela (CAMUS, 2006, p. 45).

Camus (2006), ao tecer o conceito de absurdo, evidencia o indivíduo do absurdo. Inserido nesse mundo, apresenta-se pelo protótipo do que posteriormente o classificaria como **homem revoltado**. Em outras palavras, é da constatação do todo absurdo pelo indivíduo que nasce a necessidade da revolta.

Para Camus (2006), a estranheza é um sintoma de absurdo que aflora no indivíduo. Surge quando o mesmo percebe que o mundo é denso e complexo, e por trás das paisagens sensíveis, percebe que há um sentido ilusório, e a doçura do céu e dos paraísos perdidos torna-se sem significado, e agora hostil. "Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós." (CAMUS, 2006, p. 29).

Esta estranheza é também anunciada na personagem Meursault (CAMUS, 1982b) e teorizada por Heidegger (2000). A estranheza para este apresenta-se como o **ser-lançado**. O indivíduo é **lançado** em um mundo que não lhe pertence, que não representa significado e que não é produto da sua própria ação, e sim, das densas relações materiais da sociedade que o enxota e o vê como indigesto. Este conceito permeia o universo psicológico do estrangeiro Meursault, homem revoltado do absurdo.

Em *A Morte Feliz* (CAMUS, 1997), o protagonista Patrice Mersault é também a materialização da teoria do absurdo.

Não faria de minha vida uma experiência. Eu serei a experiência de minha vida. [...] Hoje [...] compreendi que agir, amar, sofrer, tudo isso é, na verdade, viver, mas é viver na medida em que se é lúcido e se aceita o destino, como o reflexo único de um arco-íris de alegrias e de paixões, que é igual para todos (CAMUS, 1997, p. 48).

Ao compreender o sentimento de absurdo, Patrice Mersault assume estar no estado de revolta. Mergulhado nesse sentimento profundo da realidade, ele mata Zagreus pelo seu desejo de liberdade. Ele mata para tomar posse do dinheiro que Zagreus guarda em sua casa, ou seja, comete o crime para libertarse da sua condição social. Consequentemente, Patrice Mersault liberta Zagreus da sua condição física, pois este possui as pernas mutiladas. Sendo, portanto, impossível ele exaurir a vida da mesma maneira como é possível para Patrice Mersault.

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus

O homem do absurdo não se desvincula do **único** de Stirner (2004). Este individualista, que valoriza seu instinto e sua singularidade própria vê-se no nada atemporal, mas que a partir de si e da sua associação insurgente cria tudo que lhe é próprio, ou seja, seu **nada criador**. Do mesmo modo, para Camus (2006, p.71):

> O homem do absurdo vislumbra assim um universo gélido, transparente e limitado, no qual nada é possível, mas tudo está dado, depois do qual só há desmoronamento e o nada. Pode então decidir aceitar a vida em semelhante universo e dele extrair suas forças, sua recusa à esperança e o testemunho obstinado de uma vida sem consolo.

Mas o homem revoltado não se resume a apenas isto. No interior da revolta, há um direcionamento ao otimismo e ao positivo, diferenciando-se assim do ressentimento que é negativo. Então, para Camus (2003b), o revoltado é aquele homem que diz não. É um rebelde que não aceita mais ser servo. Enfrenta seu senhor para não mais ser mandado, prefere morrer de pé a viver de joelhos.

Porém, para diferenciar o revoltado do revolucionário, Camus (2003b) empreende uma incisiva crítica ao niilismo de Estado, materializado segundo ele, pelo fascismo, nazismo, e stalinismo, dando destaque à crítica ao materialismo histórico de Marx que reduz o homem aos ditames da história. "Mas a revolta, no homem, é a recusa de ser tratado como coisa e de ser reduzido à simples história." (CAMUS, 2003b, p.286). E prossegue acusando que a revolução se diferencia fortemente da revolta. A primeira apoia-se no terror e gera violência infligida ao real. A revolta, inversamente, apoia-se no real para encaminhar-se a um combate da verdade histórica.

> A primeira tenta realizar-se de cima para baixo; a segunda, de baixo para cima. Longe de ser um romantismo, a revolta toma ao contrário o partido do verdadeiro realismo. Se quer uma revolução ela a quer em favor da vida, não contra ela. Por isso ela apoia-se primeiro nas realidades mais concretas como a profissão, a aldeia, nas quais transparecem a existência, o coração vivo das coisas e dos homens. Para ela, a política deve-se submeter-se a essas verdades. Finalmente, quando ela faz avançar a história e alivia o sofrimento dos homens, ela o faz sem terror, ou até mesmo sem violência, nas condições políticas mais diversas (CAMUS, 2003b, p.342).

Em síntese, o referido autor, ao enfatizar a necessidade da revolta com uma condição dinâmica da existência absurda, explica que a revolta é o próprio movimento da vida e que não pode negá-la sem renunciar à vida. Ela é amor e fecundidade e não o nada. Se a tornar mero cálculo abstrato torna-a tirânica e dolorosa. A revolta está ligada sempre à arte e à criação, direcionada para emancipar o ser humano. E este é o ponto crucial da teoria revoltada, pois está além do niilismo, do ressentimento e da falsa esperança da história. E se pauta no agora criador, existente no real, negando o totalitário no propósito de um humanismo ético, ativo, contestador e transformador.

Como já foi destacado anteriormente, o crime do século XIX para o século XX transitou da justiça para a banalidade sanguinária. Os fascismos totalitários negados por Camus que ocorriam de forma vertiginosa nos sistemas nazismo, stalinismo etc. são a marca profunda do crime racional que desencadeia o niilismo de Estado. O impiedoso genocídio imprimido na sua atualidade leva o autor a argumentar a frieza e a falta de sentido das ações criminosas: "O sangue não está mais visível; ele não respinga de modo visível no rosto de nossos fariseus. Eis o extremo do niilismo: o assassinato cego e furioso torna-se um oásis, e o criminoso imbecil parece revigorante diante de nossos carrascos inteligentes." (CAMUS, 2003b, p. 322).

Na mesma perspectiva, Foucault (1997) argumenta sobre a banalização do crime no nosso tempo. Destaca também a banalização da delinquência, fruto de um processo da penalidade advinda da detenção.

O circuito da delinquência não seria o subproduto de uma prisão que, ao punir, não conseguisse corrigir; seria o efeito de uma penalidade que, para gerir as práticas ilegais, investiria algumas delas num mecanismo de **punição-reprodução** de que o encarceramento seria umas das peças principais. (FOUCAULT, 1997, p. 231, grifo nosso).

Apesar da banalização do crime e do enrijecimento do controle do Estado sobre o indivíduo, Camus (2003b) discute no plano literário e filosófico a prática do crime como um instrumento de revolta individual. No século XX, o reino da graça é vencido e o da justiça desmorona. Por sua vez, o revoltado foge dessa desilusão. Se pratica algum crime, é pela vida. E se revolta, é buscando a arte.

Segundo Camus (2003b, p. 232), no século XX viveu-se a banalização do crime. Ele perdeu seu teor de justiça e de libertação, e tanto "[...] o crime irracional [como] o crime racional traem igualmente o valor revelado pelo

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus

movimento de revolta." Desse modo, o homem revoltado de Camus (2003b, p. 327) busca a criação. "É possível dizer, portanto, que a revolta, quando desemboca na destruição, é ilógica. Ao reclamar a unidade da condição humana, ela é força de vida, não de morte. Sua lógica profunda não é a da destruição; é a da criação."

Com relação às personagens de Camus, o crime sempre está presente como sendo o meio de contestação do absurdo, é o caso de Meursault. Em *O estrangeiro*, Camus (2007) demonstra como o protagonista, inserido em uma situação de absurdo, comete um crime, marcado por ação instintiva, visando aniquilar essa mesma situação de absurdo.

> La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu. Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (CAMUS, 2007, p. 92)5.

A falta de arrependimento pelo ato criminoso cometido também é encontrada na personagem Meursault. O crime cometido pela personagem dá uma falsa impressão de ser desnecessário. Porém, o crime representa o absurdo no qual o indivíduo se encontra.

> Je ne regrettais pas beaucoup mon acte. Mais tant d'acharnement m'étonnait. J'aurais voulu essayer de lui expliquer cordialement, presque avec affection, que je n'avais jamais pu regretter vraiment quelque chose. J'étais toujours pris par ce qui allait arriver, par aujourd'hui ou par demain⁶. (CAMUS, 2007, p.152-153).

[&]quot;O mar enviou-me um sopro espesso e fervente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando tombar uma chuva de fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão que segurava o revólver. O gatilho cedeu, toquei na superficie lisa da coronha e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo principiou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Voltei então a disparar mais quatro vezes contra um corpo inerte, onde as balas se enterravam sem se dar por isso. E era como se batesse quatro breves pancadas, à porta da desgraça." (CAMUS, 2007, p. 92, tradução nossa).

[&]quot;Não me arrependia muito do que tinha feito. Mas espantava-me uma atitude tão encarniçada. Gostaria de lhe poder explicar cordialmente, quase com afeição, que nunca me arrependera

Nas palavras de Meursault, seu ato de revolta se sustenta no presente, e não no passado. Por isso, ele dá uma impressão de descomprometido por uma causa, de inumano, continuando o legado dos romances russos que tratam deste assunto, como os romances de Dostoiévski.

Para concluir sobre a escrita revoltada de Camus, as palavras de Sartre esclarecem muito sobre a aspereza e absurdidade contida em O estrangeiro, deixando claro o sentido do projeto artístico contido na obra em questão, além do forte vínculo entre sua vida e sua obra.

> O Estrangeiro é uma folha de sua [Camus] vida. E como a vida mais absurda deve ser a vida mais estéril, seu romance pretende ser de uma esterilidade magnificente. A arte é uma generosidade inútil. Não nos assustemos demais: sob os paradoxos de Camus reconheço certas ponderações judiciosas de Kant acerca da "finalidade sem fim" do belo. De todo modo, O Estrangeiro está aí, desapegado de uma vida, injustificado, injustificável, estéril, instantâneo, já largado por seu autor, abandonado por outros presentes. E é assim que o devemos tomá-lo: como uma comunhão brusca de dois homens, o autor e o leitor, no absurdo, para além das razões (SARTRE, 2005, p. 122, grifo do autor).

A escritura existencial, contida nos romances de Camus, manifestada pelo projeto de revolta individual, em *O estrangeiro*, e coletiva, em *A peste*, por exemplo, está embebida pela condição de absurdo e na busca de superá-la através da revolta. Uma situação de desespero, de indignação ou mesmo de estranheza movimenta o sujeito ou as massas à superação do absurdo no qual se encontram imersos. A revolta camusiana é a condição fundamental de emancipação existencial do sujeito.

LITERATURE AS REVOLT: THE PHILOSOPHICAL THOUGHT IN THE NOVEL OF ALBERT CAMUS

ABSTRACT: The main goal of the present paper is to demonstrate the centrality of the subject of revolt in the fiction of Albert Camus. Besides theorizing about revolt in a philosophical treatise, the Franco-Algerian writer also inserted this existential philosophical debate in his literary writing through novels, plays, and stories. The relation between absurd and revolt composes his literary project, in which the

verdadeiramente de nada. Estava sempre dominado pelo que ia acontecer, por hoje ou por amanhã." (CAMUS, 2007, p.152-153, tradução nossa).

A literatura como revolta: o pensamento filosófico no romance de Albert Camus

characters distinguish themselves as revolted individuals. From this perspective, Camus elaborates his literature as revolt. The author, in order to do this, uses the philosophical foundations of the existential thought of Stirner and Nietzsche. The death of God, for these philosophers, supplants the modern project of man and society, culminating in nihilism. For Camus, this radical philosophy contributed decisively to the project of overcoming modern European nihilism in the search for a new humanism. This journey of human liberation through revolt is transfigured literarily in the elaboration of his novels.

KEYWORDS: Albert Camus. Literature. Philosophy. Revolt.

REFERÊNCIAS

ARVON, H. Aux sources de l'existencialisme: Max Stirner, Paris: Universitaires

de France, 1954.
CAMUS, A. L'étranger. Paris: Gallimard, Folio, 2007.
O mito de Sísifo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
O primeiro homem. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands Silverira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
A peste . Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2003a.
O homem revoltado. Tradução de Valerie Rumjanek. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003b.
A morte feliz. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.
Estado de sítio. Tradução de Maria Jacintha e Antônio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1982a.
O estrangeiro. Tradução de Maria Jacintha e Antônio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1982b.
A queda. Tradução de Valerie Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, [19].
DERRIDA, J. espectros de Marx: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará,

FOUCAULT, M. Vigiar e punir: História das violências nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

DOSTOIÉVSKI, F. Os irmãos Karamazov. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo:

1994.

Ed. 34, 2008. 2v.

Ludmilla Carvalho Fonseca

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo:** Parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, J. B. de. Stirner, o passageiro clandestino da história (pósfacio). In: STIRNER, M. **O único e a sua propriedade.** Tradução de João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004. p.295-339.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A gaia ciência.** Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PINTO, M. da C. Inimigo de si mesmo. **Revista Entre Livros,** São Paulo, ano 3, n. 26, p. 22-27, 2007.

_____. Uma ficção autobiográfica sobre a impossibilidade da memória. (prefácio). In. CAMUS, A. **O primeiro homem.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 7-11.

_____. O Inumano. **VERVE,** São Paulo, n.6, p. 261 – 269, out. 2004.

SARTRE, J.-P. **Situações I.** Crítica Literária. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

STIRNER, M. **O único e a sua propriedade.** Tradução de João Barrento. Lisboa: Antígona, 2004.

TODD, O. **Albert Camus:** uma vida. Tradução de Monica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1998.

TURGUÊNIEV, I. **Pais e filhos.** Tradução de Ivan Emilianovitch. São Paulo: Abril Cultural, 1971.



A busca das origens em "Villa Aurore" DE LE CLÉZIO: ASPECTOS TEMÁTICOS E **FORMAIS**

Islene França de ASSUNÇÃO*

RESUMO: O conto "Villa Aurore" revela a mobilidade e a duplicidade que caracterizam a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título da coletânea de que o conto faz parte *– La Ronde et autres faits divers –* anuncia a representação da realidade a partir do fait divers, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado sobretudo na temática da infância e do retorno, além dos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Desse modo, como os demais textos de La Ronde et autres faits divers, o conto selecionado apresenta a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, instaurando uma estrutura circular. A representação do tempo, da personagem e do espaço duplicados contribuem na determinação dessa estrutura e, ao lado do privilégio dado ao espaco da natureza, ao tempo passado e à figura da crianca, converge para a expressão do desejo de evocação das origens e tentativa de recuperação do tempo mítico e do espaço paradisíaco da infância.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa francesa contemporânea. Mito. Infância. Tempo narrativo. Espaço. Personagem.

Ao conceder, em 2008, o prestigioso Prêmio Nobel de Literatura a Jean-Marie Gustave Le Clézio, a Academia de Estocolmo (JEAN-MARIE, 2014) saudou-o como "[...] o escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual [...]", além de apontá-lo como "[...] o explorador de uma humanidade além e abaixo da civilização reinante." Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra do

Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 ninnaassuncao@gmail.com

autor continua a ruptura determinada pelo *Nouveau Roman* e acaba rompendo, em parte, com essa ruptura ao ampliar a temática de seus escritos, elaborando-a por meio de narrativas plenas de poesia, ao mesmo tempo em que focaliza a realidade contemporânea.

Essa aventura poética desenvolve-se, sem dúvida, a partir do êxtase dos sentidos – assunto exposto em seu ensaio *L'Extase matérielle*, de 1967¹ –, o que torna possível relacionar sua obra a uma tradição literária que se desenvolve a partir de Baudelaire. Obra plural, sempre em movimento, pode ser colocada, sob o signo ambivalente do deslocamento e da mestiçagem, embora apresente uma unidade incontestável, já que os motivos se interpenetram e se correspondem com sutileza de um livro a outro, "[...] *tantôt nous ramenant avec brutalité vers une réalité plus sombre ou surgissent les maux profonds de notre époque – la nouvelle pauvreté, l'explosion migratoire mondialisée, l'exclusion des minorités.*" (CAVALLERO, 2009, p. 4).

Apesar de pertencente a uma cultura hegemônica, Le Clézio possui ideias que revelam uma visão de mundo certamente contrária à globalização, ao focalizar exatamente as minorias e as culturas não hegemônicas, das quais recebeu considerável influência e sua tradição mitológica. Sendo assim, sua obra, impregnada de mitos de diversas origens — com predominância dos gregos —, valoriza um comportamento que, não raro, se distancia da lógica racionalista, integrando o mito e a realidade do mundo contemporâneo, ao combinar a magia primitiva com uma realidade mais trivial.

Jean Onimus, em seu livro *Pour lire Le Clézio* (1994), discute essa característica ao apontar duas "faces" do universo ficcional lecléziano. A "face sombria" (ONIMUS, 1994, p.58, tradução nossa) é composta pela representação da cidade e de outros elementos considerados negativos pelo autor, como, por exemplo, a mecanização, as regras e o consumismo. Por outro lado, a "face luminosa" (ONIMUS, 1994, p. 98, tradução nossa) dos seus escritos é constituída pela figura da criança e pela busca das origens, de um espaço e um tempo diferenciados.

Assim, a obra lecléziana revela o que Roussel-Gillet (2010, p.39) denomina "nostalgie d'origine", configurando um movimento em direção às origens. De acordo com Claude Cavallero (2008, p.131), a infância alimentou inegavelmente "[...] l'imaginare de l'écrivain, dont tous les personnages de premier plan possèdent l'intacte faculté d'accéder au paradis des premières années par la symbiose qu'ils

¹ Confira Le Clézio (1967).

tissent avec le monde, avec les éléments cosmiques, avec la faune et la flore." Suas personagens apresentam um inegável desejo de se isolar do resto do mundo e entrar em comunhão com a natureza, sempre associada ao sonho, à magia e à plenitude. A colina e o mar, refúgios ideais contra a violência da cidade, aparecem frequentemente em sua obra como símbolos de liberdade e evasão de um mundo concebido como aprisionador e ameaçador. Nesse sentido, Léger (2008, p.106) assegura que "Comme pour le contact avec la nature, la fascination des personnages lecléziens pour la lumière et le soleil a lieu de façon préférentielle dans un endroit calme, isolé, tels qu'au bord de la mer ou sur une colline."

Desse modo, os textos do escritor teriam como base a oposição entre um mundo não ocidental, luminoso e belo, de uma beleza perfeita e natural, e um mundo ocidental moderno, feio e degradado. O espaço urbano, visto como uma prisão, torna o ser humano escravo da tecnologia, do mundo consumista, produzindo a violência e os delinquentes, por dar espaço às desigualdades sociais. A civilização seria responsável por afastar o homem da beleza existente nas coisas naturais, nos aspectos mais banais da vida. O progresso, a ciência, o intelectualismo, idealizados por muitos como grandes avanços e bens da humanidade, em Le Clézio, apresenta um caráter disfórico e a cidade, carregando também uma semântica negativa,

> [...] est plutôt décrite comme un lieu oppressant et dangereux, un lieu ou les protagonistes sont déshumanisés soit par l'enfer des machines, par les publicités qui transforment les individus en consommateurs robotisés, par les institutions chargées de la sécurité, ou tout simplement par les règles de vie em société. (LÉGER, 2008, p. 110).

No esforço por um "descondicionamento" do olhar do homem moderno e racional, Le Clézio toma como enfoque a percepção que as crianças têm do mundo e a interação que com ele estabelecem. Brée (1990, p.98) refere-se a esse tema caro ao autor como o "mythe de l'innocence du regard enfantin". Segundo a autora, o escritor efetua um retorno à sensibilidade infantil primitiva. Isso porque, para Le Clézio, as crianças são os seres especialmente capazes de ver o mundo tal qual ele é, perceber toda sua beleza, beleza passível de ser encontrada naquilo que há de mais banal; são elas que conseguem criar relações entre coisas que, a princípio, não teriam nenhuma, ou seja, possuem intacta a capacidade de perceber a analogia existente entre todos os elementos que há no universo. Desse modo, segundo Brée (1990, p. 119),

Le sens d'un monde equilibré où se nouent naturellement les liens entre les êtres humains, les bêtes et les choses, Le Clézio, dans toute son oeuvre, l'attribue aux enfants, libérés des contraintes sociales. Il croit aussi le retrouver dans les sociétés qui ont échappé à l'emprise moderne.

A criança exerce, portanto, papel fundamental na obra lecléziana, uma vez que ainda não foi corrompida pela sociedade, suas ações não são totalmente modeladas pelas regras e coerções sociais. A infância é o tempo mítico por excelência, em que o ser humano guarda, ainda, certa inocência, é aberto ao sonho, à imaginação e às sensações proporcionadas pelos elementos naturais, e, precisamente por isso, é tão almejada pelas personagens, que "[...] éprouvent la nostalgie des temps heureux où ils connaissaient le respect et la fraternité, où l'alliance originelle et harmonieuse avec la nature n'avait pas encore été brisée." (ÉVRARD, 1997, p. 99). As crianças de Le Clézio, sempre alocados como protagonistas, geralmente não frequentam ou largaram definitivamente a escola, o que, explica Camarani (2005, p.24), acontece pelo fato de que "[...] por ser essa instituição uma das formas mais firmes de integração no mundo adulto, é também o caminho que leva ao abandono da magia própria da infância." Nesse sentido, o mundo infantil é concebido como o mundo original que os heróis leclézianos desejam recuperar, um mundo ainda em modus nascendi e, portanto, virgem, não corrompido. Conforme assinala Kouakou (2009, p.141), essa busca "[...] est aussi celle de l'innocence, d'une forme de pureté que Le Clézio lui-même recherche."

O retorno a um tempo primordial, almejado pelos protagonistas, exige uma verdadeira integração à natureza, preconiza o abandono do mundo dito civilizado para uma verdadeira inserção no mundo do mito, do divino, do sagrado, já que "[...] *l'initiation au sacré contredit et empêche l'integration du personnage à la société.*" (THIBAULT, 2008, p.87), o que explica a marginalidade dos protagonistas leclézianos e torna evidente o motivo por que todos eles

[...] quitte[nt] l'espace urbain moderne du centre-ville, espace rationnel et fonctionnel, avec ses rues rectilignes et ses immeubles rectangulaires, pour pénétrer dans un monde plus fantaisiste, plus sauvage et plus irregulier, un monde merveilleux de venelles serpentines, des vieilles villas entourées de jardins à l'abandon. (THIBAULT, 2008, p. 84-85).

Em vista disso, a representação da cidade revela-se recorrente nas narrativas leclézianas e integra sua visão do mundo contemporâneo, já agregando outros

elementos considerados negativos pelo autor, como o intelectualismo, a mecanização, as regras, a multidão, o consumismo. Uma das formas de o autor representar a realidade contemporânea é por meio da banalidade do *fait divers*. De acordo com Barthes (1993), o termo fait divers remete à classificação de notícias inclassificáveis, de assuntos diversos que se reúnem pela sua própria variedade, cuja essência é privativa e diz respeito àquilo que o mundo deixa de nomear sob uma catalogação conhecida, como, por exemplo, política, economia, guerras, espetáculos, ciências. Tendo sua origem no jornal, o fait divers apresenta uma informação insignificante ou excepcional e inusitada, uma atualidade efêmera, facilmente esquecida.

"Villa Aurore" é um dos contos que integram o livro de Le Clézio (1982) intitulado La ronde et autres faits divers, em que o escritor teria desenvolvido suas narrativas a partir de verdadeiros fait divers. Paralelamente à representação da cidade, figuram os mitos, sendo os gregos aqueles que os primeiros críticos sublinharam a expressiva importância dentre os que permeiam a obra do autor. A narrativa de "Villa Aurore" discute o desenvolvimento dos espaços urbanos, ao mesmo tempo em que busca resgatar o paraíso perdido da infância. Ao invocar um espaço paradisíaco a partir de caracteres gregos na fachada de um templo em um jardim antigo e colocar o narrador-protagonista no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente, reunindo, assim, os dois elementos apontados por Onimus (1994): a face luminosa e a face sombria do universo ficcional do autor.

O conto desenvolve-se, com efeito, entre a magia do mito e a banalidade do cotidiano. Observa-se a necessidade de fuga do narrador, que, presa da degradada realidade do presente, causada exatamente pelo excesso de civilização, pelo progresso do mundo contemporâneo, só tem perspectiva de evasão pelas próprias lembranças. Diante da impossibilidade de voltar a ser criança em um mundo artificial, em que o sonho e a imaginação não cabem mais, o único modo de obter a unidade perdida, a comunhão consigo mesmo, é a memória. E é justamente a ocorrência de um fait divers, a ameaça de desapropriação – ponto de convergência da narrativa – que permitirá ao protagonista a confrontação final com os apelos ora da infância e do passado, ora do presente e da idade adulta, quando lê um anúncio por meio do qual a proprietária de Villa Aurore oferece: "[...] chambre à un étudiant(e) qui accepterait de garder la maison et de la proteger." (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

Segundo Roussel-Gillet (2010, p.37), "[...] la mesure des entre-temps et entre-lieux qui caractérisent la production leclézienne favorise en effet des structures

romanesques doubles." Assim, é recorrente em seus textos a construção circular, com estruturas narrativas duplicadas, que já consolidam a temática da circularidade, do eterno retorno. O conto estudado apresenta, de fato, essa duplicação de estruturas, ao trazer a personagem, o espaço e o tempo narrativos duplicados. "Villa Aurore" revela, assim, a mobilidade e a duplicidade que caracterizam a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título do livro, La ronde et autres faits divers, anuncia a representação da realidade a partir do fait divers, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado principalmente na temática e nos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Assim como os demais textos de La ronde et autres faits divers, o conto selecionado apresenta a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, configurando uma estrutura circular e poética. A representação da personagem, do tempo e do espaço duplicados contribuem na determinação dessa estrutura e, ao lado do privilégio dado ao espaço da natureza, convergem para a expressão do desejo de evocação das origens e tentativa de recuperação do tempo passado e do espaço paradisíaco da infância.

O jardim mágico de "Villa Aurore" e a urbanização contemporânea

"Villa Aurore" tem início com as lembranças da infância do narrador autodiegético (GENETTE, [197-], p.244), enquanto se dirige à Villa Aurore. Suas recordações váo-se intercalando ao relato do que se tornou o antigo casarão e a natureza antes existente ao seu redor, com descrições vívidas que váo estabelecendo um contraponto entre o passado e o presente.

O conto apresenta-se em três sequências narrativas, separadas, entre si, por um asterisco (*). Toda a primeira sequência constitui-se do relato do protagonista a respeito do ambiente paradisíaco em que vivia quando menino: o casarão chamado "Aurora", sua proprietária, o jardim, o falso templo grego, os animais, a natureza – e as sensações proporcionadas pela luz, cores e odores –, enfim, todo o mistério, exuberância e magia que reinavam no lugar e tornavam-no uma espécie de refúgio celeste, do princípio do universo.

Nessa sequência, Gérard Estève, o narrador – que é também o protagonista – já adulto, reporta-se ao passado para narrar suas aventuras infantis no misterioso jardim do lugar conhecido como "*Villa Aurore*". Voltando, dessa forma, a ser criança, revela-se, duplicado, de acordo com sua situação no espaço e no tempo.

A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais

Criança e, por isso mesmo, mais suscetível a ser dominado pela imaginação, percebe as coisas de modo diferenciado, puro e inocente; vê a beleza existente em coisas que, aos olhos de um adulto, seriam banais. Assim, ele começa dizendo:

> Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demi perdue dans des feuillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages. On l'appelait la villa Aurore, bien qu'il n'y ait jamais eu de nom sur les piliers d'entrée, seulement un chiffre grave sur une plaque de marbre, qui a disparu bien avant que j'aie pu me souvenir de lui. Peut-être qu'elle portait ce surnom à cause de sa couleur de nuage justement, cette teinte légère et nacrée pareille au ciel du premier matin. Mais tout le monde la connaissait, et elle a été la première maison dont je me souvienne, la première maison étrangère qu'on m'ait montrée. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109).

Gérard mostra que, como criança, acredita na magia, não necessitando "ver" as coisas para saber que elas existem. Descreve a senhora de Villa Aurore como uma espécie de fada, que ele nunca vira, mas cuja presença sentia, e tinha consciência de que aquele era seu domínio. Como salienta Cavallero (2008, p.133) "À l'instar d'une mère substitutive, l'étrange propriétaire protège par sa simple présence l'enfant émerveillé."

Assim como a visão da senhora não era necessária para que o menino acreditasse em sua existência, a palavra sobre o frontão do templo que existia no jardim da casa não demandava um significado racional para ser compreendida. O protagonista, quando criança, "sentia" seu significado, semelhante a algo que levava a outro lugar, a um mundo fora da realidade, um mundo de magia, que, como será discutido adiante, pode ser o do próprio mito. Nesse sentido, o narrador explica:

> Sans jamais la voir, sans la connaître, sans même savoir quel était son vrai nom, nous étions conscients de sa présence, nous étions ses familiers, ses voisins. Quelque chose d'elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qui existait dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche, dans les deux piliers de pierre de l'entrée et dans la grande grille rouillée fermée par une chaîne. C'était un peu comme la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 111).

O menino Gérard ama tudo aquilo que está a sua volta: o jardim, os pássaros, os gatos, a senhora. O contato com a natureza possibilitado pela solidão faz com que se sinta pleno e feliz, já que essa comunhão com as coisas naturais - como pode ser visto no excerto que segue - é o que lhe permite estar em comunhão com o mundo, mostrando-lhe sua dimensão cósmica. A natureza é o elo que lhe possibilita atingir a unidade ideal e, portanto, a plenitude e a felicidade.

> Les oiseaux aussi, je les aimais, parce que c'étaient des merles au vol lourd, qui bondissaient d'arbre en arbre. Ils sifflaient de drôles d'airs moqueurs, perchés sur les hautes branches des lauriers, ou bien dans les couronnes sombres de l'araucaria. Quelquefois je m'amusais à leur répondre, en sifflant, parce qu'il n'y avait que là qu'on pouvait se cacher dans les broussailles et siffler comme un oiseau, sans que personne ne vienne. (LE CLÉZIO, 1982, p. 113).

Observa-se, assim, a presença da criança e da natureza – temas recorrentes na produção lecléziana, como já observado -, que, conforme Camarani (2005, p. 33), criam a realidade mágica, compondo o lado luminoso da vida em seus escritos: "[...] a criança e a natureza tornam-se símbolos do tempo e do espaço originais, pois resgatam a antiga harmonia". A natureza é vista como algo que deve ser respeitado, como um lugar de devoção, onde a criança e os animais vivem em harmonia, de modo que, como sustenta Cavallero (2008, p. 136-137), "[...] la forêt primitive que suggère le jardin de Villa Aurore délimite un entier microcosme."

São as sensações transmitidas por essa natureza, a luz do sol, o barulho da chuva e dos animais, o odor das plantas e da terra, a contemplação do céu e do templo, que vão permitir que os instantes passados no jardim da Villa Aurore permaneçam para sempre na memória de Gérard, como afirma o narrador no trecho a seguir:

> Je restais assis des heures, à l'entrée de ce monde, sans vouloir y aller vraiment, seulement regardant ces lettres qui disaient le mot magique, et sentant le pouvoir de la lumière et l'odeur. Encore aujourd'hui je la perçois, l'odeur acre des lauriers, des écources, des branches cassées qui cuisaient à la chaleur du soleil, l'odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belle et plus intense que celle du jour. (LE CLÉZIO, 1982, p. 115-116).

Essa sequência apresenta as minuciosas descrições a respeito do espaço em que o narrador viveu durante a infância. Sem nome sobre os pilares de entrada, como bem assinala Gérard e sem endereco exato, sabe-se apenas que Villa Aurore é um casarão isolado no cume de uma colina, rodeado por um jardim selvagem, abandonado e propício ao contato com a natureza, constituindo-se como um lugar de evasão e de tranquilidade, como pode ser observado no trecho que segue:

> Les journées étaient longues et belles, en ce temps-là, dans le jardin de la villa Aurore. Il n'y avait rien d'autre d'intéressant dans la ville, ni les rues, ni les collines, ni même la mer, qu'on voyait au loin, entre les arbres et les palmiers. L'hiver, le jardin était sombre et dégouttant de pluie, mais c'était bien quand même, par exemple de s'asseoir, le dos contre le tronc d'un palmier, et d'écouter la pluie faire son tambourinage sur les grandes palmes et sur les feuilles des lauriers. (LE CLÉZIO, 1982, p. 114-115).

Esse espaço "[...] aparece, então, intimamente relacionado com o tempo, pois a revelação, aqui, é o reencontro com o paraíso perdido, o que pressupõe um retorno às origens [...]" (CAMARANI, 2005, p.32). Trata-se de um lugar paradisíaco – invocado a partir dos caracteres gregos na fachada de um templo no jardim antigo – em que a natureza, o céu azul, o sol, os pássaros e o silêncio prevalecem. Um lugar mítico, em que parecia pairar "[...] la présence de quelque chose de très ancien, de très doux et de lointain [...]" (LE CLÉZIO, 1982, p.111), algo que as crianças não conseguiam identificar, mas que, reforçado pela existência do templo, permite pensar na presença do próprio mito. Esse templo é descrito como "[...] une sorte de temple circulaire, fait de hautes colonnes sur lesquelles reposait un toit orné de fresques, avec un mot mystérieux écrit sur l'un des côtés, un mot étrange qui disait: OUPANOS." (LE CLÉZIO, 1982, p.113).

A palavra grega "uranos" – que significa "céu" –, aproxima-se, em sentido e função, da palavra "carisma" que aparece no conto "Lullaby"², emprestando ao lugar que denomina uma coloração divina e espiritual. O título do conto e nome do casarão já expressa a magia do lugar: "Aurora" em razão de ser a casa, com sua cor madreperolada, cor de nuvem, "[...] cette teinte légère et nacrée pareille au ciel du premier matin [...]" (LE CLÉZIO, 1982, p.109), tão fascinante quanto o romper da manhá. A casa é retratada, por meio das recordações da infância do narrador, como um "[...] grand palais couleur de nuage qui tremblait au millieu des

Confira Le Clézio (1978).

ombres des feuillages" (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). O nome "Aurore" antecipa, assim, a conotação positiva e mágica do lugar, haja vista que se trata de um ambiente "celeste", quase como sob o poder de um encantamento.

A narrativa revela que, no belo e misterioso jardim, as crianças e os animais parecem encontrar seu lugar no mundo, bem como a multidão de gatos e pássaros viviam ali, "[...] comme s'ils étaient les créatures de la dame de la villa Aurore." (LE CLÉZIO, 1982, p. 112), lembrando o espaço dos contos de fadas. A proprietária do lugar chega mesmo a ser nomeada como uma "espécie de fada" (LE CLÉZIO, 1982, p. 110) pelo narrador focalizado no menino, imagem reiterada por Cavallero (2008, p. 134) quando chama a atenção para o fato de que "Pour un temps indéfini, la dame du Paradis préservera son image et son identité, condition même de l'être ideal."

Segundo Léger (2008, p.108), *Villa Aurore* é um lugar fundador que dá acesso ao mistério, seja o mistério da casa, do jardim selvagem e dos gatos que o habitavam, do templo grego ou da senhora, cujo nome somente será revelado já quase no fim do conto, e de cuja existência o narrador chega, às vezes, a alguma incerteza, como demonstra no fragmento que relata:

C'est aussi à cette époque-là que j'ai entendu parler de la dame de la villa Aurore, et on a dû me la montrer peut-être, parfois, en train de se promener dans les allées de son jardin, coiffée de son grand chapeau de jardinier, ou bien en train de tailler les rosiers, prés du mur d'entrée. Mais je garde d'elle un souvenir imprécis, fugitif, à peine perceptible, tel que je ne peux être tout à fait sûr de l'avoir réellement vue, et que je me demande parfois si je ne l'ai pas plutôt imaginée. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109-110).

Nesse espaço de magia, nada exigia um significado racional. A palavra inscrita na faixada do templo, para ele, era mágica: "C'était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n'existerait pas." (LE CLÉZIO, 1982, p. 113). Essas indicações – um lugar antigo, agora inexistente – do narrador a respeito da inscrição no templo remetem já ao espaço do paraíso perdido. O encanto é tamanho que as crianças, com medo de rompê-lo, como já mencionado, jamais ousam se aproximar do templo, observando-o de longe, apenas sentindo o poder da luz que dele emanava e do perfume que exalava a natureza ao redor. Como se se tratasse de um elemento sagrado, as crianças sequer se atreviam a pronunciar seu nome:

Nous en parlions avec une périphrase qui avait été certainement inventée pour exorciser le mystère de la première enfance, et pour justifier notre entrée: nous disions: "Aller au jardin des chats errants", ou bien "passer par le trou du mur". Mais nous restions prudemment dans la partie abandonné du jardin, celle où vivaient les chats [...] (LE CLÉZIO, 1982, p.110).

De acordo com Cavallero (2008), o narrador deixa evidente que não se trata de um simples lócus. Mais do que isso, "[...] la maison de Villa Aurore étend poétiquement son périmètre aux dimensions d'un monde." (CAVALLERO, 2008, p.134), apresentando-se como um lugar de comunhão com a natureza e com o mundo. Léger (2008, p. 107) afirma que

> [...] la maison et son jardin sauvage qui sont situés en haut de la colline, comme isolés du reste du monde, constituent un lieu de refuge et de paix exemplaires, un endroit qui permet à l'enfant de faire le pont entre la terre et le ciel, entre le monde des hommes et celui de la nature, entre la réalité et le rêve.

Ser criança mostra-se a condição necessária para o livre acesso a esse paraíso perdido. À semelhança da casa do já mencionado conto "Lullaby", a mansão de "Villa Aurore" possuía um bloqueio à passagem das pessoas, mas Gérard e seus amigos encontram uma brecha no muro – assim como Lullaby encontra uma abertura na velha grade enferrujada – que passa a ser a porta de entrada para o jardim abandonado. Conforme Camarani (2005, p. 32), "Ambos os 'templos' encontram-se cercados por um jardim selvagem, paradisíaco, que parecem se abrir, magicamente, para que as crianças deles usufruam, como uma nova versão do mito bíblico do jardim do Éden." O jardim é também povoado por uma multidão de pássaros e gatos, deixando em evidência a ideia de que o direito de obter a chave desses lugares de sonho e magia é dado, sobretudo, às crianças e aos animais, seres também mágicos e puros em essência.

Segundo o narrador, os dias eram mais longos e felizes no jardim da casa e lá se podia "ser feliz sem o saber", sentimento que advinha, segundo Léger (2008, p. 104), do isolamento que as personagens mantêm do mundo, "[...] cet isolement que l'on retrouve si fréquemment dans l'oeuvre de Le Clézio et qui est le plus souvent associé au bonheur, à la rêverie et à la communion avec le reste du monde."

Simultaneamente à duplicação do narrador, dividido, entre passado e presente, ocorre uma duplicação do tempo. Iniciando-se analepticamente, e alcançando um tempo que não é possível medir – visto que o narrador diz "Depuis toujours, Aurore existait [...]" (LE CLÉZIO, 1982, p.109, grifo nosso) –, o conto intercala lembranças do narrador e descrições do espaço presente, verificando-se, assim, um tempo indefinido, atemporal. O narrador não faz referência alguma a exatamente quando se dão os acontecimentos que narra. Ao começar do modo descrito acima, sem marcação temporal exata, e fazer uso de expressões como "à cette époque là" (LE CLÉZIO, 1982, p. 109), "à ce moment là" (LE CLÉZIO, 1982, p. 115), torna impreciso o tempo em que tudo ocorreu. Apesar dessa imprecisão, nota-se que a menção é sempre ao passado. O uso de verbos no imperfeito, inclusive, cria uma espécie de eternização do tempo, fazendo-o perdurar no interior do sujeito.

Nessa sequência, nota-se uma desaceleração da narrativa, pois o que predomina é a evocação dos devaneios do narrador ao contemplar a natureza, assim como as descrições do lugar, como já foi observado, cenas corriqueiras na vida da criança, ocorrendo diversas vezes, mas narradas de modo iterativo³. Essa sequência, de maneira semelhante às demais, permite notar, também, algumas questões referentes à ordem do discurso, pois o narrador utiliza-se de analepses⁴ para trazer ao relato recordações da infância, como nas passagens que seguirão como exemplo.

Observando-se o segundo exemplo, é possível notar que o narrador faz o relato no presente até que, repentinamente, o passado parece infiltrar-se em sua narrativa:

Essa é uma distinção feita por Genette ([197-], p.113-116), em que o autor denomina "frequência" a relação existente entre o número de vezes em que um acontecimento ocorreu na história e a quantidade de vezes em que ele é contado na narrativa. Assim, chama-se "singulativa" a narrativa em que é relatado uma vez (ou n vezes) aquilo que ocorreu também uma vez (ou n vezes) na história; "repetitiva", aquela em que se relata várias vezes o que aconteceu apenas uma vez; e "iterativa", aquela em que é contado apenas uma vez o que ocorreu várias vezes.

A título de esclarecimento, importa dizer que Genette ([197-], p. 31) deu o nome de "ordem" às relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa (ou discurso), isto é, as relações existentes entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da disposição desses mesmos acontecimentos na narrativa. O teórico reserva o termo "anacronia" para designar as discordâncias entre a ordem temporal da história e da narrativa (analepse e prolepse), considerando a existência de uma espécie de "grau zero", ou seja, um estado de perfeita coincidência temporal entre a disposição dos acontecimentos da narrativa e os ocorridos na história. A "analepse" é "[...] toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está [...]" (GENETTE, [197-], p.38). Também chamada de flash-back, a analepse dá-se quando o narrador faz uma pausa no momento da história em que a narrativa está e volta para contar um fato ocorrido no passado, num momento da história anterior àquele em que a narrativa parou. Já a "prolepse" configura-se como "[...] toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior [...]" (GENETTE, [197-], p.38).

Depuis toujours, Aurore existait, là, au sommet de la colline, à demie perdue dans les fouillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages. (LE CLÉZIO, 1982, p. 109);

[...] c'est une chose étrange aussi quand je pense à cette époque-là, c'est comme si nous savions tous que la dame était là, qu'elle habitait dans cette maison, qu'elle y régnait. Sans jamais la voir, sans la connaître, sans même savoir quel était son vrai nom, nous étions conscients de sa présence, nous étions ses familiers, ses voisins. Quelque chose d'elle vivait alors dans ce quartier, en haut de la colline, quelque chose que nous ne pouvions pas voir vraiment, mais qui existait dans les arbres, dans les palmiers, dans la silhouette de la maison blanche [...]. (LE CLÉZIO, 1982, p. 111).

A declaração de Gérard "Alors nous, nous n'osions pas aller trop près des allées ou des murs, comme si nous n'étions pas de la même espèce, comme si nous devions toujours rester des étrangers." (LE CLÉZIO, 1982, p.113, grifo nosso), expõe vislumbres de um futuro que o narrador parece conhecer e, em seu relato, faz previsões com base nesse conhecimento, deixando já entrever, mesmo que muito sutilmente, um possível fim. Esse recurso é muito semelhante àquilo que Genette ([197-], p.74) denomina **esboço**, "[...] simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que relevam da muito clássica arte da 'preparação'." O teórico chama a atenção para a necessidade de não se confundir esboços com prolepses, as quais são anúncios e, por definição, explícitos, acrescentando adiante: "Diferentemente do anúncio, o esboço nunca é, em princípio, no seu lugar do texto, mais que um 'germe insignificante', e mesmo imperceptível, cujo valor de germe só mais tarde será reconhecido, e de forma retrospectiva." (GENETTE, [197-], p.75).

No que concerne à segunda sequência narrativa, ela conta a primeira volta do então estudante de Direito, Gérard Estève, à colina do casarão chamado Aurore e, enquanto o narrador segue até lá, descreve o cenário de decadência do lugar, a ação do mundo moderno, da urbanização sobre a natureza e o sentimento de vazio, de angústia, de morte, que se apossa dele ao encarar a destruição da natureza e de seu antigo refúgio.

> Il y avait si longtemps que j'avais quitté le quartier que j'ai eu du mal à retrouver la rue, celle qui grimpait tout en haut de la colline, jusqu'au mur de la villa Aurore. Les grands immeubles étaient maintenant partout, ils avaient poussé en

désordre sur la colline, jusqu'au sommet, serrés les uns contre les autres sur leurs grandes plates-formes de goudron. Les arbres avaient presque tous disparu, sauf un ou deux par-ci par-là, oubliés sans doute par le ravage qui était passé sur la terre: des oliviers, des eucalyptus, quelques orangers qui, maintenant perdus dans cette mer de goudron et de béton, semblaient chétifs, ternes, vieillis, près de leur mort. (LE CLÉZIO, 1983, p. 117).

Como essa passagem permite notar, a cidade domina por completo o espaço que, anteriormente, era constituído apenas pela natureza. O espaço do presente mostra a destruição, provocada pela urbanização, de tudo o que havia no passado. No lugar da magia, do cantar dos pássaros, da natureza e de seu silêncio tranquilizador, aparecem o ruído da cidade, o asfalto, o concreto, os edifícios, os automóveis e todo o caos da cidade moderna, confirmando as palavras de Onimus (1994, p.75) quando destaca que "[...] la ville est un lieu d'excès qui énerve et rende dépendant comme une drogue. C'est [...] la plus haute réalisation de l'esprit technique. Fondée sur le béton et l'électricité, elle est à la pointe de l'évolution, elle ne cesse de s'étendre en dévorant les campagnes."

Trata-se precisamente dos danos que o homem moderno – com seu modo de pensamento inteiramente tecnológico, visando somente à lucratividade -, bem como a expansão da cidade e a especulação imobiliária, causa à Villa Aurore e ao espaço ao redor, como denunciam as palavras de sua proprietária - presentes na terceira sequência, que será analisada adiante:

> Ils sont venus, ils reviendront, je le sais, c'est pour cela que je voulais une aide, enfin, quelqu'un comme vous, pour m'aider à - Je voulais une jeune fille, je pensais que ça serait mieux, pour elle et pour moi, mais enfin, vous savez, il y en a deux qui sont venues ici, elles ont regardé la maison, elles m'ont dit poliment au revoir, et je ne les ai jamais revues. Elles avaient peur, elles ne voulaient pas rester ici. Je les comprends, même si tout a l'air tranquille maintenant, moi je sais qu'ils reviendront, ils viendront la nuit, et ils taperont sur les volets avec leurs barres de fer, et ils lanceront des cailloux, et ils pousseront leurs cris sauvages. Depuis des années, ils font cela pour me faire peur, comprenez-vous, pour que je m'en aille d'ici, mais où est-ce que j'irais? J'ai toujours vécu dans cette maison, je ne saurais pas où aller, je ne pourrais pas. Et puis ensuite, il y a l'entrepreneur qui vient [...] je sais bien ce qu'il veut, et lui il sait bien comment l'obtenir, ça ne changera rien. Ils ont pris le terrain pour la route, pour l'école, et puis ils ont loti ce qui était en trop, ils ont construit les immeubles. Mais il y a encore cette maison, c'est cela qu'ils

veulent maintenant, ils ne me laisseront pas en repos tant qu'ils n'auront pas eu la maison, pour quoi faire? Pour construire encore, encore. [...] (LE CLÉZIO, 1983, p. 129-130, grifo nosso).

Os efeitos dessa ação do mundo moderno sobre a natureza mostram-se terríveis aos olhos de Gérard enquanto narrador adulto. Tudo o espanta: a ausência das sombras – tão amadas por ele na infância –, já que as árvores deram lugar aos prédios; as plantas domésticas, que "[...] c'étaient maintenant des plantes sages aux couleurs voyantes, aux noms bizarres que je connaissais depuis peu, poinséttias, begônias, strelitzias, jacarandas." (LE CLÉZIO, 1982, p. 118), tomando o lugar da antiga vegetação; o barulho dos carros e das construções, para o qual a sinfonia dos melros perdeu espaço. A natureza, portanto, perde sua "voz", seu verdadeiro canto, considerando-se que as pessoas não apuram mais o ouvido para escutá-la, tampouco julgam relevante tal atitude. Aquilo que antes era sagrado, intocado, é poluído, conspurcado e, por isso, perde seu poder de comunicação, uma vez que "[...] ce qu'on a profané est incapable de parler; cela n'a rien à dire, c'est déjà presque mort." (ONIMUS, 1994, p. 134).

A casa Aurore acaba literalmente engolida pelas construções, como revelam as palavras de Gérard:

> J'ai erré longtemps au sommet de la colline, à la recherche de quelque trace, d'un indice. Le soir commençait à tomber, la lumière devenait trouble et faible, les merles volaient lourdement entre les immeubles, à la recherche d'un lieu pour dormir, ce sont eux qui m'ont guidé jusqu'à la villa Aurore. Tout d'un coup je l'ai vue. Je ne l'avais pas reconnue, parce qu'elle était en contrebas de la grande route circulaire, tellement enfoncée sous le mur de soutènement, au creux du virage, que je ne voyais que son toitterasse et ses chaminées. (LE CLÉZIO, 1982, p. 120-121).

A rapidez devoradora da urbanização assusta o jovem, como mostra o seguinte excerto:

> Quand je suis arrivé en dessous de la Villa Aurore, j'ai été encore étonné du changement. Depuis quelques mois, on avait fini de construire de nouveaux immeubles, on avait entrepris quelques chantiers, demoli quelques anciennes villas, éventré des jardins. Mais c'est surtout la grand-route, qui fait son virage autour de la Villa Aurore, qui me donnait une impression encore plus terrible

de vide, d'abandon. Les autos glissaient vite sur l'asphalte, en sifflant un peu, puis s'éloignaient, disparaissaient entre les grands immeubles. Le soleil étincelait partout, sur les murs trop neufs des buildings, sur le goudron noir, sur les coques des voitures. (LE CLÉZIO, 1982, p. 126).

O novo aspecto da casa também o impressiona negativamente: a cor branca que parecia torná-la irreal perde o brilho, a magia, tornando-se "[...] un blanc-gris sinistre, couleur de maladie et de mort, couleur de bois de cave, et même la lueur douce du crépuscule ne parvenait pas à l'éclairer." (LE CLÉZIO, 1982, p. 121). De acordo com Cavallero (2008, p.139), "[...] les qualificatifs pour la décrire – "triste, grise" [...] – forment l'antithèse exacte de ceux qui évoquaient l'ancien palais." Não se pode mais sentir o cheiro da natureza, como era possível no jardim da Villa Aurore, e a luz, antes bela e agradável, não é mais a mesma aos olhos do narrador, visto que a reverberação do sol queima-lhe os olhos e a pele:

Où était la belle lumière d'autrefois, celle que j'apercevais sur le fronton du faux temple, entre les feuilles? Même l'ombre n'était plus pareille, à présent: grands lacs sombres au pied des résidences, ombres géométriques des réverbères et des grillages, ombres dures des voitures arrêtées. (LE CLÉZIO, 1982, p. 126-127).

A urbanização mostra-se devastadora e tudo o que sobra são resquícios da natureza, fazendo com que os animais já não tivessem mais onde viver. Gérard sente, então, "a sensação da morte" (LE CLÉZIO, 1982, p. 117, tradução nossa), que, para ele, estava por trás de tudo:

Elle venait de tous les côtés à la fois, elle montait du sol, elle traînait le long des rues trop larges, sur les carrefours vides, dans les jardins nus, elle se balançait dans les palmes grises des vieux palmiers. C'était une ombre, un reflet, une odeur peutêtre, un vide qui était maintenant dans les choses. (LE CLÉZIO, 1982, p. 118).

Essa morte se configura como um silêncio que "[...] n'était pas le silence d'autrefois, chargé de magie et de mystère. C'était un mutisme pesant, difficile, qui m'étreignait le coeur et la gorge, et me donnait envie de fuir [...]" (LE CLÉZIO, 1982, p.123-124), um silêncio que, segundo Frank Évrard (1997, p. 112), "[...] c'est le silence [...] du vide et de la solitude [...]", sobretudo se considerarmos a passagem "Il y avait un tel silence en elle, et ici dans cette villa qui mourait." (LE CLÉZIO, 1982, p.132).

Nota-se que – distintamente do que ocorre na primeira sequência, em que não há marcação temporal –, na segunda sequência, cujo enfoque é o presente em que vive o Gérard adulto, o tempo é datado pelas referências que o narrador faz a elementos de sua época, tais como o concreto, o asfalto, os edifícios, os automóveis e rodovias, enfim, o progresso do mundo contemporâneo. A alusão às cidades e sua agitação, assim como às mudanças climáticas – o sol não é mais tão agradável, uma vez que, segundo Gérard, queima os olhos e a pele –, reportam exclusivamente a esse mundo onde é notável a ação do homem sobre a natureza e as consequências dessa ação. O passar do tempo é avaliado como destruidor, sua ação, corrosiva: "[...] la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient maintenant ici." (LE CLÉZIO, 1982, p. 131).

Longe do mundo e do tempo infantis, Gérard, já adulto, sente uma espécie de vazio, causado pela separação – não só da infância, mas, consequentemente, de toda a magia, da comunhão com o mundo que aquela infância lhe proporcionava – que o mundo "real" lhe impôs. Assim, ele nos conta:

Ce qui existait aujourd'hui avait effacé d'un seul coup tous mes souvenirs d'enfance, laissant seulement la sensation douloureuse d'un vide, d'une mutilation, un malaise vague, aveugle, qui empêchait mes sentiments d'autrefois de se rejoindre avec ceux du présent. Dépossédé, exilé, trahi, ou peut-être seulement exclu, alors il y avait pour moi ce goût de mort, ce goût de néant. Le béton et le goudron, les hauts murs, les terre-pleins de gazon et de soucis, le murettes au grillage nickelé, tout cela avait une forme, était plein d'une lueur d'angoisse, chargé d'un sens mauvais. (LE CLÉZIO, 1982, p. 118-119).

Constata-se que, nessa nova fase, a palavra mágica perde seu significado e seu poder. Para o adulto, descrente e racional, ela não tem mais nada de especial e secreto a dizer, sendo uma palavra vazia como outra qualquer:

Le mot magique écrit au fronton du faux temple s'était absolument effacé, avait disparu de sa mémoire. C'était un mot qui ne voulait rien dire, un mot simplement pour ouvrir la porte de l'autre monde à celui qui le regardait, à demi caché dans le mur des branches et des feuilles, immobile dans la lumière comme un lézard. Alors, quand on cessait de le voir, quand on cessait d'y croire, le mot s'effaçait, il perdait son pouvoir, il redevenait semblable à tous les autres mots qu'on voit sans les voir, les mots écris sur les murs, sur les feuilles des journaux, étincelants au-dessus des vitrines. (LE CLÉZIO, 1982, p.116-117).

O início dessa sequência narrativa se dá com uma analepse que recapitula o esquecimento que tomou conta do protagonista durante seus anos de adolescência:

Ensuite, il y a comme un grand vide dans ma vie, jusqu'au moment où, par hasard, j'ai retrouvé le jardin de la villa Aurore, son mur, sa porte grillée et la masse des broussailles, les lauriers-sauces, les vieux palmiers. Pourquoi, un jour, avais-je cessé d'entrer par la brèche du mur, et de me faufiler à travers les ronces en guettant les cris des oiseaux, les formes fuyantes des chats errants? C'était comme si une longue maladie m'avait séparé de l'enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu'il n'avait plus été possible de faire la jonction entre les morceaux séparés. Celui qui avait disparu en moi, où était-il? Mais pendant des années, il ne s'était pas rendu compte de la rupture, frappé d'amnésie, rejeté à jamais dans un autre monde. Il ne voyait plus le jardin, il n'y pensait plus. Le mot magique écrit au fronton du faux temple s'était absolument effacé, avait disparu de sa mémoire. (LE CLÉZIO, 1982, p. 116).

Nessa passagem, nota-se, ainda, uma variação pronominal que indica a separação temporal estabelecida entre o narrador adulto e a infância. O narrador-protagonista encontra-se, nesse momento, no limiar da idade adulta, oscilando entre fazer reviver a infância e enfrentar a realidade do presente. A mudança de tratamento pronominal comprova que a personagem se vê, de fato, dividida entre dois momentos distintos de sua vida, um dos quais tenta reviver, o que acaba mostrando-se possível somente pela memória. A alteração de tratamento pela primeira pessoa do verbo – "Je" – para o tratamento pela terceira pessoa do verbo – "Je" – estabelece um distanciamento, revelando que Gérard já não é o mesmo. Utilizando-se da terceira pessoa para falar da criança, age como se não falasse de si mesmo, mas de um outro que ficou no passado, que se perdeu, dando lugar a alguém para quem as coisas já não tinham o mesmo sentido e, desse modo, ele se pergunta: "Celui qui avait disparu en moi, ou était-il?" (LE CLÉZIO, 1982, p. 116).

A respeito dessa variação pronominal, Cavallero (2008, p. 138) afima que "Le retour à la première personne entérine aussitôt la perte fatidique du paradis." De fato, é nesse momento da narrativa que se dá a percepção da ruptura ocasionada pelo tempo em que esteve afastado da Villa Aurore, e o narrador compara essa separação a uma doença que agora o impedia de religar a parte do passado àquela do presente. Consciente da perda, Gérard passa a se tratar por "Il", notando, em

A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais

seguida, que, por mais que tente reencontrar o que perdeu, não se acha capaz, não sentindo nada além de um vazio, um sentimento de morte.

Algumas páginas depois, Gérard declara:

Maintenant, mon coeur battait plus vite, et je sentais quelque chose m'oppresser, appuyer au centre de moi-même, une douleur, une inquiétude, parce que je savais que je n'allais pas retrouver ce que je cherchais, que je ne le retrouverais jamais plus, que cela avait été détruit, dévoré. (LE CLÉZIO, 1982, p. 119-120).

Essas palavras constituem outro esboço, responsável por trazer mais um indício do fim que aguardava *Villa Aurore* e a relação que o narrador mantinha com o lugar.

Outro momento de destaque dessa sequência é o trecho que segue, em que o tempo, aparentemente, reflete o que se passa no interior do narrador. Nessa ocasião, Gérard para, imóvel, para contemplar a velha casa, tentando voltar à infância e fazer renascer aquilo que amava. Suas lembranças entram num ritmo de vai e vem, conectando o tempo passado ao presente. Tudo se torna imóvel: a cidade, os carros não correm mais sobre a rodovia. Tem-se a impressão de que o tempo para, fica suspenso, e Gérard parece voltar ao passado. Pode-se "ver" apenas o movimento de suas lembranças e "ouvir" o barulho de seu coração em reação a suas recordações. Ele revive aquilo que viveu noutro tempo e que, agora, constitui seu presente psicológico, interior.

Je suis resté là un bon moment, immobile sur la grand-route, à regarder le toit de la vieille maison, les arbres, et le bout de jardin qui subsistait. Alors je voyais audelà, vers l'image de mon enfance, et j'essayais de faire renaître ce que j'avais aimé autrefois. Cela venait, puis s'en allait, revenait encore, hésitant, trouble, peut-être douloureux, une image de fièvre et d'ivresse, qui brûlait mes yeux et la peau de mon visage, qui faisait trembler mes mains. La lumière du crépuscule vacillait, en haut de la colline, couvrant le ciel, puis se retirant, faisant surgir les nuages de cendres. La ville, tout autour, était immobilisée. Les voitures ne roulaient plus dans leurs ornières, les trains, les camions sur les noeuds des autoroutes. La grand-route derrière moi, franchissait ce qui avait été autrefois le jardin de la villa Aurore, en faisant un long virage, presque suspendue en plein ciel. Mais pas une voiture ne passait sur la route, personne. La dernière lumière du soleil, avant de disparaître, avait fasciné le monde, le tenait en suspens, pour quelques minutes encore. Le coeur battant, le visage brûlant, j'essayais d'arriver le plus vite

possible jusqu'au monde que j'avais aimé, de toutes mes forces, j'essayais de le voir apparaître, vite, tout cela que j'avais été, ces creux d'arbres, ces tunnels sous le feuillage sombre, et l'odeur de la terre humide, le chant des criquets, les chemins secrets des chats sauvages, les tanières sous les lauriers, le mur blanc léger comme un nuage, de la villa Aurore, et surtout le temple, lointain, mystérieux comme une montgolfière, avec au front ce mot que je pouvais voir, mais que je ne pouvais pas lire. Un instant, l'odeur d'un feu de feuilles est venue, et j'ai cru que j'allais pouvoir entrer, que j'allais retrouver le jardin, et avec le jardin le visage de Sophie, la voix des enfants qui jouaient, mon corps enfin, mes jambes et mes bras, ma liberté, ma course. Mais l'odeur est passée, la lumière du crépuscule s'est ternie, quand le soleil a disparu derrière les nuages accrochées aux colines. Alors, tout s'est défait. Même les autos ont recommencé de rouler sur la grand-route, en prenant le virage à toute vitesse, et le bruit de leurs moteurs qui s'éloignaient me faisait mal. (LE CLÉZIO, 1982, p. 122-123).

Nessa passagem, intencionalmente longa, é possível observar que se trata do momento do crepúsculo, isto é, momento de transição entre o dia e a noite, que não é difícil de ser interpretado, no texto, como a oscilação entre o passado e o presente no interior do narrador. Com o último raio de luz do dia, esvaem-se também suas lembranças e todas as sensações suscitadas por elas. No exato instante em que o sol desaparece, dando lugar à noite, o real presente vem desfazer o momento, um corte que vem diluir suas recordações, que "viram pó" e desaparecem no ar, fazendo com que tudo volte ao normal, ao ritmo de antes, obrigando-o a encarar a realidade que se estendia diante de seus olhos.

Após iniciar com uma elipse que recobre um ano da vida do narrador – "C'est un an plus tard que j'ai pu retourner en haut de la colline." (LE CLÉZIO, 1982, p. 125) –, a terceira e última sequência relata a segunda volta do estudante à casa, por conta de um anúncio de jornal em que a dona do casarão oferece um quarto para estudante. Gérard encontra Marie Doucet, a somente então nomeada proprietária do lugar, que lhe conta os problemas que vem enfrentando com a prefeitura desejando expropriá-la. No entanto, o rapaz, em vez de atender ao seu pedido de ajuda, vai embora, ao compreender que não poderia ficar, que tudo seria destruído de qualquer maneira: "Alors, tout d'un coup, j'ai compris que je ne pourrais pas rester dans la maison. J'ai compris cela comme un frisson, c'est venu en moi d'un seul coup." (LE CLÉZIO, 1982, p. 131).

Quando Gérard entra na casa, a escrita transmite a sensação de que o espaço muda diante dos olhos do leitor, como numa cena cinematográfica, dando a

A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais

impressão de regressão temporal. Tempo e espaço estão, nesse momento, extremamente ligados: o espaço presente apaga-se e dá lugar ao espaço do passado, com as mesmas dimensões de antigamente. O jovem volta à estatura de criança e Marie Ducet toma outra proporção:

> l'avançais lentement dans la maison, précédé de la vieille dame, sans dire un mot, retenant presque mon souffle. [...] tandis que j'entrais dans la grande salle vétuste, il me semblait que les murs s'écartaient à l'infini, et que la maison grandissait, s'étendait sur toute la colline, effaçant tout ce qui était alentour, les immeubles, les routes, les parkings déserts, les gouffres de béton. Alors je retrouvais ma taille ancienne, celle que je n'aurais jamais dû perdre, ma stature d'enfant, et la vielle dame de la villa Aurore grandissait, éclairée par les murs de sa demeure. (LE CLÉZIO, 1982, p. 128).

A magia desse momento é quebrada pela vertigem que o narrador sente ao entrar novamente nesse espaço, em que não encontra mais lugar. Gérard ainda volta a ter lembranças e tenta participá-las à senhora, mas não consegue, acha-as irrisórias, como mostra o trecho a seguir:

> J'ai même commencé a lui dire: "Je me souviens, madame, je...". Mais la phrase est restée en suspens, et la vieille dame m'a regardé tranquillement, avec ses yeux clairs, et je ne sais pourquoi, je n'ai pas osé continuer. Et puis mes souvenirs d'enfance semblaient dérisoires, maintenant que la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient maintenant ici.(LE CLÉZIO, 1982, p.131).

Em seguida, o rapaz é tomado pela percepção de que não poderia permanecer ali, já que, cedo ou tarde, "les forces destructives de la ville" (LE CLÉZIO, 1982, p.131) chegariam, destruindo o que ainda restava do casarão de sua infância. Ao compreender isso, retira-se da casa:

> Je ne sais pas comment je suis parti. Je crois que j'ai dû me sauver lâchement, comme un voleur, comme auparavant s'étaient enfuies les deux filles qui cherchaient une chambre au pair. La vieille dame est restée seule, au centre de sa grande maison abandonée, seule dans la grande salle décrépie où la lumière du soleil était couleur d'ambre. J'ai redescendu les rues, les avenues, vers le bas de la colline. [...] En bas, dans les rainures des boulevards, les moteurs grondaient tous

ensemble, avec leur bruit, plein de ménace et de haine. Peut-être que c'était ce soir, le dernier soir, quand tous ils allaient monter à l'assaut de la maison Aurore, et les jeunes garçons et les jeunes filles de la maison de redressement, le visage barbouillé de suie, allaient entrer dans le jardin plein de sommeil, avec leurs couteaux et leur chaînes. Ou bien ils glisseraient sur leurs motocyclettes, le long du grand tournant qui enserre la vieille villa comme un anneau de serpent, et quand ils passeraient, ils lanceraient sur le toit plat leurs bouteilles de Coca-Cola vides, et peut-être que l'une d'elles contiendrait de l'essence enflammée... Tandis que j'entrais dans la foule des voitures et des camions, entre les hauts murs des immeubles, il me semblait que j'entendais très loin les cris sauvages des hommes de main de la ville, qui étaient en train de faire tomber l'une auprès l'autre les portes de la villa Aurore. (LE CLÉZIO, 1982, p. 132-133).

Essas são as últimas frases de "Villa Aurore", que reiteram a ideia antecipada pelos esboços no decorrer do texto, a ideia do possível fim da casa *Aurore*, sobretudo se levados em conta os advérbios, as reticências e o condicional, para cujo papel Évrard (1997) já chamara a atenção ao asseverar que os contos de *La Ronde et autres faits divers* apresentam, em geral, um fim "aberto", suspenso, em que o acontecimento violento, esperado, é virtualizado ou projetado no futuro. Cabe ao condicional imaginar uma realidade diferente da realidade atual, assim como indicar uma informação não confirmada. Com isso, esse modo verbal passa a ser o principal responsável por essa "inconclusão", se assim podemos chamar essa falta de um desenlace propriamente dito. A ele e às reticências vem, ainda, juntar-se a modalização — "*il me semblait que*" — visível no decorrer do texto, também concorrendo para a comprovação de que o fim é, de fato, tão somente imaginado, sugerido, isento de maior determinação.

É possível observar que há, efetivamente, duplicações do tempo, do espaço e do narrador-protagonista, tendo em vista que eles estão apresentados de dois modos distintos, um relacionado ao passado e o outro, ao presente.

Diante da constatação do narrador de que "[...] la ville moderne avait rongé la villa Aurore, car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient maintenant ici [...]" (LE CLÉZIO, 1982, p. 131), revela-se a duplicação do espaço, especialmente se considerarmos a Villa Aurore da infância de Gérard, "[...] au sommet de la colline, à demi perdue dans les fouillis de la végétation, mais visible tout de même entre les hauts fûts des palmiers et des lataniers, grand palais blanc couleur de nuage qui tremblait au milieu des ombres des feuillages." (LE CLÉZIO, 1982, p. 109). Comparando-se as impressões passadas com aquelas do presente,

A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais

nota-se que toda a magia do lugar, o paraíso mítico da infância do narrador, da origem, cedera lugar à desolação.

O tempo, por seu turno, revela-se o agente transformador de tudo o que é circundante a Gérard, de tudo aquilo que ele amava. Como pode ser notado na passagem a seguir, esse espaço exerce um poder surpreendente sobre o narrador, causando estranhas sensações, um sentimento de morte, de vazio sufocante:

> Je marchais dans les rues inconnues, et peu à peu mon coeur se serrait. Il y avait une drôle d'impression qui venait de tout, comme de l'angoisse, ou bien une peur très lourde, sans motif réel, l'impression de la mort. Le soleil ruisselait sur les façades des immeubles, sur les balcons, allumait des étincelles sur les grands panneaux vitrés. Le vent tiède de l'automne agitait les feuilles des haies [...]. Il y avait bien, de temps en temps, comme autrefois, des merles moqueurs qui criaient sur mon passage, qui sautillaient dans le gazon des rond-points, et de cris d'enfants, et des aboiements de chiens. Mais la mort était derrière tout cela, et je sentais qu'on ne pouvait pas l'éviter. (LE CLÉZIO, 1982, p. 117-118).

Nesse momento, o estudante de Direito se pergunta "Où était Aurore, maintenant?" (LE CLÉZIO, 1982, p.119) e, apesar de Aurore já não ser a mesma de sua infância, ele chega mesmo a encontrá-la, quando entra na casa e tem a sensação de ter voltado ao antigo tamanho, aquele que, ele confessa (LE CLÉZIO, 1982, p.128), "[...] je n'aurais jamais dû perdre, ma stature d'enfant." O contato com os elementos que fizeram parte de seu passado – ver o nome da senhora da Villa Aurore, Marie Doucet, por exemplo – leva-o a se sentir diferente, faz com que seus sentimentos se transformem. Olhando do interior da casa, tudo parece como antes, tudo se reveste da beleza que, outrora, com seu olhar de criança, era capaz de enxergar.

Entretanto, a magia desses momentos é logo quebrada, pois o jovem sente-se mal. Isso mostra que o tempo corroera o lugar, mas não só. Corroera, também, o próprio Gérard, sua inocência de criança e seu poder de imaginação. Note-se que, enquanto o rapaz vê-se inquieto dentro da casa, a senhora continua tranquila, o que permite compreender que com ela não se deu o mesmo, que é ainda pertencente àquele ambiente, àquela realidade e que, mesmo tendo testemunhado todas as suas transformações, não deixou de portar o mesmo olhar com que sempre enxergou as coisas. Gérard, por sua vez, ao perder esse olhar de criança, perde, igualmente, a chave que lhe permitia o acesso a essa outra realidade, mágica.

Não há como negar que o mundo retratado no conto sofreu, sim, muitas mudanças, que ocasionaram perdas, como, para exemplificar, a liberdade que a criança tinha outrora. O novo mundo apresentado, o "mundo adulto" exige do ser humano o cumprimento de obrigações, fazendo com que, muitas vezes, não haja espaço para coisas mais simples, como a contemplação da natureza, ou o ócio, abolindo, também, o espaço para o devaneio, a imaginação e a fantasia. É justamente o que ocorre a Gérard, então estudante universitário, com responsabilidades a cumprir e, portanto, desprovido do tempo livre que possuía e despendia com tudo isso quando criança.

Outro ponto a se considerar é o fato de que sair da infância, literalmente falando, ou seja, crescer, por si só acarreta perdas inquestionáveis, principalmente levando-se em consideração que, para a criança, tudo possui um "sabor" diferente. Não é estranho à maioria dos seres humanos experimentar a sensação de que determinado lugar, comida ou música, por exemplo, que, na infância, era visto(a) como algo maravilhoso, passa a não fazer mais sentido quando adulto. Um grande exemplo disso é o que ocorre com o protagonista de "Villa Aurore" no que toca à casa e a seu jardim selvagem: mágicos para a criança e pouco significativos para o adulto do final do conto. A criança possui a aptidão nata de acrescentar uma dose de encanto ao que, na realidade, nada teria disso se olhado de maneira racional, comprovando que estar efetivamente na fase da infância muda toda a perspectiva.

Todavia, é também inegável que o maior dano se dá pela perda do que há de infantil no interior do ser humano, pela incapacidade de conservar o olhar da criança e seu modo despretensioso de ver as coisas. Ao deixar de ver como uma criança e passar a olhar como o homem moderno, isto é, procurando pensar, objetivar, racionalizar e encontrar explicações, Gérard é privado, também, da capacidade de perceber a magia que um dia ele vira ali. A perda da "criança interior" gera, por conseguinte, a perda do sentido mágico que envolvia as coisas, sobretudo a misteriosa palavra, aquela que, para o menino, era encantada, que "[...] emportait dans la lumière, dans le ciel cru, au-delà de tout, jusqu'à un lieu qui n'existait pas encore." (LE CLÉZIO, 1982, p.119), e acaba por perder seu poder. No que tange a esse aspecto, Cavallero (2008, p.139) afirma que

[...] le plus douloureux, pour le narrateur, n'est pas tellement de constater les conséquences de l'urbanisation sur la colline; c'est de mesurer à quel point la réalité nouvelle affecte l'image du passé, à quel point le vécu présent peut altérer la mémoire elle-même [...]

Esse homem do presente vê-se impossibilitado de regressar àquele passado de sonho e magia. Seus sentimentos já não são compatíveis com aqueles de outrora. Sente-se traído, exilado, excluído, mas logo percebe que é ele mesmo o traidor, que traiu seu antigo mundo, por ter dele se afastado. Deixando de olhar como criança, esse mundo também deixou de ser como era aos olhos dela, como ele mesmo observa:

> Je venais de comprendre qu'en m'éloignant, en cessant de garder mon regard fixé sur mon monde, c'était moi qui l'avais trahi, qui l'avais abandonné à ses mutations. l'avais regardé ailleurs, j'avais été ailleurs, et pendant ce temps, les choses avaient pu changer. (LE CLÉZIO, 1982, p.119).

Gérard parte, porque constata que não há alternativas possíveis. O mundo moderno exige que o homem se adapte a ele, proporcionando-lhe, ao mesmo tempo, uma comodidade difícil de recusar depois de tê-la experimentado. Pertencente ao novo mundo, o jovem comporta-se como tal, aceitando-o passivamente. O protagonista, como pontua Camarani (2005, p.34), "[...] acaba por se render ao progresso [já que], de fato, o olhar dos adultos é obstruído pelas imposições de nossa cultura, pelos modelos inculcados, pela realidade condicionada, ao contrário do olhar infantil."

No final da narrativa, Gérard chega mesmo a falar com indiferença da Villa Aurore, dando a impressão de não se importar mais com o que aconteceria ao lugar. Age como se isso já não fosse um problema seu, pois, afinal, o que ele poderia fazer? Não estava ao seu alcance mudar qualquer coisa ali e, por isso, preocupa-se em viver a própria vida. O narrador conforma-se com o que se tornou o mundo. Apesar de seu expresso desejo, anunciado no pensamento de que as coisas não deveriam ter mudado, o que ele antes previra - "[...] comme si nous devions toujours rester des étrangers." (LE CLÉZIO, 1982, p.113) - concretiza-se e ele chega à seguinte constatação: "Moi aussi, j'étais devenu un étranger." (LE CLÉZIO, 1982, p.125). Estranho à casa, ao jardim, à natureza, ao passado, à infância, enfim, à magia.

No tempo ideal e de plenitude que constituía a infância, o jardim, a casa, tudo era um lugar de sonho, de imaginação e significava o viver sem preocupações. Isso, porém, perde importância no mundo moderno e o que passa a ser mais valorizado, como o final do conto evidencia, é a tecnologia, o progresso, o consumo, este representado pela garrafa de Coca-Cola jogada no chão pelos jovens. Aurore daria, agora, abrigo a pessoas que não se importariam em destruí-la – a referência à garrafa de Coca-Cola com a "essência inflamável" (gasolina ou álcool provavelmente) explicita muito bem essa ideia –, que tinham total descaso com a beleza, o sonho e a magia, que é aquilo que a *Villa Aurore* de fato representa.

O estudante diz:

Je crois que, dans le fond, je n'avais jamais pu m'habituer tout à fait à n'être plus celui que j'avais été, l'enfant qui entrait par la brèche du mur, et qui avait trouvé ses cachettes et ses chemins, là, dans le grand jardin sauvage, au milieu des chats et des cris des insectes. C'était resté au fond de moi, vivant au fond de moi, malgré tout le monde qui m'avait séparé. (LE CLÉZIO, 1982, p. 125).

e suas palavras deixam claro que, embora o mundo moderno não valorize o sentimento da eterna infância, deixando pouco (ou nenhum) espaço para que o homem possa vivê-lo, alguns seres humanos ainda o possuem, fazendo com que a conservação do infante seja ainda possível no interior de cada um.

Assim, "Villa Aurore" traduz não só a volta ao paraíso perdido da infância, como também a sua dolorosa perda, face às demandas da dura realidade de um mundo cruel e perverso: o mundo moderno que "aniquila o humano no homem" (ONIMUS, 1994, p. 95). O conto revela a necessidade de aprender a viver no mundo em que se vive, pois, certamente, seria ingenuidade acreditar na possibilidade de um paraíso terrestre, onde tudo se passasse como na Idade do Ouro de que fala a mitologia grega, mas, por outro lado, admite a existência de certa magia, na revivificação de um paraíso, aquele existente no mais profundo interior de cada adulto, passível de ser recuperado pela memória e de ser notado pela mudança no modo de olhar o mundo.

As duplicações apontadas traduzem, portanto, o constante e inegável anseio de todos os protagonistas leclézianos de fugir de um modo de vida e de um sistema político-econômico cruéis, que produzem seres coisificados, robotizados, para resgatar um tempo – inextricavelmente ligado a um espaço com as mesmas características – mágico, mítico, propício ao sonho, ao devaneio e à comunicação perfeita com a natureza e o cosmos.

Considerações finais

No conto estudado, a existência de duplicações das categorias narrativas contribuem para uma estrutura circular da narrativa e um movimento em

direção ao mito, uma busca pelo resgate do paraíso perdido. Diante de uma realidade hostil, retratada pelo fait divers, as personagens ambicionam recuperar um tempo e um espaço que encarnam a perfeição primordial, a comunhão das origens, entrando no domínio do mito. Nesse sentido, o papel da infância revela-se fundamental e a criança aparece como figura central, uma vez que a fase inicial da vida traduz um estado de pureza, apresentando o ser humano em sua essência.

Assim, ao mesclar lembranças da infância à realidade do presente, contrastando um espaço e um tempo passados a um espaço e um tempo presentes, a personagem mostra-se duplicada. Nesse quadro, o espaço, o tempo e a personagem originais, isto é, a natureza, a infância e a criança ganharão destaque em relação ao espaço, ao tempo e à personagem do presente, que aparecem como um espaço degradado, em que a natureza deixa de ser valorizada, como um tempo que não dá espaço para a imaginação e o contato com as coisas simples da vida, bem como um homem adulto, racional e objetivo.

A narrativa de "Villa Aurore" desenvolve-se, pois, entre a magia – do mito e da infância – e a banalidade do cotidiano – expressa pelo fait divers – e, com isso, averígua-se a convivência das duas faces apontadas por Onimus (1994) como características de toda a obra de Le Clézio. De um lado, a "face sombria", que agrega a cidade, a corrosão do tempo, a degradação da natureza e a perda da comunhão do homem com o cosmo. O desenvolvimento das cidades, com seus altos edifícios, suas redes de metrô, seus gigantescos centros comerciais deve-se ao saber científico e tecnológico do homem moderno, apresentando um valor negativo: a cidade é comparada a uma vasta prisão que retém seus habitantes e tira-lhes toda esperança de liberdade e felicidade. De outro lado, a "face luminosa", em que os espaços naturais representam o oposto da cidade, constituindo lugares de silêncio e luminosidade e permitindo aos homens realizarse plena e livremente, em cumplicidade com outros elementos do universo, já que são abolidas as coerções sociais em vigor na cidade moderna.

Apesar dessa aparente contrariedade, pode-se observar que, como afirma Onimus (1994), essas duas faces convivem simultaneamente e não são contraditórias, uma vez que é possível, também, que o espaço urbano e seus componentes revelem certa magia, dependendo do olhar que se direciona a eles, assim como ainda há lugares propícios à irrupção do mito.

THE SEARCH FOR ORIGINS IN "VILLA AURORE" BY LE CLÉZIO: THEMATIC AND FORMAL ASPECTS

ABSTRACT: The short story "Villa Aurore" reveals the mobility and duplicity that characterize Le Clézio's work: at the same time that the title of the collection of which the short story is part – La Ronde et autres faits divers – announces the representation of reality from the fait divers, the presence of the myth gives the narrative a strong potential for poeticity, mainly found in the theme of childhood and return, in addition to the poetic resources that the author uses in composing his narratives. Thus, as well as the other texts of La Ronde et autres faits divers, the selected short story presents the force of a realistic narrative, tied to ordinary everyday life, from which a movement towards myth is determined, establishing a circular structure. The duplicated representation of time, character and space contributes to the determination of this structure and – along with the privilege given to the space of nature, to the past time and to the figure of the child – converges to the expression of the desire to recall the origins and to the attempt to recover the mythic time and the paradisiacal space of childhood.

KEYWORDS: French contemporary narrative. Myth. Childhood. Narrative time. Space. Character.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. Structure du fait divers. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993. v. 1. p.1309-1316.

BRÉE, G. **Le monde fabuleux de J. M. G. Le Clézio**. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1990.

CAMARANI, A. L. S. A magia do universo infantil: espaço e tempo na narrativa lecléziana. **Letra**: Literatura e magia, Rio de Janeiro, n. 2, p. 23-35. 2005.

CAVALLERO, C. L'Étoile J.-M. G. Le Clézio. **Europe:** Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 3-7, jan./fev. 2009.

_____. *Villa Aurore* ou le jardin d'enfance. **Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio**. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 131-147. 2008.

ÉVRARD, F. Fait divers et littérature. Paris: Nathan, 1997.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

JEAN-MARIE Gustave Le Clézio: Nobel Lecture. Estocolmo: Nobelprize.org. Nobel Media AB 2014. Não paginado. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture.html . Acesso em: 11 maio 2018.

KOUAKOU, J-M. Chercheur d'or dans le désert primordial. **Europe:** Le Clézio, Paris, n. 957-958, p. 139-148, jan./fev. 2009.

A busca das origens em "Villa Aurore" de Le Clézio: aspectos temáticos e formais
LE CLÉZIO, JM. G. Villa Aurore. In: La ronde et autres faits divers Paris: Gallimard, 1982. p. 107-133. (Folio).
Mondo et autres histoires. Paris: Gallimard, 1978.
L'extase matérielle. Paris: Gallimard, 1967. (Folio Essais).
LÉGER, T. L'arrière-pays niçois et les collines dans l'espace imaginaire leclézien Les Cahiers JM. G. Le Clézio : À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 101-114. 2008.
ONIMUS, J. Pour lire Le Clézio. Paris: PUF, 1994. (Écrivains).

ROUSSEL-GILLET, I. Le Clézio, l'écrivain métisserrand : pour une nécessaire interculturalité. Itinerários, Araraquara, n. 31, p. 33-57, jul./dez. 2010.

THIBAULT, B. La ville de Nice en mots et en images. Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio. À propos de Nice, Paris, n. 1, p. 82-99. 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

LE CLÉZIO, J.-M. G. **Désert**. Paris: Gallimard, 1980. (Folio).

ÍNDICE DE ASSUNTOS

Albert Camus, p. 109

Antítese, p. 15

Biografia, p. 67

Bouvard et Pécuchet, p. 81

Claude Bernard, p. 81

Corte, p. 31

Épistémologie, p. 81

Espaço, p. 129

Exemplo, p. 15

Fábula, p. 53

Fábulas, p. 31

Filosofia, p. 109

Flatterie, p. 31

François-René Auguste de

Chateaubriand, p. 67

Gustave Flaubert, p. 81

Guy de Maupassant, p. 93

Infância, p. 129

La Fontaine, p. 53

La Rochefoucauld, p. 53

Literatura Francesa, p. 67

Literatura, p. 109

Littérature française du XIX^e siècle,

p. 81

Máxima, p. 53

Médecine, p. 81

Mito, p. 129

Moral, p. 15, p. 31

Narrativa francesa contemporânea,

p. 129

Personagem, p. 129

Pré-Romantismo, p. 67

Razão, p. 93

Ressignificação, p. 15

Revolta, p. 109

Sentidos, p. 93

Tempo narrativo, p. 129

Tese, p. 15

Tradição animalesca, p. 53

Subject Index

19th Century French Literature, p. 81

Albert Camus, p. 109

Animal tradition, p. 53

Antithesis, p. 15

Biography, p. 67

Bouvard et Pécuchet, p. 81

Character, p. 129

Childhood, p. 129

Claude Bernard, p. 81

Court, p. 31

Epistemology, p. 81

Fable, p. 53

Fables, p. 31

Flatterie, p. 31

François-René Auguste de Chateaubriand, p. 67

French contemporary narrative, p. 129

French Literature, p. 67

Gustave Flaubert, p. 81

Guy de Maupassant, p. 93

La Fontaine, p. 53

La Rochefoucauld, p. 53

Literature, p. 109

Maxim, p. 53

Medicine, p. 81

Moral, p. 15, p. 31

Myth, p. 129

Narrative time, p. 129

Philosophy, p. 109

Pre-Romanticism, p. 67

Reason, p. 93

Resignification, p. 15

Revolt, p. 109

Role model, p. 15

Senses, p. 93

Space, p. 129

Thesis, p. 15

ÍNDICE DE AUTORES/ AUTHORS INDEX

ASSUNÇÃO, I. F. de, p.129

AVILA, F. R. de, p.31

CARMINATTI, N. P., p.67

CHAINEY, B. G., p.81

FONSECA, L. C., p.109

OLIVEIRA, T. M. de, p.53

PINTAR, K. C., p.15

SANTOS, K. D. dos, p.93



