

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

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

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitor: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

LETTRES FRANÇAISES

n. 19(2), 2018 – ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Livre

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Ana Luíza Silva Camarani

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP – Araraquara)

Fulvia M. L. Moretto (UNESP – Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso 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 171

Émaux et Camées e *Les Châtiments*: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França

"Émaux et camées" and "Les Châtiments": two ethical conceptions in the poetry of the nineteenth-century France

Cristovam Bruno Gomes Cavalcante..... 179

Narração subjetiva e descrição objetiva: formas inconciliáveis em *A educação sentimental* de Gustave Flaubert

Subjective narration and objective description: irreconcilable forms in Sentimental education, by Gustave Flaubert

Elvis Paulo Couto e Maria Celia de Moraes Leonel 197

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

The poetry of Blaise Cendrars as an expression of modern times

Natalia Aparecida Bisio de Araujo 215

De Melusina à mulher-criança: a defesa de André Breton em favor das mulheres no poder em *Arcano 17*

From Melusine to the child-woman: André Breton's defense of women in power in Arcane 17

Fernanda Taís Ornelas 231

(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille

(Dis)Figurations of the self in Georges Bataille's writing on inner experience

Oswaldo Fontes Filho 243

Traços da escritura, rastros do sujeito: a <i>Ballade du Calame</i> de Atiq Rahimi	
<i>Traces of writing, trails of subject: Atiq Rahimi's "Ballade du Calame"</i>	
Leila de Aguiar Costa.....	267
Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre	
<i>Modern mitologism: the existentialist philosophy and Jean-Paul Sartre's Orestes</i>	
Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite	283
Índice de Assuntos.....	303
<i>Subject Index</i>	305
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i>	307

APRESENTAÇÃO

Os vários artigos deste volume retomam questões pontuais, encontradas na poesia e na literatura, ao longo dos séculos XIX, XX e XXI. São poetas e escritores que, desde o Romantismo, mostraram, em obras importantes da literatura francesa, sua visão da função do poeta e da linguagem na obra literária, da fixação do autor em sua interioridade, da obra como lugar de um engajamento. Podemos identificar neles alguns interesses permanentes que têm alimentado a escrita e a leitura da obra literária. Em “*Émaux et Camées e Les Châtiments: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França*”, Cristovam Bruno Gomes Cavalcante junta dois poetas contemporâneos do século XIX, Victor Hugo e Théophile Gautier, para destacar sua posição quanto ao papel que atribuem à poesia e ao poeta. Enquanto o primeiro, apesar de ter atestado sua virtuosidade estética, prefere ver na poesia a missão de um profeta com responsabilidade social, Gautier emerge como guardião da pureza da arte poética, abolindo o espaço real e a moral burguesa e preferindo o passado, o sonho, o exótico, as cores dos objetos artísticos. Ao negar o utilitarismo da obra artística, ele é julgado por muitos como estéril e vazio, e sua poesia ilustra uma forma de resistência na literatura, tornando-se um indício de silêncio comunicativo que se estabelece, algumas vezes, no século XIX entre lírica e sociedade. Pregando e ostentando inicialmente a liberdade poética, como se encontra em *Les Orientales*, Victor Hugo assumiu, depois, a missão de profeta e de guia do povo, presente em *Les Châtiments* com suas sátiras e denúncias contra Napoleão III. Por seu lado, Gautier adotou sempre a mesma posição de opor-se às questões sociais de seu tempo, preferindo, por exemplo, em *Émaux et Camées*, falar de minerais e objetos preciosos, o que permitiu depois o desenvolvimento do *Parnasse* e do *Symbolisme*. À vidência de Hugo, Gautier preferia as reflexões sobre os mistérios da transcendência que o Belo alcança, tentando atingir a totalidade das coisas, o absoluto, o eterno, pelo olhar objetivo do poeta plástico, ocupado com o trabalho das rimas e do ritmo. Embora tenha escrito alguns prefácios agressivos na juventude, com *Émaux et Camées* (1852) passa a tomar atitude indiferente. De um lado, se Hugo entende o progresso como desenvolvimento da humanidade, e utiliza sua arte como uma

ética para guiar a sociedade à transformação, seu contemporâneo parece abster-se disso, pois nem o progresso nem a sociedade burguesa o comovem. Mas sem os exercícios de estilo, como se veem nitidamente em suas prosas, Gautier criava alegorias sobre o poder do Belo e das formas perfeitas duradouras. Afasta-se do lírico banal e do subjetivismo. Examinando versos e passagens reveladoras de sua obra, o articulista exprime seu parecer sobre o autor, no sentido de que a indiferença e o silêncio de Gautier são uma forma de protesto contra a ruindade de uma sociedade marcada pelo capital ao buscar apenas a utilidade das coisas. Esta seria a forma clara e verdadeira de sua ética para com a humanidade.

Em artigo sobre *Mme Bovary* e, sobretudo, *L'Éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert, Elvis Paulo Couto volta-se para a leitura de alguns críticos que, desde a publicação do segundo romance, fizeram o julgamento dessa obra do autor. Mais interessado em narrar a trajetória de uma geração que passou pela transformação de sentimentos e valores morais, Flaubert não se fixou senão ligeiramente na apresentação objetiva da realidade. Na opinião de Henry James, o romance fracassou, apesar das qualidades de seu autor, porque não mantém o interesse do leitor por causa do excesso de descrições, não provocando com isso emoção, não despertando sensações e sentimentos. Afastando-se dessa crítica de curso impressionista, o crítico francês Brunetière, sob a influência das ciências naturais muito em voga, e do positivismo, aponta para a falta de ação do romance, que tem pouca fabulação pela lentidão dos fatos apresentados, os quais promovem a dissolução do suspense provocado no leitor. Mas, outro crítico francês do século XIX, Thibaudet, faz uma síntese bastante reveladora do livro, mostrando que, nele, Flaubert trabalha sua linguagem na tentativa de traduzir o espírito de sua época, isto é, o das ideias, da transformação moral, política, econômica e social dela. O articulista pergunta-se sobre como caracterizar a forma desse romance que, ao fazer a crônica do tempo, prejudica a ação narrativa. É pelas personagens do romance, sem profundidade psicológica, e que representam os grupos sociais a que elas pertencem, que Flaubert ilustra sua geração, seu tempo histórico, mas não a complexidade da consciência. Lukács, por sua vez, ao analisá-lo inicialmente, na Teoria do Romance, fala da realidade fragmentária que é apenas a representação do herói na sociedade capitalista. Ora, enquanto o herói da epopeia clássica integrava-se mais no universo axiológico de que fazia parte, é o sujeito que se vê desorientado em um mundo em que valores se dissiparam, os costumes enfraqueceram e a tradição irracionalista desapareceu. O narrador não dá unidade ao fragmentado, e esse procedimento formal – narração desintegrada para dar a representação da desintegração da experiência – para Lukács, faz com

que Flaubert alcance a “objetividade épica”. Mas, a partir de 1923, ao amoldar seus ensaios sobre literatura à ortodoxia marxista, seu julgamento não demonstra mais essa “objetividade” da obra de Flaubert. Em “Narrar ou descrever”, ensaio de 1936, ele desabilita a essência realista do romance. Para o Lukács marxista interessa agora a submissão dos manifestos artísticos a um esquema analítico que busca verificar se o objeto estético reproduz ou se coloca contra a ideologia. Ora, o tipo de romance em que *A Educação* se insere – a beleza humana como objeto de amor espiritual, o amor do belo – expõe a arte literária a serviço da busca dos aspectos fundamentais da beleza humana. Na sequência, o articulista apresenta a discussão desenvolvida por Lukács em “Narrar e descrever” na qual busca demonstrar, segundo nova visão, que Flaubert tem uma “errônea concepção da realidade”. Para o crítico, o excesso de descrição no romance afasta-o do método narrativo, o qual compõe sua concepção de realismo. Isso torna *L'Éducation* um romance monótono e tedioso, pois o narrador é um simples observador acrítico dos fatos.

No início do século XX, a obra de Blaise Cendrars tem grande repercussão entre os movimentos de vanguarda, o que justifica o título do próximo artigo, “A Poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos”, de Natália Aparecida Bísio de Araújo. A formação desse poeta está próxima do simbolismo, mas ele procura manter-se voltado para as atividades sociais. A articulista recorre primeiramente a Mário Faustino para lembrar aqueles poetas que consideram a poesia um meio de transcrever o “sentimento do mundo”, permitindo que o leitor viva novas experiências, transformando-se a cada leitura. Aliás, a poesia ensina e comove também o poeta, que melhora a si mesmo e sua organização pessoal. Se é importante para o leitor e para o próprio poeta, ela tem papel fundamental para a sociedade, como observa Faustino. Condensadora e mnemônica, a poesia consegue ser a expressão de um povo ou de uma época, ao inventariar “certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos.” Para Hugo Friedrich, no entanto, a poesia lírica moderna é autotélica, não busca referências ao mundo, mas serve em primeiro lugar à linguagem, é auto suficiente, tornando assim seu conteúdo insólito, estranho, obscuro, portanto, como se vê em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Mas ela é dissonante, pois, ao mesmo tempo, ela fascina. A. Berardinelli, em “As muitas vozes da poesia moderna”, no entanto, critica o crítico alemão por unificar toda a lírica moderna, e, com isso, deixa de fora outras ramificações do estilo poético moderno. Ao contrário, diz ele, em muitas obras modernas são a “realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia

que orienta a construção do texto”. Berardinelli retoma o crítico britânico, Erich Heller, o qual afirma que “por vias indiretas e tortuosas, e com êxito variável, alguns poetas retornaram a um novo realismo”. Outros críticos sublinham que mesmo a resistência da lírica ao mundo, como apontava Friedrich, já se mostra como um posicionamento social. Para Adorno, justamente o distanciamento da poesia moderna em relação à realidade é, antes de tudo, reação. A articulista lembra Blaise Cendrars que faz uma poesia permeada de experiências vividas e da pluralidade de seus temas colhidos em sua contemporaneidade. Faz menção ao fato de que o poeta foi um grande viajante, tendo, desde a infância, morado em países diferentes e sendo dos primeiros a embarcar no Transiberiano para viajar pela Rússia, China, Índia. Tornou-se francês, perdeu um braço na Primeira Guerra, foi a Nova York e veio ao Brasil. E todos seus estudiosos estão de acordo sobre o fato de que ele sempre quis testemunhar pelo verso sua aventura pessoal. Ao mesmo tempo em que toma episódios de sua vida e de sua época como matéria prima de seus poemas, de maneira bastante frequente, vários dados de sua vida não podem ser considerados com seriedade terem sido tirados da realidade factual. Como um verdadeiro artista, Cendrars envolve certos dados biográficos em atmosfera ficcional e artística. Sergio Milliet chegou a comentar a sua obra como o fruto de uma imaginação poderosa. E Cendrars afirma de seu lado que a “literatura faz parte da vida. Não é algo à parte”. Com uma poética aberta ao mundo, as experimentações que viveu em sua contemporaneidade estão impressas em seus versos. E suas obras acabam por transmitir a atmosfera ideológica e artística de sua época. Participante das tendências da estética moderna, escreve uma obra representativa das vanguardas, abolindo as tradições formais da arte. Cendrars foi testemunha de novas tecnologias da era da máquina, e seduzido pelo Transiberiano, pelo telégrafo, pelo avião, tendo vivido intensamente as transformações da sociedade de sua época e transpondo-os em sua obra. São inúmeros os poemas que retratam cenas da vida cotidiana em coletâneas como *Dix-neuf poèmes élastiques*, *Documentaires*, *Feuilles de Route*, e em longos poemas como *Les Pâques à New York*, *La prose du Transsibérien*, *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*.

Com o artigo seguinte, vamos ao século XX, quando reconhecemos outra atitude defendida por André Breton e seu surrealismo. Em “De Melusina à mulher-criança: a defesa de A. Breton em favor das mulheres no poder em Arcano 17”, Fernanda Taís Ornelas remonta ao Manifesto do Surrealismo de 1924, onde Breton tece crítica à mediocridade da vida real, à sociedade moderna e seus valores racionais, exaltando a imaginação, o sonho e o inconsciente humano,

com o objetivo de resolver os grandes problemas da existência. Surgiria, então, a expressão do pensamento livre da moral convencional, com o resgaste da imaginação e a possibilidade de uma nova forma de existência e de realidade, a sobre-realidade, (*surréalité*), a Realidade absoluta, fruto da fusão do consciente e do inconsciente humano. O grupo surrealista seria capaz de transformar o mundo por meio da produção literária artística, mantendo permanentemente a postura crítica de Breton em relação à sociedade, expressa em sua produção intelectual. Veja-se, por exemplo, a obra *Arcano 17* de 1944 que mostra seu posicionamento político e social, de viés feminista, como observa a articulista, incomum na época em que foi redigida. Em dois meses, no Canadá, produziu essa narrativa poética híbrida, que ele opõe ao romance, e onde, além dos gêneros narrativo e lírico, ele incorpora traços autobiográficos, ensaísticos, historiográficos e metaliterários, como convém ao gênero. Nesse livro, existe uma temática principal, que dá unidade à obra e que é a esperança, baseada em preceitos mágicos, esotéricos e transcendentais ; mas existe também dois outros temas, bem mais concretos, ligados de modo descontínuo à guerra, ao exílio e à sociedade; e outros mais abstratos, que derivam das impressões de Breton em relação aos eventos que vivencia e lugares que frequenta, nos quais figuram as metáforas, mitos e símbolos da esperança, morte e ressurreição. Existe, no entanto, significativa originalidade na narrativa poética de *Arcano 17*: os mais importantes símbolos de esperança e de ressurreição que o autor utiliza são motivadamente femininos e estabelecem uma metáfora na qual a esperança em um futuro mais harmonioso no pós-guerra estaria na ocupação das posições de poder pelas mulheres. Para deixar mais clara sua convicção, Breton lança mão da poderosa lenda de Melusina para simbolizar o gênero feminino, privado de todos os seus direitos pela opressão do patriarcado, que o impediu de desenvolver-se, ficando preso em um papel de submissão. Para o autor surrealista, o grito de Melusina alude ao benefício que o grito de insurreição feminino poderia ter trazido ao futuro da humanidade.

Em “(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille, Osvaldo Fontes Filho aborda a grafia desregrada desse autor, onde impera uma semântica particular da morte, do excesso, do sacrifício, e onde as figuras discursivas têm papel estruturalmente perturbador. Sua semântica paradoxal, sua poética “balbuciente e incerta”, como ele diz, tornam os conceitos imprecisos, libertos das normas. No início da obra, *L'Expérience intérieure*, onde ele procurou ainda por princípios para “tudo pôr em causa”, Bataille tenta tirar dessa experiência todo emprego e todo fim, buscando recusar toda conceitual e semântica, ele falará de sua experiência dos movimentos interiores. Como

explica o articulista, para sair das “areias movediças das palavras”, para aceder à “parte muda, subtraída, inapreensível de nós mesmos que escapa aos servilismos verbais, à escrita dão-se os meios de uma irregularidade poética, de um encadear desimpedido dos vocábulos, para ter uma chance de desencadear sentidos.” Numa escrita em movimento, tateante, arbitrária, até, a deriva de sentidos é a de um tresloucado analogismo. As noções de heterologia, de despesa, ou de meditação, que acompanham a discursividade da experiência, nunca recebem sentido unívoco. Em artigo de *Documents*, em 1929, o autor faz censura à pretensão das qualidades sensíveis em favor dos signos inteligíveis. Ao contrário das palavras, os aspectos são o resultado de um olhar ou de uma intuição antes pulsionais que racionais. Não casualmente, a voz autoral inverte contra a realidade utilitarista e instrumental de sua linguagem em proveito da irrealidade poética. Em uma descrição que o articulista cita, e que se diz “incerta e talvez ininteligível”, o sujeito extático imagina-se nos instantes em que rompe seu isolamento egótico para se fundir em uma totalidade mais vasta. Nos fragmentos de *Méthode de méditation* (1946), publicados sob o título “Diante de um céu vazio”, Bataille opõe a angústia do ser limitado a si a “um canto semelhante à modulação da luz por entre as nuvens, à tarde, na extensão insustentável dos céus”, como cita o articulista. À “obstinação estúpida”, em termos de Bataille, da visão horizontal, com a conseqüente “fraseologia niveladora” advinda do entendimento, substitui uma visão pulsional na operação soberana, liberadora da virulência dos fantasmas aberta aos sintomas visuais na figura humana do desvio, da metamorfose e do transbordamento. Desviado dos objetos das práticas úteis, o texto batailliano prolifera imagens da voracidade e avidez. Ao concluir, anota o articulista que o motivo da experiência interior que aqui aborda é o modo batailliano de definir o funcionamento de uma vontade de potência que se faria após as catástrofes do século, nos modos mesmos que ela empresta ao colapso das formas. É o uso de uma linguagem que se quer desarticulada, veículo para a mútua dissolução de si e do mundo.

Continuando dentro das formas poéticas, há um texto de 2015, *Ballade du Calame*, traduzido e analisado por Leila Aguiar Costa, em “Traços de escritura, rastros do sujeito: a *Ballade du Calame*”, do franco-afegão Atiq Rahimi”. Este autor cria uma prosa poética na qual esboça seu retrato íntimo, graças a um jogo entre a escritura literária e o próprio gesto da mão que toma de um cálcamo para dar conta de um sujeito em errância e em exílio. Trata-se de errância do corpo, do gesto, de ambos, que escreve para dar conta do “*récit intime*” e do exílio. É uma errância feita da escrita de lembranças, reflexos, narrativas, poemas e, na

ausência de palavras, de letras em desenho. Vê-se que, para o autor, o corpo está em íntima relação com a escritura, e ambos estão em exílio. Na *Ballade du calame* (2015), as *calimorfias*, palavras transformadas em desenho, letras em imagem estão à disposição da mão que trabalha o corpo da escritura para lembrar o corpo daquele cuja mão escreve. A *Ballade* – pequeno poema de forma fixa ou narrativa em verso dividida em estrofes – garante certa musicalidade que faz do texto um canto autográfico sobre o exílio. No centro da *Ballade* o sujeito que é porque escreve e se escreve. Escrever sobre o exílio significa procurar por seu traço, traçado, que corresponde aos “lineamentos de uma escritura”. A mão toma uma pluma metálica e traça um traço incerto, desajeitado, vertical que se revelará originário, pois permite ao sujeito voltar à infância e àquilo que se seguirá, que dirá respeito à errância e à busca da recomposição entre o *eu* e suas *origens*, o *eu* e o mundo, entre as ficções do *eu* e sua *vida* ou (ficções) de uma vida. Interrompemos o texto da articulista, que abreviamos aqui, porque deve ser lido em seus meandros. Acrescentamos apenas as impressões da tradutora que, ao propor uma tradução de Rahimi, pode afirmar, em suas palavras, que “contribuiu para que se des-cubra [se tire o que cobre] uma prosa poética que escapa à restrição dos gêneros, uma prosa poética que carrega em si mesma uma multiplicidade de experiências com a língua, com as línguas.”

Escapando à poesia e suas formas, temos o artigo de Lidiane Cristine de Lima Ferreira, “Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre”, sobre o texto do filósofo ainda do século XX, no qual retoma o herói mítico Orestes, em 1943, na peça *Les Mouches*. Sartre quis ilustrar as noções de liberdade e de responsabilidade da teoria existencialista, na qual o homem nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo. Por resultar em visão mais subjetiva do mundo, muitos escritores inclinados a essa filosofia optam por expressão indireta do pensamento, apresentando-o em forma de romance ou drama. Nos anos 1940, os pensadores tinham consciência de viver uma crise na literatura, e Sartre concretiza a fusão de criação e de crítica em seu trabalho de reflexão. Para ele, todo escritor é engajado, queira ele ou não, pois seu exercício de liberdade diante de uma situação é uma forma de engajamento: resta apenas saber para que lado nos engajamos. A arte sendo liberdade e compromisso reflete o constante conflito da condição humana. A prosa e o teatro tomam a palavra como meio de ação para lançar o autor em meio ao mundo. As situações extremas na cena teatral exigem reflexão e incentivam os espectadores a se identificarem com os problemas e a busca de soluções. A ambiguidade entre a linguagem próxima que nos remete à realidade atual, objetiva e a mensagem mais distante, revelada à luz da reflexão,

Guacira Marcondes Machado

dá dupla dimensão ao seu teatro, o que é denominado mitologismo moderno. Trata-se de retomar e reinterpretar os mitos de modo que esse sistema tornou-se um fundamento atual da vida individual e coletiva. O emprego do anacronismo e da atemporalidade permitia explorar problemas da época sem que a crítica fosse percebida pelos colaboracionistas da França ocupada, e não sofresse censura. É o “teatro de situação”, isto é, pelo seu compromisso histórico com questões da época. O espetáculo teatral era sagrado no sentido de projetar-se fora de si mesmo em busca do humano em geral.

Guacira Marcondes Machado



ÉMAUX ET CAMÉES E LES CHÂTIMENTS: DUAS CONCEPÇÕES ÉTICAS NA POESIA DO SÉCULO XIX NA FRANÇA¹

Cristovam Bruno Gomes CAVALCANTE*

RESUMO: Contra a exigência de uma atitude progressista e utilitarista nas artes, Théophile Gautier recusa-se a compactuar com as ideias das teorias sociais do século XIX, ao mesmo tempo em que, por vezes, em seus prefácios, ataca os jornais, os críticos e a própria moral da sociedade burguesa, defendendo a natureza autotélica da Arte. O objetivo deste trabalho é, então, assinalar como o posicionamento estético de Gautier manifesta-se em sua obra poética de 1852, *Émaux et Camées*, contemporânea a *Les Châtiments*, de Victor Hugo, obra engajada socialmente. Alguns prefácios, como o de *Albertus* (1832) e o de *Mademoiselle de Maupin* (1835), alguns metadiscursos presentes em *Spirite* (1866) e o poema-prefácio que abre a obra *Émaux et Camées* servirão para ilustrar este estudo. Servindo-se do depoimento de Charles Baudelaire sobre o seu contemporâneo e *Maitre*, e recorrendo-se à crítica de alguns textos, como o de “Diálogos de oficina”, de Mário Faustino, e o “Discurso sobre lírica e sociedade”, de Theodor Adorno, procurar-se-á discutir o sentido dessa postura que caracteriza a poética desse poeta que foi importante para as estéticas posteriores do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo francês. Posicionamentos políticos e estéticos. Théophile Gautier. Victor Hugo. *Émaux et Camées*. *Les Châtiments*.

Introdução

Na história da literatura, não são poucas as figuras que podem ser contempladas por diversos prismas e que, de um modo ou de outro, estão na origem

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – cbgc13@hotmail.com

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

de diferentes escolas ou movimentos literários e que podem ser apontadas como iniciadoras de tendências artísticas. Uma das mais controversas figuras que a História Literária ainda tem dificuldade de situar é a de Théophile Gautier (1811-1872), de modo que não raro o negligencia, assim como o faz em relação às obras do autor.

Do *Jeune-France* de cabelos longos e de *gilet rouge* do episódio de *Hernani* à figura marmórea e impassível do *Parnasse*, do ímpeto ao olhar indiferente, essas são algumas das cores e das formas como se apresenta a figura central desse nosso trabalho. Todavia, o ódio ao utilitarismo pregado pelas doutrinas sociais em prol do progresso, a rejeição à moral burguesa e a busca incessante pelo Eterno são pontos que, sob todas essas facetas contrastantes, convergem a uma unidade. Na literatura, essa unidade de Gautier materializa-se de maneira curiosa: seja qual for sua produção, da prosaica à poética, o aspecto social contemporâneo, entendido como o mundo contemporâneo referencial, é sempre rearranjado em sua escrita; por vezes, para ser tratado ironicamente.

Diferentemente de Victor Hugo, que, apesar de toda a virtuosidade estética de *Les Orientales*, de 1829, trazia uma concepção artística de responsabilidade social, Gautier afasta-se dessa função: atenua aparentemente as problemáticas sociais, prefere abolir o tempo presente, o espaço real e a moral burguesa vigente, preferindo, conscientemente, o passado, o sonho, o exótico oriente, a dureza, as formas e as cores dos objetos artísticos. Emerge como um verdadeiro guardião da pureza da arte poética, livre da moral, da política e, inclusive, do *hasard*, em uma busca incessante do Belo eterno, o qual, segundo ele, é conquistado pela precisão consciente do ato poético.

Evitando a mácula do utilitarismo e da filosofia trivial, a obra de Gautier, acusada por muitos de vazia e de estéril, é uma das formas representativas do que se entende por resistência em literatura. Seguindo essa tendência, por mais que sua mensagem poética ainda se faça claramente compreensível, ela é um dos primeiros indícios do abissal silêncio comunicativo entre lírica e sociedade que se estabeleceria no final do século XIX, não devido a uma linguagem hermética, mas por conta da negação à moral corriqueira e à filosofia social.

A sociedade, o poeta e a arte

Nunca disse: a Arte pela Arte; disse sempre: a Arte pelo Progresso. No fundo é a mesma coisa... [...] (HUGO, 2001, p.133).

Se Victor Hugo, após pregar a liberdade poética no prefácio de seu virtuosíssimo *Les Orientales*², converteu-se no profeta e no guia do povo, Théophile Gautier, do início ao fim de sua vida, apenas desenvolveu sua repulsa às questões sociais francesas, muito devido ao fato de ter perdido certa estabilidade financeira³ em decorrência das agitações sociopolíticas que envolveram o século XIX. Prova dessa diferença é que, no início dos anos de 1850, a retórica dos versos de Hugo, em *Les Châtiments*, de 1853, incidia satiricamente sobre a tirania de Napoleão III, enquanto Gautier publicava os seus minerais e preciosos *Émaux et Camées*, obra fundamental no desenvolvimento da estética do *Parnasse* e que, em parte, reverberaria na estética dos chamados poetas simbolistas.

Victor Hugo, já exilado após as investidas do golpista de Estado e agora Imperador (mas que em 1848 tivera sua candidatura à presidência da Segunda República apoiada pelo próprio Hugo), abria sua obra com um prefácio que afrontava Napoleão III, denunciando todos os seus métodos opressivos e assegurando veementemente que a justiça iria prevalecer:

Le faux serment est un crime.

Le guet-apens est un crime.

La séquestration arbitraire est un crime.

La subornation des fonctionnaires publics est un crime.

La subornation des juges est un crime.

Le vol est un crime.

Le meurtre est un crime [...].

L'honnêteté universelle proteste contre ces lois protectrices du mal. Pourtant, que les patriotes qui défendent la liberté, que les généreux peuples auxquels la force voudrait imposer l'immoralité, ne désespèrent pas; que, d'un autre côté, les coupables, en apparence tout-puissants, ne se hâtent pas trop de triompher en voyant les pages tronquées de ce livre [...] Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu [...] (HUGO, 1853, p.I-II).

² Confirma Hugo (1882).

³ Acerca disso, Baltor (2007, p.100) destacou que uma das explicações de Gautier para a repulsa aos movimentos sociais e às revoltas foi revelada na obra *Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance*, obra organizada por seu genro, Émile de Bergerat (1879, p.XIII-XV). O prefácio de Edmond Goncourt traz a transcrição de uma conversa sua com Gautier, em que o poeta de *Émaux et Camées* explica-lhe que as três revoluções (1830, 1848 e 1870) causaram-lhe perdas financeiras graves, que o fizeram trabalhar mais e mais para a indústria dos jornais.

Da mesma forma, os poemas que compunham *Les Châtiments* não eram menos brandos. Divididos em sete livros⁴ que representam satiricamente os momentos da tomada de poder por Louis Napoléon, todos ecoavam como verdadeiras denúncias. Alguns até, a exemplo do poema “*L’homme a ri*”, apontavam diretamente ao alvo:

*Ah ! tu finiras bien par hurler, misérable!
Encor tout haletant de ton crime exécration,
Dans ton triomphe abject, si lugubre et si prompt,
Je t’ai saisi. J’ai mis l’écriveau sur ton front;
Et maintenant la foule accourt, et te bafoue.
Toi, tandis qu’au poteau le châtement te cloue,
Que le carcan te force à lever le menton,
Tandis que, de ta veste arrachant le bouton,
L’histoire à mes côtés met à nu ton épaule,
Tu dis : je ne sens rien ! et tu nous railles, drôle!
Ton rire sur mon nom gaîment vient écumer;
Mais je tiens le fer rouge et vois ta chair fumer* (HUGO, 1853, p.100-101).

Hugo, exilado em Bruxelas (1851-1852) e depois na ilha de Jersey (1852-1855), segue insurgindo-se contra a opressão imperial após o golpe de Estado, que fora dado em dezembro de 1851, um ano antes do término do mandato de Louis Napoleón, então presidente. Sem temor algum, referindo-se ao Imperador diretamente por “*misérable*”, ameaça-o dizendo que, naquele momento, a população se agitaria e o esmagaria. Assim, Hugo exercia o que acreditava ser a função do poeta, ou seja, uma espécie de profeta, um privilegiado que deveria usar seu dom da *vidência* em favor do povo, alertando-o e guiando-o⁵.

Enquanto isso, Théophile Gautier, na mesma época, permanecia na mais gélida disposição, numa condição aparentemente de indiferença aos acontecimentos, mergulhado, não no íntimo de sua subjetividade para converter sua obra em uma torrente lírica, mas em uma ideia fixa, algo superior àqueles acontecimentos políticos, às mazelas da humanidade e à moral: os mistérios da transcendência alcançados pelo Belo. Gautier parecia se negar a tratar os acontecimentos do ponto de vista desmedidamente subjetivo, uma vez que isso convergiria em uma abordagem fragmentada e imperfeita. Ao invés disso, para

⁴ Aberto por “*Nox*” e encerrado por “*Lux*”, *Les Châtiments* é dividido em sete livros : “*La société est saignée*”, “*L’ordre est rétabli*”, “*La famille est restaurée*”, “*La religion est glorifiée*”, “*L’autorité est sacrée*”, “*La stabilité est assurée*”, “*Les sauveurs se sauveront*”.

⁵ Confira Vicente (2003).

tentar captar a totalidade das coisas, o absoluto e eterno, opta pelo olhar objetivo. Permanecia, então, austero em seu ofício de poeta plástico, nos minerais e gélidos Émaux et Camées. E como ele mesmo diria, em tom de modéstia a respeito dessa obra, em seu ensaio “*Les Progrès de la poésie française depuis 1830*”, em *Histoire du romantisme*:

Ce titre, Émaux et Camées exprime le dessein de traiter sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onyx. Chaque pièce devait être un médaillon à enchâsser sur le couvercle d'un coffret, un cachet à porter au doigt, serti dans une bague, quelque chose qui rappelât les empreintes de médailles antiques qu'on voit chez les peintres et les sculpteurs (GAUTIER, 1874, p.322).

Nos poemas que compunham a totalidade dessa obra de título artificial e mineral, visivelmente não figurava ideia filosófica progressista, não havia ensinamento moral, não havia a mínima preocupação para com a sociedade da época nem com o que ocorria na política – fato esse demasiadamente caro ao autor de *Le pied de momie*, que sempre fora censurado pelos críticos por conta de sua falta de ideias, pelo seu vazio filosófico e pela sua indiferença política. As únicas preocupações de Gautier, – conforme ele mesmo explica –, foram a de trabalhar a riqueza das rimas e a de cuidar do ritmo das quadras de oito pés.

Diferentemente dos anos de juventude em que escrevia agressivos prefácios, em 1852, quase no mesmo ano de publicação da obra de Hugo, Gautier não mais opta pela agressividade, posiciona-se de maneira distinta: desta vez, a posição será a de indiferença. Na abertura de *Émaux et Camées*, limita-se a um soneto intitulado “*Préface*”, que revela a motivação de sua obra, bem como sua posição naquele momento político turbulento:

*Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le Divan occidental,
Fraîche oasis où l'art respire.*

*Pour Nisami quittant Shakspeare,
Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.*

*Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,*

*Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Émaux et Camées (GAUTIER, 1923, p.1-2).*

Apesar da mensagem do prefácio de Gautier ser de fácil compreensão, suas referências literárias exigem do leitor um conhecimento diversificado de referências poéticas, sejam elas antigas ou orientais; além do conhecimento diversificado de uma gama de artes plásticas, mas que, nesse poema, ainda não aparecem.

O soneto octossílabo de Gautier constrói seu sentido por uma relação de comparação: os três primeiros versos do soneto referem-se às invasões de Napoleão I no território germânico e assinalam que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), mesmo tendo ao seu redor um ambiente temerário, trabalhou na belíssima obra conhecida por *Divã Ocidental – Oriental*, cujos versos são inspirados na coletânea de Hâfez de Chiraz, poeta persa do século XII. Otto Maria Carpeaux (1987), ao discorrer sobre o espírito de Goethe frente às turbulências políticas e sociais na Europa, chama à atenção para o fato de o poeta alemão ter sido considerado pelos contemporâneos um espírito extremamente indiferente às revoluções e às lutas sociais; dono de um “olhar olímpico”, ele inquietava-se, na verdade, com os problemas na área da Ciência: “Os homens lutam pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância, considerando mais importante a solução de certos problemas da zoologia.” (CARPEAUX, 1987, p.1394).

A motivação, porém, dos três primeiros versos do “*Préface*” de Gautier ilumina-se mediante o quarto, pois é assinalado que *Divã*⁶ é um fresco oásis onde a arte respira. Noutras palavras, naquele momento, o que Goethe fizera foi proteger a arte (e proteger-se) das turbulências externas. A obra poética foi um descanso, à moda da “arte pela arte”, um refúgio em meio à atmosfera truculenta da Europa, tomada pelas invasões e guerras.

Na segunda estrofe, continua sendo desenvolvida a ideia exposta na primeira. É referido que, trocando o domínio do verso de tradição ocidental, tal como era o de William Shakespeare, por aquele do poeta persa Nezami Ganjavi, do século

⁶ A palavra *Divã* (do persa *Diwan*) refere-se à palavra antologia, coletânea de poemas feitos por um poeta.

XII, Goethe não apenas unge-se de fragrância asiática, o sândalo, mas também começa a perceber a partir daquele novo metro, o oriental, as nuances do canto que é suspirado pelo pássaro Hudhud⁷. Ou seja, Goethe apreende com o verso do oriente as sutilezas, tais como os perfumes e os sons.

A terceira e quarta estrofes encerram a ideia trabalhada nas estrofes anteriores, da seguinte forma: inicia-se o desenlace da comparação. É expresso que, assim como Goethe, que sobre o divã⁸, em Weimar, isolou-se dos acontecimentos externos e de Hâfêz desfolhou as rosas, ou seja, folheou os belos versos do livro persa⁹ sem cuidar da turbulência lá fora (o furacão) que estremecia suas janelas fechadas, Gautier afastou-se das agitações sociais e políticas e fez os seus *Esmaltes e Camafeus*. Vale aqui interromper a análise por um instante, a fim de que mais uma informação possa dar mais forma à nossa compreensão do poema. Segundo Martineschen (2014), o *Divan* de Goethe é aberto por um poema chamado “Hégira”, que se refere à fuga do Profeta Maomé de Meca, que resultaria em seu exílio em Medina. Desse modo, como se sabe, a “Hégira” de Goethe da mesma maneira é um convite à fuga. Analogamente, “*Préface*”, de Gautier, é uma explicação concisa que procura legitimar a fuga do poeta e um convite ao exílio na arte. Para quem o aceita, esse exílio é um universo de captação do Eterno por meio da dureza das formas perfeitas, de medalhões acurados, de imagens evocadas pela justeza do verbo do poeta e materializadas pelo ritmo e pelas rimas perfeitas.

A função da poesia e do poeta

Em *Poesia Experiência*, no primeiro de seus ensaios, “Diálogos de oficina”, Mário Faustino (1976) traz à luz, após o simulacro de um diálogo entre dois poetas, qual seria a função da Poesia, a função do Poeta e de como se configura a relação deste no mundo, no universo social.

⁷ Hudhud (ou hoopoe) é um pássaro encontrado desde o norte africano até a Ásia. Era considerada uma ave sagrada pelos antigos egípcios, além de ser citada na Bíblia e no Alcorão. Entre os diferentes povos, são apontadas variações sonoras, isto é, povos distintos ouvem o canto do pássaro de maneiras diversas.

⁸ Gautier utiliza a palavra divã duas vezes no poema. Da segunda vez, cria uma ambiguidade de sentido: tanto se pode pensar na palavra tendo como referente o móvel, um divã, como se pode pensar que Goethe estava sobre sua antologia, resignado.

⁹ Martineschen (2014) diz que, em 1814, Goethe é apresentado pelo editor Cotta com o *Divã* de Hâfêz, que fora recém-traduzido por Joseph von Hammer-Purgstall. A partir de então, Goethe parece inspirado e impulsiona-se para uma fuga daquela realidade limitante de Weimar, compondo o seu *Divã* ocidental-oriental em 1819.

Simulando um diálogo socrático, o ensaio traz-nos uma infinidade de concepções poéticas, de diferentes períodos da história que dialeticamente se negam ou se complementam, mas que, no fim, parecem convergir a um único objetivo. Faustino (1976) esclarece-nos, ainda, que as funções da Poesia não se reduzem apenas a ensinar, a comover e a deleitar, a grande Poesia relembra ao Homem a sua grandeza. Assinala também que ela serve à humanidade de duas maneiras: uma ativa, ao ponto de incitar um povo e conduzi-lo ao seu alto destino, e outra passiva, como um documentário vivo, um testemunho, um registro involuntário que expressa o espírito de seu tempo.

A respeito do Poeta, do bom Poeta, Faustino (1976) sugere que o grande dever deste é ser ético para com a humanidade. Em termos gerais, direta ou indiretamente, não há sombra de dúvida que toda a Literatura é um clamor em prol do humano: ou ela nasce do anseio pela mudança frente às atitudes mais desumanas, ou ela absorve e, depois, reflete na linguagem aspectos sociais, servindo-nos como um objeto sintomático, que, analisado e devidamente trabalhado, converge rumo à transformação almejada.

Se Victor Hugo entende o progresso como o desenvolvimento da humanidade e utiliza sua arte como um meio de guiar a sociedade rumo a uma transformação, logo, não há dúvida de sua ética para com a sociedade. A formulação mais complexa de resposta recai sobre a figura de Gautier, que parece abster-se, pois nem o progresso e nem a sociedade burguesa o comovem.

Do início ao fim de sua vida literária, sua prosa foi um exercício de estilo: exercício pictural em que ele se deleita descrevendo monumentos, obras de arte e universos fantásticos. Assim, por meio das narrativas fantásticas ou das narrativas de viagens, aliava o prazer à necessidade financeira, como lembra Baltor (2007), em seu estudo *Literatura plástica e Arte pela Arte nas narrativas de Théophile Gautier*.

Gautier dependia de seus escritos para sobreviver. Escrevia críticas de artes sobre os salões, crítica de teatro, resenhas literárias, narrativas de viagens e ficções para os periódicos da época. Uma boa parte de seu rendimento financeiro dependia da publicação de seus textos em jornais e revistas. O espaço midiático era igualmente importante para expor as convicções estéticas do autor. No entanto, estas deveriam obrigatoriamente estar de acordo com a linha editorial da revista ou do jornal em que eram publicadas (BALTOR, 2007, p. 19).

Apesar de escrever ao gosto do público, ou seja, contos fantásticos, uma vez que estes estavam em voga, as ideias presentes não passavam de alegorias do que ele acreditava. Gautier não cantava nem lisonjeava tal sociedade, criava alegorias que se referiam ao encantamento frente ao poder do Belo e ao poder duradouro das formas perfeitas, que perpassam séculos, milênios, impérios e religiões.

Em *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi* (1852), por exemplo, Gautier apresenta-nos o jovem Octavien, o qual, em um museu observando uma exposição do que restara de Pompeia, sente-se atraído por uma peça que contém a forma do colo de uma mulher:

Grâce au caprice de l'éruption qui a détruit quatre villes, cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt, est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace! (GAUTIER, 1863, p.272).

Assim, colocando seus heróis diante de objetos, obras, estátuas, Gautier poderia demonstrar todo o seu estilo plástico, evocando formas, profundidades e cores¹⁰, além de expor o que acreditava por “verdade”.

A criação de um estilo plástico por Gautier se faz através da transposição das técnicas da pintura em seus textos. A posição do observador apaixonado, ocupada por seus personagens, permite ao narrador construir ‘quadros textuais’ e transformar o romance em uma obra-prima no século XIX [...] (BALTOR, 2007, p. 203).

Em poesia, suas referências e seus procedimentos são em termos equivalentes aos da prosa. Há menção e descrição de quadros, de esculturas, de monumentos, de pedras preciosas e de outras artes, sempre ecoando a ideia de que as formas perfeitas atingem a eternidade. Dito isso, não há como negar a proximidade de sentido de *Arria Marcella* com a passagem do emblemático poema que fecha os *Émaux et Camées*, “*L'art*”:

¹⁰ Baudelaire, ao abrir *As Flores do mal*, dedica a obra ao “Perfeito Mago”. A explicação dessa admiração consiste na capacidade de controle das analogias e de sugestões da poética de Gautier, que, por vezes, foi enaltecida: “[...] *Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire [...]*” (BAUDELAIRE, 1925, p.165).

[...]
Tout passe – L’art robuste
Seul a l’éternité,
Le buste,
Survit à la cité [...] (GAUTIER, 1923, p.189).

Gautier domina o subjetivismo desmedido e afasta-se do lírico banal e vulgar, mesmo que isso custe a ele os adjetivos “estéril”, “vazio” e “insensível”; este último, motivo pelo qual inclusive Sainte-Beuve, em 1838, atacou o então jovem Gautier¹¹. Acerca desse distanciamento lírico da existência comum, em “Palestra sobre lírica e sociedade”, T. W. Adorno (2003, p.69) nos explica:

Sua [da lírica] distância da pura e simples existência se torna medida de falsidade e ruindade desta. Ao protestar contra a existência, a poesia exprime o sonho de um mundo em que as coisas sejam de outro modo. A idiosincrasia do espírito lírico diante do predomínio da mercadoria sobre o homem, que desde o início da era moderna se estendeu e, desde a época de revolução industrial, se alargou com o poder dominante de vida.

No que concerne ao desejo por um mundo onde as coisas estejam de outro modo, ocorre, em Gautier, inúmeras evasões oníricas. A descrição de sonhos é utilizada pelo autor com grande frequência, seja na prosa, seja no poema, mas não há a mesma sinceridade mística de um Gérard de Nerval, ainda que este seja também dotado de certa ironia e de ceticismo por vezes. A abordagem de Gautier advém de uma possibilidade de treinamento de estilo, pelo qual se cria um universo muito mais agradável que a realidade parisiense. Configura-se, então, uma espécie de evasão pela estética. Uma estética que procura captar o eterno, o absoluto; não algo frágil que advém de um olhar fragmentado inserido em uma sociedade de moral e de política datadas.

Além de defender-se em seus prefácios, o autor francês, defende certa concepção já discutida pela estética kantiana, isto é, o caráter autotélico da arte (“*l’art pour l’art*”), ideia essa difundida na França nas primeiras décadas do século XIX pelos textos de Mme de Staël, de Victor Cousin e de Benjamin Constant (BALTOR, 2007).

Entretanto, apesar do silêncio de sua obra madura, em 1866, em *Spirite*, em uma atitude explicativa, talvez um desabafo, Gautier deixa-se expressar, no mais

¹¹ Confira Cassagne (1997).

alto grau de sinceridade, por uma personagem que discursa ao *decadente* Guy de Malivert, personagem que, aliás, é um escritor:

[...] Mais, sous tous ces déguisements, la vraie attitude de l'âme finit par se révéler pour qui sait lire; la sincère pensée est souvent entre les lignes, et le secret du poète, qu'il ne veut pas toujours livrer à la foule, se devine à la longue; l'un après l'autre les voiles tombent et les mots des énigmes se découvrent [...] Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif: le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal; le second présente les objets tels que les offre la nature; il procède par images, par descriptions; il amène les choses sous les yeux du lecteur; il dessine, habille et colore exactement ses personnages, leur met dans la bouche les mots qu'ils ont dû dire et réserve son opinion. Cette manière était la vôtre. À première vue on eût pu vous accuser d'une certaine impartialité dédaigneuse qui ne mettait pas beaucoup de différence entre un lézard et un homme, entre la rougeur d'un coucher de soleil et l'incendie d'une ville; mais, en y regardant de près, à des jets rapides, à des élans brusques, aussitôt arrêtés, on pouvait deviner une sensibilité profonde contenue par une pudeur hautaine qui n'aime pas à laisser voir ses émotions. Ce jugement littéraire s'accordait avec le jugement instinctif de mon cœur; et maintenant que rien ne m'est caché, je sais combien il était juste. Toutes les emphases sentimentales, larmoyantes et hypocritement vertueuses vous faisaient horreur, et, pour vous, duper l'âme était le pire des crimes. Cette idée vous rendait d'une sobriété extrême dans l'expression des pensées tendres ou passionnées. Vous préfériez le silence au mensonge ou à l'exagération sur ces choses sacrées, dussiez-vous passer aux yeux de quelques sots pour insensible, dur et même un peu cruel. Je me rendis compte de tout cela, et je ne doutai pas un instant de la bonté de votre cœur. Pour la noblesse de votre esprit, il ne pouvait s'élever la moindre incertitude; votre dédain altier de la vulgarité, de la platitude, de l'envie et de toutes les laideurs morales la démontrait suffisamment. (GAUTIER, 1886, p. 111-112).

Essa crítica já fora, anos antes, em 1859, sugerida por Charles Baudelaire, que, em *L'art romantique*, simula uma explicação de Gautier frente aos questionamentos críticos que o julgavam:

'Vous me croyez froid, et vous ne voyez pas que je m'impose un calme artificiel que veulent sans cesse troubler votre laideur et votre barbarie, ô hommes de prose et de crime ! Ce que vous appelez indifférence n'est que la résignation du désespoir ;

celui-là ne peut s'attendre que bien rarement qui considère les méchants et les sots comme des incurables. C'est donc pour éviter le spectacle désolant de votre démente et de votre cruauté que mes regards restent obstinément tournés vers la Muse immaculée' (BAUDELAIRE, 1925, p. 180).

Parece-nos que a indiferença e o silêncio de Gautier nada mais são que uma forma de protesto. Protesto esse contra a ruindade de uma sociedade maculada pelo capital, que não busca outra coisa senão a utilidade das coisas. Assim, a resposta sobre sua ética para com a humanidade toma formas claras. Nesse sentido, essa indiferença à sociedade utilitária do século XIX em favor da busca do absoluto alcançado pela perfeição formal ganharia cada vez mais adeptos.

Após o golpe de Estado de Napoleão III, e até mesmo um pouco antes, o Romantismo literário francês viu seus grandes nomes desaparecerem, seja por conta de interdição política, seja por outros motivos diversos. Vigny e Musset deixavam, por causa de problemas familiares e de saúde, respectivamente, o cenário literário. Balzac, em 1850, havia falecido. Sainte-Beuve aplicava-se aos estudos literários. Lamartine, após o envolvimento político, escrevendo narrativas autobiográficas, cai no esquecimento do público e na miséria. Mérimée, que já assumira cargos oficiais relacionados à inspeção de monumentos históricos, era um nome pouco acessível aos jovens escritores. O grande e ativo Hugo estava exilado.

Cassagne (1997) afirma que o regime imperial começou a exercer mais e mais influência sobre as artes; e que, em 17 de fevereiro de 1852, criou-se o decreto que suprimia a liberdade de imprensa. Assim, segundo ele, desapareceram das publicações os apontamentos políticos e os estudos sociais. O jornalismo, tanto político quanto literário, tornou-se medíocre; e as crônicas sobre as trivialidades da vida burguesa multiplicaram-se, bem como as obras que incentivavam o progresso moral. A grande arte romântica havia sido suplantada.

Apesar da sua influência profunda, o movimento romântico rapidamente foi decomposto e corrompido. Se ele antes havia sido o fruto de uma grande revolta do espírito contra a “[...] razão seca e o bom senso superficial [...]”, Auerbach (2015, p.254) entende que o Romantismo rapidamente “[...] resignou-se ao papel de embelezar uma vida essencialmente estranha a todas as suas tendências: a fornecer ao burguês, para as suas horas de recreio, efusões líricas e cenários de teatro; e a propiciar-lhe a sensação de um idealismo vago que não o obrigava a nada.”

Cassagne (1997) assinala que esse cenário devastado foi propício para a escolha de Gautier como o patrono da geração de escritores dos anos de 1850. Théophile Gautier, verdadeira lenda, que voltava à ativa devido às perdas financeiras que a Revolução lhe havia imposto, vê se reunirem em torno de si jovens escritores que buscavam um apoio na luta contra o gosto moderado burguês. Dentre esses jovens, estavam os irmãos Goncourt, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire; curiosamente, autores que, assim como ele no passado, seriam acusados de imoralidade e que também responderiam a processos judiciais.

Enquanto os dramas moralizantes multiplicavam-se, sempre celebrando o casamento e o patrimônio, levantava-se e protestava uma nova frente literária formada por Gautier, Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Baudelaire, Banville e Leconte de Lisle. Contra a arte frouxa que era disseminada em razão dos propósitos de progresso moral do Império, sem cuidado de composição, totalmente religiosa e emotiva, erguia-se uma arte pautada pelo estilo. Se a “arte pela arte” era apenas uma doutrina implícita e vaga durante os primeiros anos da geração romântica, agora, professavam-na abertamente.

Ainda que na juventude Baudelaire tenha se mostrado um entusiasta da arte de Victor Hugo, como apontam suas correspondências, e tenha dito em 1851, como observou Michael Hamburguer (2007, p.13-19) ao falar do espírito contraditório do autor, que a “arte pela arte” era uma “utopia pueril” ao excluir a moral e a paixão, o autor de *As Flores do mal* logo estabeleceria afinidades com Gautier e mudaria os termos desse discurso.

Como notou Hamburguer (2007), Baudelaire inclusive afirmaria quase o contrário pouco tempo depois: “*La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s’assimiler à la science ou à la morale; elle n’a pas la Vérité pour objet, elle n’a qu’Elle-même.*” (BAUDELAIRE, 1875, p.XX-XXI). Assim, ele não demorou a recusar o messianismo e até mesmo, veladamente, a aproximação do espírito monumental de Hugo, embora tenha trocado algumas correspondências com o velho poeta.

Hugo, a respeito do artigo que Baudelaire publicara em 1859 sobre a poética de Gautier, em carta, reconhece a proximidade poética dos dois poetas:

O vosso artigo sobre Théophile Gautier, meu senhor, é uma dessas páginas que provocam vigorosamente a reflexão. Mérito raro, fazer pensar; dom unicamente dos eleitos. Não vos enganais ao prever alguma dissidência entre nós. Entendo toda vossa filosofia (pois como todo poeta, tendes uma filosofia); faço mais do que compreendê-la, admito-a; mas conservo a minha. Nunca

disse: a Arte pela Arte; disse sempre: a Arte pelo Progresso. No fundo é a mesma coisa e vosso espírito é por demais penetrante para deixar de percebê-lo. [...] Théophile Gautier é um grande poeta, vós o louvais como um irmão mais moço, e vós o sois (HUGO, 2001, p.133).

O poeta de *Les Châtiments* sabia da aversão política e moral do antigo companheiro da “batalha de *Hernani*”, que, já em 1857, havia sido saudado na dedicatória de *As Flores do mal* e, agora, era louvado em um ensaio de Baudelaire. Entre Hugo e os outros dois poetas havia, claramente, um desentendimento quanto à função poética e quanto à ideia de Progresso social.

Nos anos de 1860, mais precisamente, com a revista *Le Parnasse Contemporain* (1866), esse posicionamento percebido já no jovem Gautier de 1830 estruturaria toda uma estética da poesia francesa. Como assinala Alfredo Bosi (1977), em *O Ser e o Tempo da Poesia*, no capítulo “Poesia e Resistência”, o Parnaso, que segundo a mitologia clássica era uma das casas de Apolo e das nove Musas, refere-se a um lugar elevado e recluso, onde se desempenhava o ofício do verso. Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Heredia, Catulle Mendès, Charles Baudelaire, Sully Prudhomme, Mallarmé, François Coppée, Paul Verlaine, Villiers de L’Isle-Adam, entre outros, são alguns dos nomes que formariam esse bloco estético, o qual convergiria, de modos diferentes e em partes, anos mais tarde, no hoje chamado Simbolismo.

Considerações finais

Vimos que a poesia de Victor Hugo, principalmente em *Les Châtiments*, procura agir sobre o povo e tenta modificar o cenário social, alimentando, pelas denúncias, um clima de revolução, o que assinala seu teor socialmente engajado. Théophile Gautier, entretanto, posiciona-se de forma distinta, parece abster-se dessas questões. Porém, essa abstenção nada mais é que uma forma de recusa, de protesto, de resistência contra essa mesma sociedade à qual Hugo se dirigia; sociedade essa deslumbrada pelo capital e pela ideia de progresso. No entanto, mesmo que se configure em *Émaux et Camées* uma evasão pela estética, essa estética jamais deixa de ser intrínseca à ética.

Apesar das diferenças de entendimento da função do poeta, podemos dizer que tanto Victor Hugo quanto Théophile Gautier são detentores dos valores de que nos fala Faustino. Cada um a seu modo, direta ou indiretamente, ativa ou passivamente. Um, apostando no engajamento e estendendo a mão à sociedade;

Émaux et Camées e *Les Châtiments*: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França

o outro, temeroso para com os rumos daquela reificação frenética do século XIX, optando manter fora de alcance do perigoso utilitarismo um dos bens mais grandiosos da humanidade, a arte. Todavia, essa posição, a posição de protesto contra a existência de uma sociedade marcada pelo capital e pela reificação das relações sociais, assim como assinala Adorno (2003), foi o que configurou um dos primeiros passos que culminaria no gigantesco vão que se estabeleceria entre sociedade e poesia.

**“ÉMAUX ET CAMÉES” AND “LES CHÂTIMENTS”:
TWO ETHICAL CONCEPTIONS IN THE POETRY
OF THE NINETEENTH-CENTURY FRANCE**

ABSTRACT: *Against the demand for a progressive and utilitarian attitude in the arts, Théophile Gautier refuses to sympathize with the ideas of the nineteenth-century social theories, and, in his prefaces, he attacks newspapers, critics, and the bourgeois society, defending the autotelic nature of Art. The purpose of this work is to point out how Gautier's aesthetic positioning is manifested in his 1852 poetic work, “Émaux et Camées”, a work contemporary with “Les Châtiments”, a socially engaged book written by Victor Hugo. Some prefaces, such as that found in “Albertus” (1832) and in “Mademoiselle de Maupin's” (1835), some metadiscourses present in “Spirite” (1866), and the poem-preface that opens “Émaux et Camées” will serve to illustrate this study. Using the testimony of Charles Baudelaire about his contemporary and Maître and resorting to criticism of some texts, such as Mário Faustino's “Diálogos de oficina” and Theodor Adorno's “On Lyric Poetry and Society,” we will try to discuss the meaning of this posture that characterizes the poetics of this writer who was important for the later aesthetics of the nineteenth century.*

KEYWORDS: *French Romanticism. Political and aesthetical positions. Théophile Gautier. Victor Hugo. Émaux et Camées. Les Châtiments.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura.** Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2003. p.65-90.

AUERBACH, E. Os tempos modernos. In: _____. **Introdução aos estudos literários.** Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.287-372.

BALTOR, S.R. **Literatura plástica e arte pela arte nas narrativas de Théophile Gautier descrição pictural e posicionamentos no campo literário.** 2007. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2007. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/>

pgneolatinas/media/bancoteses/sabrinariibeirobaltordoutorado.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

BAUDELAIRE, C. Théophile Gautier. In: _____. **L'art romantique**. Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet. Paris : Louis Conard, Librairie-éditeur, 1925. p.143-182.

_____. Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres. In: POE, A. **Nouvelles histoires extraordinaires**. Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy, 1875. p.V-XXIV.

BERGERAT, E. **Théophile Gautier**: entretiens, souvenirs et correspondance – avec un préface de Edmond de Goncourt et un eau-forte de Félix Bracquemond. Deuxième édition. Paris: G. Charpentier, 1879.

BOSI, A. Poesia Resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 139-192.

CARPEAUX, O. M. Literatura burguesa. In:_____. **A época da classe média** (parte VIII da História da Literatura ocidental). 3.ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p.1393-1487.

CASSAGNE, A. **La théorie de l'art pour l'art**: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Seyssel: Champ Vallon, 1997.

FAUSTINO, M. Diálogos de oficina. In:_____. **Poesia Experiência**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

GAUTIER, T. **Émaux et camées**. Paris: G. Charpentier, 1923.

_____. **Spirite, nouvelle fantastique**. Paris: Charpentier, 1886.

_____. Les Progrès de la poésie française depuis 1830. In : _____. **Histoire du Romantisme ; suivie de Notices romantiques ; et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868**. Paris: Charpentier et et C^{ie}, Libraires- éditeurs,1874. p. 291-400.

_____. Arria Marcella, Souvenir de Pompéi. In: _____. **Oeuvres de Théophile Gautier. Romans et contes**. Paris : Charpentier Lemerre, 1863. p. 271-315.

HAMBURGER, M. Utopia pueril e miragem brutal. In: _____. **A verdade da poesia**. Tradução de Alípio C. De Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.11-34.

HUGO, V. Carta de Victor Hugo. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo, Ed. Boitempo, 2001. p. 133.

_____. **Les Orientales, Les Feuilles d'Automne, Chants du crepuscule**. Paris: Hachette, 1882.

_____. **Les Châtiments**. Genève et New-York: Imprimerie universelle, 1853.

Émaux et Camées e *Les Châtiments*: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França

MARTINESCHEN, D. Traduzindo o Divan de Goethe: um encontro com a *Weltliteratur*. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, v. 79, p. 15, 2014.

VICENTE, A. L. Victor Hugo, poeta, vidente e visionário. **Lettres françaises**, Araraquara, n.5, p. 77- 84, 2003.



NARRAÇÃO SUBJETIVA E DESCRIÇÃO OBJETIVA: FORMAS INCONCILIÁVEIS EM *A EDUCAÇÃO SENTIMENTAL* DE GUSTAVE FLAUBERT

Elvis Paulo COUTO*
Maria Celia de Moraes LEONEL**

RESUMO: Quando Flaubert escrevia *A educação sentimental*, enviou uma carta à escritora Leroyer de Chantepie relatando que a verdade histórica representada em seu romance poderia comprometer o elemento da diversão. Após a publicação do livro, Henry James e Brunetière alegaram sobre ele, respectivamente, monotonia e lentidão na intriga. Lukács, em sua fase marxista, formulou um juízo negativo segundo o qual haveria na história de Frédéric Moreau a expressão da falsa consciência de Flaubert acerca dos problemas da sociedade capitalista. Este artigo visa a retomar essas críticas e, a partir, sobretudo, da teoria literária de Lukács em “Narrar ou descrever”, propor uma hipótese – diferente da que foi formulada pelo filósofo húngaro – acerca da incompatibilidade entre os métodos narrativo e descritivo em *A educação sentimental*.

PALAVRAS-CHAVE: Gustave Flaubert. *A educação sentimental*. Narração. Descrição.

Introdução: a recepção de *A educação sentimental* e a autocrítica de Flaubert

Uma das funções tradicionais da crítica literária é a explicação de texto. O crítico é um leitor cuidadoso que revolve as obras em busca de sentidos nem

* Mestrando 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. 14.800-901 – coutoelvis@yahoo.com.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – mc.leonel@unesp.br

sempre facilmente captáveis. Ele funde à experiência de leitura a sua experiência de vida, criando, desse modo, uma interpretação pessoal, embora frequentemente norteada por critérios científicos ou estéticos. Todavia, a crítica, desde Herder, não se contentou apenas em explicar; a sua ambição é maior: formar o cânone, hierarquizar os autores, relegar certos livros à glória ou ao esquecimento. O poeta T. S. Eliot (1958) afirmou que é função da crítica corrigir o gosto – atividade algo pedagógica que visa à atribuição de valor moral e cultural à literatura. Foi por meio desse exercício de determinação qualitativa que alguns críticos notaram o descompasso entre os romances *Madame Bovary* e *A educação sentimental*¹. Flaubert, quando iniciou a composição deste último, percebeu imediatamente as debilidades que poderiam distanciar a história de Frédéric Moreau do sucesso e da popularização da história de Emma Bovary. Numa carta à escritora Leroyer de Chantepie, escrita em 6 de outubro de 1864, o escritor alude ao processo composicional dificultoso por que estava passando:

Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de moeurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération, sentimentale serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel quel je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais à cause de cela même, peu amusant probablement? Les faits, le drame manquent un peu; et puis l'action est étendue dans un laps de temps trop considérable. Enfin, j'ai beaucoup de mal et je suis plein d'inquiétudes. Je resterai ici à la campagne une partie de l'hiver pour m'avancer un peu dans cette longue besogne. (FLAUBERT, 1903, p. 283)².

A declaração de Flaubert na missiva revela a intenção de narrar a trajetória de uma geração que passou pela transformação de sentimentos e valores morais. No livro, confluem a fantasia amorosa e a descrição realista da conjuntura política parisiense de meados do século XIX. O autor alega que a busca da verdade – e ele está falando da verdade histórica – pode comprometer negativamente o prazer

¹ Confirma Flaubert (1998, 1959).

² "Eis-me atualmente atrelado, há um mês, a um romance de costumes modernos que se passará em Paris. Eu quero compor a história moral dos homens da minha geração, na verdade, a história sentimental. É um livro de amor, de paixão; mas de paixão tal como pode existir hoje, isto é, inativa. O assunto, da maneira como o concebi, é, creio, profundamente verdadeiro, porém, devido a isso mesmo, provavelmente pouco divertido? Faltam fatos e drama; e, ademais, a ação estende-se em um lapso de tempo muito considerável. Enfim, tenho muitas dificuldades e estou cheio de preocupações. Eu ficarei aqui no campo durante uma parte do inverno para avançar um pouco nessa longa tarefa." (FLAUBERT, 1903, p. 283, tradução nossa).

da leitura, assim como a rarefação das peripécias, em nome da descrição objetiva, pode causar enfado. Essas objeções atestam que Flaubert anteviu o malogro de seu romance, isto é, pressentiu que a obsessão do delineamento sociológico de sua geração poderia tornar o entrecho fastidioso. Trata-se de um problema que ameaça o romance histórico e do qual o autor tentou esquivar-se, ao dissolver a representação da objetividade no universo romântico e escapista em que está submerso o protagonista.

Na crítica que Henry James (1904) fez ao romance *A educação sentimental*, encontramos um bom exemplo do que seja a correção do gosto no sentido eliotiano da expressão. Após a publicação do assim chamado romance dos romances, Flaubert prognosticou o declínio da qualidade artística de seu ofício de escritor e James ratificou esse momento de fraqueza proferindo um juízo imbuído de acidez e austeridade. De fato, em *Madame Bovary*, a atmosfera de aventura e a força do suspense convergem para a constituição de um enredo mais fluido e de uma leitura mais deleitante, algo diverso do que ocorre na história de Frédéric, na qual a tentativa de levar o realismo ao seu grau máximo por meio do descritivismo dificulta a fruição estética.

*Here [in the novel *L'éducation sentimentale*] the form and method are the same as in *Madame Bovary*; the studied skill, the science, the accumulation of material, are even more striking; but the book is in a single word a dead one. *Madame Bovary* was spontaneous and sincere; but to read its successor is, to the finer sense, like masticating ashes and sawdust. *L'éducation sentimentale* is elaborately and massively dreary. That a novel should have a certain charm seems to us the most rudimentary of principles, and there is no more charm in this laborious monument to a treacherous ideal than there is interest in a heap of gravel.* (JAMES, 1904, p. 209-210, grifo do autor)³.

James reconhece as qualidades indiscutíveis de Flaubert. Muito já se falou a respeito do trabalho minucioso de pesquisa com finalidade de caracterizar de maneira precisa personagens, cenas, objetos, teorias, ideologias, momentos

³ "Aqui, [no romance *A educação sentimental*] a forma e o método são os mesmos de *Madame Bovary*; a habilidade de pesquisa, a ciência, o acúmulo de temas são ainda mais impressionantes; mas o livro é, em uma única palavra, morto. *Madame Bovary* foi espontâneo e sincero; mas ler o seu sucessor é, para uma sensibilidade refinada, como mastigar cinzas e serragem. *L'éducation sentimentale* é elaborada e maciçamente monótono. Que um romance deva ter certo charme parece-nos o mais rudimentar dos princípios, e não há mais charme nesse monumento laborioso a respeito de um falso ideal do que no interesse por um monte de cascalho." (JAMES, 1904, p. 209-210, grifo do autor, tradução nossa).

históricos etc. Não podemos negar igualmente as inúmeras reflexões acerca do comportamento humano, da psicologia e da moral. Apesar de conter essa profusão de conteúdos, *A educação sentimental* é um livro desinteressante e sem encanto na visão jamesiana – um ponto de decadência no conjunto da criação flaubertiana. James, valendo-se de sua habilidade de escritor, sintetiza a sua opinião através de uma metáfora: ler o referido romance é como “mastigar cinzas e serragem”. Em outros termos: a satisfação cede lugar ao desprazer.

A crítica impressionista de James dá preeminência à capacidade que o texto literário tem de provocar emoção, de despertar sensações e sentimentos no leitor. Em oposição a esse tipo de julgamento quase pessoal, Brunetière escreve as suas análises, conforme salienta Carpeaux (2008, p. 20), sob a influência das ciências naturais e do positivismo. A Brunetière (1896) também não agradou *A educação sentimental*, mas o crítico, ao invés de justificar o seu ponto de vista por meio de impressões subjetivas, busca conformá-lo ao espírito cientificista da França finissecular. É assim que ele formula uma apreciação negativa do romance de Flaubert, argumentando em favor do desenvolvimento satisfatório de uma das categorias fundamentais da narrativa: a intriga.

L'intrigue, à chaque pas, est en danger, non seulement de se ralentir, mais de rompre, et de s'égrener tout entière. On notera qu'entre autres défauts, il n'en est pas qui contribue davantage à rendre la lecture de L'éducation sentimentale absolument insupportable. (BRUNETIÈRE, 1896, p. 164)⁴.

Paladino do rigor científico e da classificação dos gêneros, Brunetière não se deixa resvalar na senda da subjetividade. Evita o registro de ideias vagas e dá ênfase ao mau desenvolvimento da componente essencial do texto narrativo: a ação. Poderíamos dizer que o romance de Flaubert obsta a fabulação, pois a lentidão no desencadeamento dos fatos representados e a intriga quase evanescente promovem a dissolução do suspense tão característico da leitura romanesca. Quando o escritor suspende ou não adensa as expectativas comumente vivenciadas pelo leitor, o romance é encoberto pelo espectro da insipidez e da monotonia. Eis um problema que designaríamos, hoje, como estrutural, porém, não era próprio à época de Brunetière pensar-se a intriga em termos de estrutura.

⁴ “A intriga, a cada passo, está em perigo não somente de tornar-se mais lenta, mas de romper-se e de espedaçar-se completamente. Note-se que, entre outros defeitos, esse é o que mais contribui para tornar a leitura de *L'éducation sentimentale* absolutamente insuportável.” (BRUNETIÈRE, 1896, p. 164, tradução nossa).

Na realidade, tanto Flaubert como os críticos James e Brunetière indicaram a presença de um problema estrutural no romance, observável na obliteração do divertimento e do princípio da aventura, no esmorecimento da ação romanesca, isto é, da sucessão de acontecimentos. Foi Thibaudet (1935) quem não encontrou apenas negatividade na natureza fleumática da intriga. Ao comparar *Madame Bovary* com *A educação sentimental*, o autor elabora uma síntese bastante reveladora: “*Si Flaubert a dit: Madame Bovary, c’est moi, il aurait pu dire: L’éducation sentimentale, c’est mon temps.*” (THIBAUDET, 1935, p.149)⁵. Neste livro, o narrador apresenta ao leitor aquilo que os alemães chamam *Zeitgeist*. A tentativa de fazer com que a linguagem traduza o espírito de uma época – o tempo em sua acepção histórica – significa menos a exposição das vicissitudes psicológicas das personagens do que a caracterização do movimento das ideias, quer dizer, da transformação moral, política, econômica e social. E nisso reside a beleza do romance: “*On garde de L’éducation sentimentale l’image d’une génération humaine qui coule avec sa durée propre, d’une eau qui, en les confondant, emporte des hommes qui passent. Et c’est pourquoi l’exposition en est si admirable.*” (THIBAUDET, 1935, p. 151-152)⁶.

Ante a crítica recapitulada, é possível esboçarmos um problema: como poderíamos caracterizar a forma de um romance cuja crônica do tempo abafa enormemente a ação narrativa?

A objetividade de *A educação sentimental*

Frédéric Moreau é a personagem central de um *Bildungsroman* publicado por Flaubert em 1869. A narração da trajetória de aprendizagem moral do herói inicia-se quando ele deixa a sua cidade de origem, Nogent-sur-Seine, para morar em Paris, onde estudará Direito. É na capital francesa que o protagonista entra em contacto com diversos tipos sociais, que enumeramos a seguir conforme a ordem de aparição no romance: 1) Jacques Arnoux – burguês proprietário da loja *Art Industriel*, estabelecimento em que, além de se comercializarem artigos relativos à arte, como estátuas, desenhos, gravuras, pinturas, revistas de arte, porcelanas, lustres etc., reúne-se a plêiade artística parisiense: Anténor Braive, o

⁵ “Se Flaubert disse: *Madame Bovary* sou eu, ele poderia ter dito: *A educação sentimental* é meu tempo.” (THIBAUDET, 1935, p.149, tradução nossa).

⁶ “Obtemos de *A educação sentimental* a imagem de uma geração humana que corre com o seu próprio tempo, de uma água que arrebatada, sem distinção, os homens que passam. E é por isso que a exposição é tão admirável.” (THIBAUDET, 1935, p. 151-152, tradução nossa).

retratista dos reis; Jules Burrieu, o desenhista da Guerra da Argélia; o caricaturista Sombaz; o escultor Vourdat; o escritor místico Louvarias e Dittmer, o pintor de paisagens orientais; 2) Marie Arnoux – esposa de Jacques Arnoux, figura maternal e angélica que se dedica exclusivamente a cuidar de seus dois filhos, Eugène e Marthe, e por quem Frédéric nutre uma paixão ardorosa, um amor platônico; 3) Charles Deslauriers – amigo de colégio de Frédéric que estudou muito para ascender socialmente e tornar-se advogado; é um verdadeiro arrivista e entusiasta da Revolução Francesa; 4) Sr. Dambreuse – burguês orleanista, grande capitalista do ramo industrial, deputado e oficial da Legião da Honra; 5) Sra. Dambreuse – esposa do Sr. Dambreuse e presidente de associações de caridade; suas vestimentas servem de referência aos jornais de moda; 6) Baptiste Martinon – jovem monarquista, abastado, que almeja uma carreira brilhante na magistratura; 7) Sr. de Cisy – jovem desenhista gótico de família aristocrática; 8) Sénécal – professor de matemática politicamente engajado cujas convicções socialistas levam-no a ser um dos insurretos mais incendiários da Revolução de Junho de 1848; 8) Dussardier – caixeiro da loja de rendas Valinçart Irmãos, operário que desperta admiração nos estudantes de Direito devido à sua coragem ao enfrentar violentamente os policiais nos motins antigovernistas; 9) Hussonnet – estudante de Direito que trabalha para jornais de moda e confecciona anúncios para a loja *Art Industriel*; sonha enriquecer-se através da composição de *vaudevilles*; 10) Pellerin – artista plástico, amante da arte clássica e especialista em estética que trabalha para a *Art Industriel*; em vez do lucro, busca a expressão do belo e é explorado por Jacques Arnoux, que vê na arte apenas uma forma de enriquecimento; 11) Regimbart – figura arquetípica do século XIX: o *flâneur*; vaga pelas ruas parisienses, frequenta cafés, restaurantes e galerias de arte; passa o tempo embriagando-se e criticando o governo; 12) Srta. Vatnaz – professora que escreve em pequenos jornais, propagandista do socialismo e feminismo; 13) Rosanette – cortesã cuja subsistência é financiada por Jacques Arnoux, pelo cantor Delmar e pelo milionário Sr. Oudry (FLAUBERT, 1884, 1959).

Essas personagens não têm profundidade psicológica, suas ações são previsíveis e representativas de grupos sociais. Elas simulam aquilo que Flaubert denomina “minha geração”. É por isso que não podem ter a sua psicologia explorada: ilustram o tempo histórico e não a complexidade da consciência. *Madame Bovary* é a história de Emma Bovary, mas *A educação sentimental* não é a história de Frédéric Moreau – é a história do tempo em que ele viveu. Lukács (1963), assim como Thibaudet, percebeu que a experiência do tempo é o baluarte da trama romanesca:

[...] o autor não tenta nenhum esforço para dominar, por um processo qualquer, o desmembramento da realidade exterior em fragmentos heterogêneos e corroidos, nem também para remediar a falta de ligação e de símbolos sensíveis por meio de uma pintura lírica de estados de alma: os fragmentos de real mantêm-se simplesmente justapostos na sua duração, na sua incoerência, no seu isolamento. E o autor não confere ao herói do romance uma importância particular nem limitando o número dos protagonistas e fazendo convergir rigorosamente toda a composição para a personagem central, nem realçando a sua personalidade a fim de ela se destacar de todas as outras; a vida de Frédéric Moreau é tão inconsistente como o mundo que o rodeia; nem na arrumação do lirismo nem no plano da contestação da sua interioridade possui força patética capaz de fazer contrapeso a essa inaniidade. E contudo este livro, o mais típico do seu século no que concerne à problemática do romance, é o único que, com o seu conteúdo desolante que nada vem edulcorar, alcançou a verdadeira objetividade épica e, graças a ela, a positividade e a força afirmadora de uma forma perfeitamente realizada. (LUKÁCS, 1963, p.131-132).

A realidade desintegrada de que fala Lukács nada mais é senão a representação da experiência do herói na sociedade capitalista. Enquanto o herói da epopeia clássica era o indivíduo integrado ao universo axiológico perfeitamente acabado de que fazia parte, o herói do romance – gênero resultante, na visão de Lukács, da adequação formal da grande épica à modernidade – é o sujeito que se vê constantemente desorientado num mundo em que os valores dissiparam-se, os costumes enfraqueceram e a tradição irracionalista foi expurgada. O fato de Kant ter demonstrando que a metafísica clássica é epistemologicamente frágil e Weber ter identificado o período moderno com o processo irreversível de desencantamento do mundo calou profundamente na consciência de Lukács. Não é à toa que a fase de juventude do filósofo húngaro, na qual ele escreveu, em 1911, *A alma e as formas*⁷ e, em 1916, *A teoria do romance*, é amiúde qualificada como kantiana ou weberiana. Se a mitologia perdeu força e a razão tornou-se incumbida de abarcar a totalidade da existência, a realidade objetiva representada nas obras romanescas nada pode oferecer ao herói senão a possibilidade de construção de novos valores ante a decadência moral. É por isso que Lucien Goldmann (1964), influenciado por Lukács, afirma que o

⁷ Confira Lukács (2015).

[...] *héros démoniaque du roman est un fou ou un criminel, [...] un personnage problématique dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé "roman"* (GOLDMANN, 1964, p.17, grifo do autor)⁸.

Frédéric é uma personagem louca no sentido goldmanniano do termo. Ele é incapaz de despertar do sono romântico em que vive e aceitar a realidade tal como ela é, ou seja, objetivamente. Enquanto os jovens estudantes de Direito organizavam-se politicamente a fim de buscar estratégias para combater o governo de Luís Filipe, Frédéric tentava compreender “*ses troubles intérieurs*” (FLAUBERT, 1959, p.31)⁹, a paixão que sentia por Marie Arnoux. Para isso, o jovem Moreau mergulhava na leitura de “*Werther, René, Franck, Lara, Lélia et d'autres plus médiocres*” (FLAUBERT, 1884, p.27)¹⁰. Tanto as ações de Werther como as de Frédéric são movimentos de recusa à realidade do mundo burguês desprovido da coerção divina. O ímpeto literário de Goethe contra a racionalidade antimetáfrica e a moral calculista de Kant foi uma referência significativa para Flaubert. O sentimentalismo e a sublimação do amor cultivados por Frédéric são uma forma de negar o prestígio do *homo oeconomicus*, uma maneira de resguardar os seus “valores autênticos” da degradação moral.

Lukács aborda a questão da realidade fragmentária insuperável que existe dentro e fora da personagem central. Com isso, ele mostra que a força arrebatadora da dissolução dos paradigmas transcendentais e espirituais atinge Frédéric, desestabilizando-o, tornando-o “problemático”, haja vista que ele se vê incapaz de conciliar o modelo de comportamento sentimental que preserva dentro de si com a amoralidade autorizada pela sociedade burguesa esclarecida. A fragmentação simultânea da interioridade do protagonista e da exterioridade – o mundo burguês – é apresentada também de modo fragmentário, sem que o narrador dê unidade aos fragmentos. E esse procedimento formal – a representação

⁸ “[...] herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada, e por isso mesmo inautêntica, de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e ao qual chamaram ‘romance.’” (GOLDMANN, 1964, p.17, grifo do autor, tradução nossa).

⁹ “[...] a sua perturbação interior” (FLAUBERT, 1959, p. 31, tradução nossa).

¹⁰ “[...] Werther, René, Franck, Lara, Lélia e outros mais mediocres”. (FLAUBERT, 1959, p.31, tradução nossa).

da desintegração da experiência por meio da narração desintegrada – fez, para Lukács, com que Flaubert alcançasse a “objetividade épica”.

É preciso lembrar, entretanto, que estamos tratando de *A teoria do romance*, obra ainda não caudatária do marxismo. A partir da publicação, em 1923, de *História e consciência de classe*¹¹, os ensaios de Lukács sobre literatura passam a amoldar-se à ortodoxia marxista e o antigo ponto de vista acerca de *A educação sentimental* cede lugar a um julgamento que já não salienta mais os caracteres comprobatórios da “objetividade épica”. Ao contrário, Lukács, em “Narrar ou descrever”¹², ensaio de 1936, coloca em xeque essa mesma objetividade; mais do que isso: desabilita a essência realista do romance. A mudança de opinião, todavia, tem justificativa: ao converter-se ao marxismo, Lukács passa a compreender a realidade de forma unívoca, ou seja, a História só pode ser revelada se a concebermos como decorrência da luta de classes. Desse modo, todo o esforço de apreender a natureza da forma estética é abandonado em nome da submissão das manifestações artísticas a um esquema analítico que busca verificar se o objeto estético reproduz ou opugna a ideologia burguesa.

Lukács, marxismo e a falsa consciência de Flaubert

Lukács, em “Narrar ou descrever”, toma como ponto de partida de sua análise a autocrítica de Flaubert em relação ao romance *A educação sentimental*:

Ele (o romance) é excessivamente verdadeiro e, do ponto de vista estético, padece de um erro de perspectiva. O plano era bem pensado, mas terminou por desaparecer. Toda obra de arte deve ter um vértice, um cume; deve formar uma pirâmide, ou um fecho de luz que caia sobre um ponto da esfera. Na vida não há nada disso. A arte, contudo, não é a natureza. Não importa: acredito que ninguém foi mais longe em matéria de sinceridade. (FLAUBERT apud LUKÁCS, 1968, p. 59).

Esse depoimento de Flaubert autoriza as interpretações mais variadas. As metáforas de que o autor se vale para caracterizar a composição literária conduzem à polissemia, mas o sentido que nos parece cômico é o que se segue. O romance é “excessivamente verdadeiro” porque descreve com riqueza de detalhes a fermentação das ideias revolucionárias no círculo intelectual e proletário. O livro

¹¹ Confira Lukács (2003).

¹² Confira Lukács (1968).

encontra-se sobrecarregado de informações sobre a formação do comportamento social avesso à monarquia e sequioso do advento da república. Foi o descritivismo contumaz do processo de consolidação do ódio da classe estudantil contra as medidas impopulares de Luís Filipe e dos ministros Thiers e Guizot que engolfou o “plano” de que fala Flaubert. Aliás, esse “plano” mais não é que a história do amor utópico que Frédéric sente pela Sra. Arnoux. Se há um fio narrativo que conduz a expressão do narrador, esse fio é a aposição dos episódios em que o herói tenta aproximar-se de sua musa e ter algum contato físico com ela. O clímax do enredo é o encostar de lábios entre as duas personagens, nada mais do que isso. Todos os outros encontros resumem-se a uma admiração dilacerante de Frédéric pela figura sublime de Marie. Esse nome não está no livro por acaso: o protagonista não sente pela mulher amada desejo no sentido erótico da palavra; quando ele a vê, é dominado pela epifania: a beleza da Sra. Arnoux parece ser uma manifestação divina, a essência do belo materializada. Veja-se esta passagem:

Il ne parlait guère pendant ces dîners; il la contemplait. Elle avait à droite, contre la tempe, un petit grain de beauté; ses bandeaux étaient plus noirs que le reste de sa chevelure et toujours comme un peu humides sur les bords; elle les flattait de temps à autre, avec deux doigts seulement. Il connaissait la forme de chacun de ses ongles, il se délectait à écouter le sifflement de sa robe de soie quand elle passait auprès des portes, il humait en cachette la senteur de son mouchoir; son peigne, ses gants, ses bagues étaient pour lui des choses particulières, importantes comme des oeuvres d'art, presque animées comme des personnes; toutes lui prenaient le coeur et augmentaient sa passion. (FLAUBERT, 1884, p. 99-100)¹³.

O tema da beleza humana como objeto de amor espiritual existia antes de Flaubert – recorde-se o amor de Werther por Charlotte em *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2016) – e continuou a existir depois de Flaubert – lembre-se do amor de Aschenbach por Tadzio em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1971). Trata-se do amor ao belo. Nesses romances, a arte literária está a serviço da investigação dos aspectos fundamentais da beleza humana.

¹³ “Quase não falava durante aqueles jantares; contemplava-a. Ela tinha uma pinta, do lado direito, junto da têmpora; os seus bandós eram mais negros do que o resto do cabelo, e estavam sempre como que úmidos nas extremidades; ela ajeitava-os de vez em quando, com dois dedos apenas. Frédéric conhecia a forma de cada uma de suas unhas, deleitava-o ouvir o roçar do vestido de seda quando ela passava junto das portas, aspirava às ocultas o perfume do seu lenço; o pente, as luvas, os anéis dela, eram para Frédéric coisas especiais, importantes como se fossem obras de arte, quase vivas, como pessoas; a todas tinha afeto, e todas faziam crescer a sua paixão.” (FLAUBERT, 1959, p.74).

Na autocrítica que expusemos, Flaubert diz que *A educação sentimental* é uma composição de extrema sinceridade, algo que a aproximaria mais da vida, da realidade objetiva, do que da arte. O autor afirma, ainda, que esse realismo demasiado obscureceu o “facho de luz” que toda obra deve ter, expungiu o “vértice” que somente existe na arte. Contudo, para Lukács (1968), a declaração de Flaubert é falsa, pois também na vida haveria momentos de apogeu:

Essa confissão flaubertiana, tão integralmente sincera, não nos interessa somente como autocrítica relativa ao seu romance, mas sobretudo porque ela nos revela a sua errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza. Sua concepção, segundo a qual os “pontos culminantes” existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo. Trata-se de uma concepção que é um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida. Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações. Embora, de tanto em tanto, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes “improvisadas”. (LUKÁCS, 1968, p.60).

Seguindo o raciocínio de Lukács: se Flaubert tem uma “errônea concepção de realidade”, *A educação sentimental*, uma vez que é a consubstanciação de um projeto ambicioso de representação com alto coeficiente de realismo, não detém a sinceridade e a verdade advogadas pelo escritor, ou, caso as detenha, apresenta-as de maneira desfigurada, subjetiva, preconceituosa e superficial. Suposto que, segundo Flaubert, não haja culminância no mundo objetivo, ela não pode igualmente existir no mundo objetivamente representado. É aí que se encontra a concepção deformada de realidade. Nela haveria, assim como no universo das formas, momentos apoteóticos, mas esses momentos, de acordo com Lukács (1968, p.61), não são percebidos por Flaubert, haja vista que tanto ele como Zola “[...] são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das ideias do tempo.” A posição de Lukács é clara: Flaubert não vê um contorno piramidal na realidade, a partir do qual seja possível distinguir o cume e a base, o clímax e a vida ordinária, porque a

sua consciência é condicionada pela ideologia burguesa. Ao invés de assumir um ponto de vista crítico sobre a burguesia e se libertar da falsa consciência, o autor de *A educação sentimental* reproduz em sua literatura as “ideias do tempo”, isto é, as ideias dominantes. Estamos diante de uma crítica que aponta para o caráter conformista da literatura. Ao tentar descrever minuciosamente os acontecimentos que giraram em torno do processo de decadência da Monarquia de Julho e de ascensão da Segunda República Francesa, Flaubert teria, se levamos a crítica de Lukács às últimas consequências, aderido a um descritivismo que não se harmoniza com a narração, a uma técnica literária naturalista de observação acrítica da realidade social.

“A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre a *praxis* e a vida interior.” (LUKÁCS, 1968, p.63). Basta esta afirmação para notarmos a concepção literária que Lukács passou a ter depois de tornar-se sequaz do marxismo. O autor, abandonando o ponto de vista de suas obras juvenis de inspiração kantiana e weberiana, converte-se num defensor indeclinável da literatura partidária, da literatura a serviço da *praxis*, isto é, da ação revolucionária, da ação capaz de emancipar o homem e de despertar nele a consciência verdadeira do mundo. Essa consciência emancipada consideraria, sobretudo, a força motriz da História, força essa gerada pela luta constante entre a classe dominante e a classe dominada, ou, em se tratando de tempos modernos, entre a classe proprietária dos meios sociais de produção privada e a classe proletária.

Não se quer, aqui, abordar a complexa questão da finalidade da arte, à qual a filosofia buscou ao longo do tempo dar respostas, mas não nos parece ser desígnio exclusivo da literatura a colocação em prática das ideias marxistas. Na verdade, Lukács fundamentou-se na teoria estética de Marx e Engels para criar uma concepção própria de realismo, que seria, para o pensador húngaro, uma técnica resultante da junção da tipicidade com o método narrativo. Aquela significa, segundo Celso Frederico (1997, p.50), a construção de “[...] personagens típicos, isto é, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades individuais inconfundíveis [...]”, ao passo que este consiste em “[...] reproduzir com fidelidade os ‘destinos humanos’.” (FREDERICO, 1997, p.53). Se levamos em conta essas duas definições baseadas em “Narrar ou descrever”, entenderemos imediatamente o julgamento negativo de Lukács acerca de *A educação sentimental*: tirante o protagonista Frédéric Moreau, todas as outras personagens não são típicas, ou seja, são desprovidas de atributos constituintes da personalidade singular, são representativas de grupos sociais. Além disso, o excesso de descrição no romance o

afasta do método narrativo. Veja-se o problema da descrição para Lukács segundo Celso Frederico (1997, p. 53-54):

O romancista [...] não pode se contentar em “observar” o drama dos homens com a mesma postura distanciada com que o cientista natural observa o seu objeto de estudo. Se ele fizer isso, o resultado final será a monotonia e o tédio de uma situação estática em que o sujeito, o homem, deixou de ser um agente ativo e criador de significados. A descrição apenas consegue destruir o ordenamento hierárquico da realidade e esvaziar o sentido humano da vida social. Para Lukács, o método descritivo, próprio do naturalismo, é a expressão da impotência perante o mundo reificado, é a reprodução alienada de uma situação alienante.

Conforme a teoria literária de Lukács, *A educação sentimental* seria um romance monótono e tedioso porque o narrador porta-se como um observador acrítico dos fatos, como um reproduzidor inconsciente da perspectiva das classes dirigentes. Avultam, no romance, as descrições dos interiores das propriedades burguesas. A descrição seguinte, que faz o leitor adentrar de modo cenográfico na casa dos Arnoux, é um exemplo da técnica literária que Flaubert (1884, p.82) emprega exaustivamente:

*Les globes des lampes, recouverts d'une dentelle en papier, envoyaient un jour laiteux et qui attendrissait la couleur des murailles, tendues de satin mauve. A travers les lames du garde-feu, pareil à un gros éventail, on apercevait les charbons dans la cheminée; il y avait, contre la pendule, un coffret à fermoirs d'argent. Çà et là, des choses intimes traînaient: une poupée au milieu de la causeuse, un fichu contre le dossier d'une chaise, et, sur la table à ouvrage, un tricot de laine d'où pendaient en dehors deux aiguilles d'ivoire, la pointe en bas.*¹⁴

No trecho a seguir, o narrador descreve o Quartier Latin após a guerra civil:

¹⁴ “Os globos dos candeeiros, cobertos de papel rendado, espalhavam uma luz leitosa, que atenuava a cor das paredes, forradas de cetim lilás. Através das chapas do guarda-fogo, que pareciam um grande leque, viam-se as brasas da lareira; diante do relógio havia um cofrezinho com fechos de prata. Aqui e ali, espalhavam-se coisas íntimas: uma boneca no meio do canapé, um xale nas costas de uma cadeira, e, na mesa de costura, um tricô de lã com duas agulhas de marfim pendentes, de ponta para baixo.” (FLAUBERT, 1959, p. 64).

L'insurrection avait laissé dans ce quartier-là des traces formidables. Le sol des rues se trouvait, d'un bout à l'autre, inégalement bosselé. Sur les barricades en ruines, il restait des omnibus, des tuyaux de gaz, des roues de charrettes; de petites flaques noires, en de certains endroits, devaient être du sang. Les maisons étaient criblées de projectiles, et leurs charpentes se montraient sous les écaillures du plâtre. Des jalousies, tenant par un clou, pendaient comme des haillons. Les escaliers ayant croulé, des portes s'ouvraient sur le vide. On apercevait l'intérieur des chambres avec leurs papiers en lambeaux; des choses délicates s'y étaient conservées, quelquefois. Frédéric observa une pendule, un bâton de perroquet, des gravures. (FLAUBERT, 1884, p. 167-168)¹⁵.

Segundo o esquema de Lukács (1968, p.48, p.52-53), esse tipo de descrição “[...] não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance [...]”, de uma “[...] casualidade dentro da representação [...]”, de uma “[...] obsessão [...] pelo caráter completo e monográfico”. Para ele, quando a descrição é acidental e acessória, responsável por reduzir as personagens a espectadoras em vez de participantes, ela é dispensável, pois não serve à narração dos acontecimentos, não é necessária ao desenvolvimento dos destinos humanos representados. Realmente, as descrições exaustivas em *A educação sentimental* em nada contribuem com a estilização da história do amor idealizado que Frédéric sente pela Sra. Arnoux. Todavia, se elas não existissem, em muito sairia prejudicada a representação do movimento de transformação da mentalidade social. A história do tempo de Frédéric precisa lançar mão do recurso descritivo para que o leitor imagine detalhadamente a efervescência ideológica que impulsionou as revoluções de 1848 na França, mas a história de Frédéric, a história de sua consternação sentimental, não se concilia com os quadros bélicos minuciosamente apresentados no romance.

Não se pode negar que Lukács desenvolveu uma espécie de normatividade literária. A militância do autor em prol de uma literatura que valorize a *praxis*, de um ideário estético movido a fins políticos – como a emancipação da classe proletária – vai ao encontro de programas de arte engajada, mas não é condizente com a liberdade no campo da criação. O Lukács marxista é um grande

¹⁵ “A insurreição deixara terríveis vestígios naquele bairro. As ruas mostravam-se, de ponta a ponta, acidentadas pelo serviço de trincheiras. Sobre as barricadas em ruínas viam-se ônibus, canos de gás, rodas de carroças; pequenas poças escuras, em certos lugares, deviam ser sangue. As casas estavam crivadas de projéteis, e via-se-lhes a estrutura, sob as fendas da cal. Gelasias, presas só por um prego, pendiam como farrapos. As escadas tinham desmoronado, havia portas que davam para o vazio. Via-se o interior de quartos com o papel das paredes às tiras; por vezes, coisas delicadas tinham ficado intactas. Frédéric notou um relógio, o poleiro de um papagaio, gravuras.” (FLAUBERT, 1959, p. 145).

adversário do *l'art pour l'art* e, conseqüentemente, um propugnador da ideia de arte teleológica. A teoria lukácsiana dos métodos narrativo e descritivo conduz-nos à identificação do espírito burguês que impregna *A educação sentimental*, e essa constatação em nada contribui com o entendimento da forma específica do romance. Porém, se abandonarmos os pressupostos ideológicos da doutrina de Lukács e nos ativermos exclusivamente às técnicas de narração e descrição por ele referidas, estaremos autorizados a concebê-las como procedimentos formais e, desse modo, poderemos compreender o desajuste estrutural da obra flaubertiana como um problema imanente, isto é, interno.

Conclusão: narração e descrição sob outra perspectiva

Vemo-nos diante do seguinte aspecto estrutural: o romance é um conjunto de descrições; a descrição é levada ao esgotamento. O narrador, que não está em primeira pessoa – mas é como se estivesse, pois a narração em terceira pessoa é enormemente invadida pelo discurso indireto livre – apresenta os elementos externos à trama (a representação dos acontecimentos históricos) pela perspectiva de Frédéric. A passividade do protagonista é um mero veículo para que o narrador mostre a realidade social sob a óptica de quem deseja apenas absorver o movimento dos fatos, sem intervir, sem posicionar-se, apenas assistindo à cena como um espectador conformista. Para contar a história moral de sua geração, Flaubert valeu-se de um ventríloquo apático, romanticamente febril e enclausurado numa torre de marfim. Este recurso do autor apenas mascara o essencial: a captação do espírito da época. A descrição pela descrição significaria o aniquilamento da substância legítima da forma, é por isso que Flaubert imprimiu no herói a tradição romântica, numa tentativa de suspender o tédio e aumentar a ansiedade do leitor em relação a um possível desenlace amoroso afortunado. O resultado desse procedimento é o mau êxito da ação romanesca: o casticismo angélico de Marie Arnoux, simbolizado em seus traços acentuadamente maternos, e a natureza passional de Frédéric transferem essas personagens para fora do fluxo principal da narrativa. A aridez de uma geração que falhou em seus objetivos políticos dificilmente se integra ao universo de escapismo que imanta a fantasia romântica da Sra. Arnoux e do jovem Moreau. Os fatos políticos sobressaem-se: durante a Revolução de Julho, Frédéric ouviu tiros vindos dos Champs-Élysées, observou as barricadas e os insurretos portando espingardas, viu cadáveres sendo retirados do Boulevard des Capucines e a multidão invadindo a delegacia do Château-d'Eau para libertar cinquenta presos. Frédéric parecia apreciar os

homens munidos de cartucheiras a trocar balas. Em certo ponto da descrição, o seu verdadeiro objetivo diante da conflagração se evidencia:

Frédéric, pris entre deux masses profondes, ne bougeait pas, fasciné d'ailleurs et s'amusant extrêmement. Les blessés qui tombaient, les morts étendus n'avaient pas l'air de vrais blessés, de vrais morts. Il lui semblait assister à un spectacle. (FLAUBERT, 1884, p. 82-83)¹⁶.

Noutro trecho, vemos o seguinte: “*Les marchands de vins étaient ouverts; on allait de temps à autre y fumer une pipe, boire une chope, puis on retournait se battre. Un chien perdu hurlait. Cela faisait rire.*” (FLAUBERT, 1884, p.84, grifo nosso)¹⁷. Nesse ponto, percebemos o discurso indireto livre. O conteúdo do pensamento de Frédéric ratifica o que é essencial em sua personalidade: ele não possui interesse pela objetividade das revoluções de 1848; a sua psicologia titubeante e escapista – aspecto proveniente da estética *Sturm und Drang* – favoreceu o ato de permanecer absorto, de modo a encontrar na tragédia urbana o motivo para escárnio. Frédéric viu a guerra como quem vê um espetáculo de comédia grega: as personagens reais pareciam risíveis porque eram para ele inferiores, desprezíveis.

Há duas esferas na expressão romanesca que são antitéticas e traduzem a descontinuidade entre dois estilos de época. De um lado, existe a narração das desventuras emocionais de Frédéric, de seu deslocamento do plano objetivo para o plano subjetivo e individualista, no qual o desencadeamento das tentativas fracassadas de ação nutre-se da sua perspectiva onírica e difusa, algo que se nota em seu dilaceramento sentimental. A narração, nesse caso, é a manifestação da consciência de Frédéric, de sua contemplação do mundo externo moralmente corrompido, o que de certa forma reflete a sua conturbação mental. O sentimentalismo egocêntrico, o comportamento escapista e o ócio contemplativo fazem de Frédéric um romântico fiel à tradição literária do início do século XIX.

Por outro lado, o descritivismo de *A educação sentimental*, caracterizado por muitas páginas de exposição da conjuntura histórica, representa o momento de transição para um novo estilo, no qual a crônica do tempo adquire mais força estética do que a aflição amorosa. O próprio projeto literário de Flaubert foi

¹⁶ “Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia, fascinado, aliás, e divertindo-se imenso. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhe estar assistindo a um espetáculo.” (FLAUBERT, 1959, p. 95).

¹⁷ “Os armazéns de vinho estavam abertos; ia-se lá, de quando em quando, fumar uma cachimbada, beber um chope, para depois voltar ao combate. Um cão perdido uivava. Dava vontade de rir.” (FLAUBERT, 1959, p. 95).

Narração subjetiva e descrição objetiva: formas inconciliáveis em *A educação sentimental* de Gustave Flaubert

destruturado por essa contradição: o herói romântico perdeu o sentido social à medida que as revoluções de 1848 irromperam e transformaram em realista parte significativa dos escritores franceses românticos. O símbolo dessa ruptura é a morte de Chateaubriand no mesmo ano da revolução. A dissecação entre a forma narrativa – expressão do universo subjetivo de Frédéric – e a forma descritiva – expressão da guerra civil – é um movimento pendular que vai do romantismo liberal e individualista ao realismo esquerdizante e coletivista.

***SUBJECTIVE NARRATION AND OBJECTIVE
DESCRIPTION: IRRECONCILABLE FORMS IN
SENTIMENTAL EDUCATION, BY GUSTAVE FLAUBERT***

ABSTRACT: *When Flaubert was writing "Sentimental Education", he sent a letter to the writer Leroyer de Chantepie reporting that the historical truth represented in his novel could compromise the element of fun. After the publication of the book, Henry James and Brunetière pointed out, respectively, its monotony and slowness in intrigue. Lukács, in his Marxist phase, formulated a negative judgment according to which there would be in Frédéric Moreau's story the expression of Flaubert's false consciousness about the problems of the capitalist society. This paper aims to reconsider these criticisms and, based mainly on Lukács' literary theory in "Narrate or Describe", to propose a hypothesis – different from the one formulated by the Hungarian philosopher – about the incompatibility between the narrative and the descriptive methods in "Sentimental Education".*

KEYWORDS: *Gustave Flaubert. Sentimental Education. Narration. Description.*

REFERÊNCIAS

- BRUNETIÈRE, F. **Le roman naturaliste**. 7^{ème}. éd. Paris: Calmann Lévy, 1896.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. 3.ed. Brasília: Senado Federal, 2008.
- ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber and Faber, 1958.
- FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- _____. **A educação sentimental**: história de um moço. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. (Coleção Clássicos Garnier).
- _____. **Correspondance**: troisième série (1854-1869). Paris: Charpentier, 1903.
- _____. **L'éducation sentimentale**: histoire d'un jeune homme. Paris: Alphonse Lemerre, 1884.

FREDERICO, C. **Lukács**: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos).

GOETHE, J. W. von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: MediaFashion, 2016.

GOLDMANN, L. **Pour une sociologie du roman**. Paris: Gallimard, 1964.

JAMES, H. **French poets and novelists**. London: Macmillan, 1904.

LUKÁCS, G. **A alma e as formas**. Introdução de Judith Butler. Tradução, notas e posfácio de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Tradução Rodnei Nascimento. Revisão da tradução Karina Jannini. São Paulo: M. Fontes 2003.

_____. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaaios sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

_____. **A teoria do romance**. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1963. (Coleção Divulgação e Ensaio).

MANN, T. **Tônio Kroeger. A morte em Veneza**. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

THIBAUDET, A. **Gustave Flaubert**. Paris: Gallimard, 1935.



A POESIA DE BLAISE CENDRARS COMO EXPRESSÃO DO HOMEM E DOS TEMPOS MODERNOS

Natalia Aparecida Bisio de ARAUJO*

RESUMO: Com o advento da era moderna e da poesia que surge no final do século XIX, passa-se a duvidar da ligação do texto literário à realidade. Negando o velho conceito de *mimesis*, críticos como Friedrich veem, na poesia moderna, um autotelismo que a fazia romper com a representação do mundo. Porém, outros poetas e críticos, como Mário Faustino, Adorno e Berardinelli, não conseguem desvencilhar a poesia das atividades da sociedade. A obra do poeta moderno Blaise Cendrars é dos exemplos de poesia que não se enquadra no modelo de Friedrich por estar ligada ao mundo, revelando as experiências que o poeta teve em sua própria vivência da realidade. A partir de teorias e críticas de estudiosos do tema, o objetivo principal deste trabalho é analisar como a poesia de Blaise Cendrars é a expressão de sua vida e de sua época.

PALAVRAS-CHAVE: Blaise Cendrars. Poesia moderna. Modernidade.

A poesia e o mundo que (não) representa

Mário Faustino, em *Poesia experiência* (1977), trava um diálogo fictício entre dois poetas que discutem seu ofício. Apesar de admitir que não há propósito na teleologia de uma arte ou que a própria beleza de uma obra justifica-a, o poeta considera que a poesia é um meio para ensinar, comover e deleitar. Ou seja, toda obra poética é pedagógica, pois promove um “aprofundamento” no ser que entra em contato com esta arte, revivendo-a. Nesse percurso, o poeta seria aquele que transcreve o “sentimento do mundo” – como expressaria o

* 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 – natalia-bisio@hotmail.com. Bolsa CAPES.

eu-lírico drummondiano –, de forma que o leitor é convidado a viver novas experiências – aquelas que ainda não pôde desfrutar – e reviver outras do passado, em um exercício que o transforma a cada leitura. Deste modo, “[...] quanto mais intenso o poema, mais forte será, neste sentido, seu impacto sobre o ser que o recebe – provoca na alma [...] uma espécie de catarse, uma purgação, uma purificação” (FAUSTINO, 1977, p. 29). E, esse exercício de aprendizagem passa pela comoção ao impactar o leitor e convidá-lo a (re)viver experiências, ao transformá-lo, atividade que também deleita. Por mais triste que seja o tema, o bom poema sensibiliza o homem, relembra-o de “[...] sua grandeza, seu alto destino. Recorda, igualmente, a quem vive, a seriedade, a importância da vida.” (FAUSTINO, 1977, p. 30).

Nesse caso da poesia tida como didática, e do poeta que, pelas linhas da história, até já se confundiu com um pedagogo – como Hesíodo e Homero que ensinavam a seu povo o trabalho da terra e a relação com os deuses –, a poesia não exerceria seu papel de ensinar, comover e deleitar somente sobre o leitor, mas também sobre o poeta. Isso porque o artista, ao mesmo tempo em que “[...] purga e melhora o leitor ou ouvinte, fazendo-o ‘mudar de vida’, purga também e também melhora a si mesmo [...]. Na poesia encontra o poeta [...] sua unidade existencial.” (FAUSTINO, 1977, p. 31). Sua arte fala a si mesmo, de modo que suas obras funcionam também como uma forma de organização pessoal. Tal afirmação explica-se pelo fato de que a poesia é tida como instrumento principal para que o poeta se concentre, se afirme e se liberte. Sua arte é um dos meios principais pelos quais o artista aperfeiçoa sua vida.

A poesia, ao tornar-se o meio verbal pelo qual o poeta transmite suas vivências, identifica-se totalmente com seu autor, de modo que este se funde àquela. “Sem ela o mundo lhe seria tão escuro e confuso que o destruiria [...]” (FAUSTINO, 1977, p. 31), pois o poeta é aquele que tem uma necessidade diferente daquela dos outros homens da sociedade: ele “[...] sente na própria carne e até nos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta o ataca, celebra, lamenta.” (FAUSTINO, 1977, p.31). Segundo Mário Faustino, “[...] se a poesia representa para o poeta seu instrumento experiência, ela também ensina ao seu próprio criador. E não será menos verdadeiro que o poema comove e deleita seu autor.” (FAUSTINO, 1977, p. 32).

Diante dos benefícios da poesia para o leitor e para o poeta, pode-se dizer que ela também tem um papel fundamental para a sociedade. Mário Faustino (1977) a vê como um insuperável “documento humano”, que registra

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos e interpreta as várias fases da expansão e da evolução social. Condensadora e mnemônica, a poesia consegue ser a expressão de um povo ou uma época ao inventariar “[...] certas nuances de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos.” (FAUSTINO, 1977, p. 33). Por isso, pode-se considerar que a poesia exerce uma grande contribuição para a formação de uma consciência humana e nacional. No âmbito cultural, grande parte daquilo que pode ser considerado como sua base – a tradição e/ou o mito, por exemplo –, é transmitido, transformado, criado, sublimado e catalisado pela poesia (FAUSTINO, 1977). Além disso, grandes poemas contribuem para a formação de utopias e alimentam as ideologias, de forma que impulsionam a transformação da humanidade. E não só: a alta poesia também colabora para o desenvolvimento da linguagem, de modo que auxilia o idioma a manter-se num alto nível de expressividade. Mário Faustino declara que “[...] é através da expressão poética [...] que a linguagem se clarifica, se enriquece, se torna elástica, precisa, condensada.” (FAUSTINO, 1977, p. 39).

Elencados tantos benefícios da poética para a sociedade, para o poeta e para o leitor, chega-se à conclusão de que a poesia está intimamente ligada ao mundo do qual faz parte. Porém, Hugo Friedrich descreve uma *Estrutura da lírica moderna* em que a poesia, autotélica, não busca mais suas referências no mundo, mas serve em primeiro lugar à linguagem. Segundo o teórico alemão, a lírica dos tempos modernos vira completamente as costas para o mundo; nega-se a representá-lo a tal ponto que seu conteúdo é tão insólito, estranho e deformado que a poesia se torna obscura e incompreensível. Apesar da complexidade daquilo que é expresso, essa lírica ainda consegue atrair o leitor. Friedrich apresenta, assim, a característica dissonante da poesia moderna: uma mistura de obscuridade, incompreensibilidade e fascinação.

Em seu estudo “As muitas vozes da poesia moderna”, Alfonso Berardinelli (2007) afirma que

[...] a lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. Fantasia ditatorial, transcendência vazia, puro movimento da linguagem, ausência de fins comunicativos, fuga da realidade empírica, fundação de um espaço-tempo sem relações causais e dissociado da psicologia e da história: a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história,

ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente (BERARDINELLI, 2007, p.21).

O estudioso italiano critica, em seu ensaio, o modelo da estrutura de Friedrich não por traçar os caminhos tomados pela *poésie pure* e seu hermetismo – baseados, sobretudo, na análise das obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé –, mas pela pretensão de unificar toda a lírica moderna sob uma ótica unilateral, que deixa de lado outras ramificações do estilo poético moderno, de modo que vários escritores, como Walt Whitman, Emily Dickinson e outros exemplos dentre grandes poetas do século XX, não se encaixam no esquema do teórico alemão. “Aquilo que, para Friedrich, é uma espécie de essência estrutural da poesia contemporânea, representa apenas um de seus momentos, e não o mais duradouro; talvez, acima de tudo, o sonho de uma devastadora pureza rapidamente estilizado.” (BERARDINELLI, 2007, p.31).

Berardinelli (2007) afirma que é possível observar um procedimento oposto daquela fuga da realidade rumo à “transcendência vazia” em muitas das obras modernas, de modo que é “[...] a realidade empírica, a comunicação, o relato ou a paródia que orientam a construção do texto.” (BERARDINELLI, 2007, p.28). O crítico recolhe os estudos de Erich Heller, presentes em “A aventura da poesia moderna”, em que o ensaísta britânico toma uma posição completamente contrária daquela da lírica moderna fundada em um universo linguístico autossuficiente. Segundo Heller, aquela poesia, que num primeiro momento mostrou-se autotélica,

[...] perdeu a confiança no próprio poder de iluminar magicamente o mundo mágico que ela mesma criara para si. Despertou para um novo interesse pela realidade. Não me refiro ao vigoroso *intermezzo* político da poesia entre as duas guerras, que teve vida breve, mas à sua lenta e gradual revalorização das virtudes poéticas tradicionais. Por vias indiretas e tortuosas, e com êxito variável, alguns poetas retornaram a um novo realismo [...]. Penso no interesse do poeta pelo lugar e pela estatura do homem no mundo real (HELLER, 1965, p.267-69 apud BERARDINELLI, 2007, p. 32).

Além de destacar que a poesia moderna acabou por se religar ao real, alguns críticos sublinham que mesmo na lírica “dissonante” e obscura, descrita por Friedrich, há a marca da posição social, que não a desliga completamente do mundo. Ao virar as costas para o real, os poetas revelam uma necessidade de

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos superar pelo *pathos* da distância aquela sociedade na qual não havia um lugar para eles. Assim, a resistência da lírica ao mundo já se mostra como um posicionamento social.

Theodor W. Adorno (2003), em sua “Palestra sobre lírica e sociedade”, evidencia uma posição semelhante àquela de Friedrich quanto ao rompimento da poesia com a realidade. Porém, o que se destaca na leitura do estudioso de Frankfurt é a relação que essa lírica mantém com a sociedade. O distanciamento da poesia moderna da realidade é, antes de tudo, reação:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante de vida. (ADORNO, 2003, p.59).

Assim, segundo Adorno, essa situação da sociedade moderna, vista como opressiva e alienada, revela-se na lírica “em negativo”: quanto mais esse mundo hostil pesa sobre a poesia, mais ela se mostra inflexível a se curvar perante ele, preferindo seguir suas próprias leis. “Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente.” (ADORNO, 2003, p.69).

Ao analisar os estudos do crítico alemão, Berardinelli (2007) destaca:

O que Friedrich interpreta como potência da linguagem e da fantasia, como capacidade da lírica de ‘destruir’ o real ou de servir-se dele com absoluta liberdade para os próprios fins estéticos, em Adorno aparece em termos invertidos. Essa aparente liberdade absoluta da ‘fantasia ditatorial’ e da ‘linguagem autônoma’ é, para Adorno, constrição, determinação social e histórica: situação extra-estética não superável esteticamente. [...] A ‘dissonância’ não é uma categoria estilística portadora de misteriosas sugestões, nem o sinal de um incremento do poder órfico da palavra. Dissonância é a laceração da existência que a poesia, com os recursos de que dispõe, não pode recompor. O que distancia e opõe mundo poético e mundo real é também o que os enlaça em um vínculo mortal. Esse vínculo é ao mesmo tempo estético e histórico; determina as formas não comunicativas e anti-realistas da lírica moderna e denuncia o estado das coisas na sociedade contemporânea. (BERARDINELLI, 2007, p. 35 e 36).

Assim, como afirma Julia Kristeva, “[...] o significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente; ele existe e não existe; é ao mesmo tempo, um ser e um não ser.” (KRISTEVA, 1974, p. 172). O mesmo também se vê na fase “dissonante” da lírica moderna, que remete e não remete à sua sociedade contemporânea – se considerarmos as ideias de Adorno – ao ver naquela poesia autotélica uma forma de reação ao real.

José Paulo Paes (2012), em “Para uma pedagogia da metáfora”, também não acredita em uma ruptura efetiva da poesia com o mundo, mesmo no caso da lírica “dissonante” descrita por Friedrich. O poeta e crítico literário confirma que aqueles referentes vindos das coisas e do mundo ou os sentidos literais vindos da experiência histórica nunca deixaram de existir na poesia. “Ainda que o impulso isolacionista de parte da lírica do século XX tenha levado Hoffmannsthal a dizer que ‘nenhum caminho direto conduz a poesia à vida’ [...], uma poesia centrada em si mesma, totalmente desinteressada de qualquer referente externo, é inconcebível.” (PAES, 2012, p.118-119).

A natureza da poesia, assim, sempre está ligada às atividades da sociedade. Monumento do mundo, os poemas sobrevivem aos acontecimentos. Instrumento das experiências que o poeta colhe em sua vivência da realidade, a poesia é a expressão de um povo e de uma época.

A poesia de Cendrars: expressão da modernidade

Na lírica moderna, Blaise Cendrars é um dos exemplos de poetas que não se enquadram na estrutura de Friedrich. Muito longe de uma obra que dá as costas para o mundo e vira-se para si mesma, Cendrars faz uma poesia moderna permeada de suas experiências vividas e da pluralidade de temas colhidos em sua contemporaneidade.

Nascido na Suíça, em 1887, Cendrars desde muito jovem nunca se fixou em um canto do mundo. Além de sua pátria, ele passou a infância e a adolescência em vários países, como França, Egito, Itália – acompanhando o pai em suas questões empresariais – e Rússia – onde trabalhou para um comerciante de joias e de bugigangas, com quem atravessou pela primeira vez o mundo. Parte como voluntário para a Primeira Guerra Mundial, onde perdeu o braço direito. Durante sua vida, viajou e fez estadias em várias cidades do mundo, como Paris, São Paulo, Buenos Aires, Hollywood e Nova York. Como grande cosmopolita, o poeta possui uma identidade nacional dividida entre todos os países onde viveu.

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

Se a poesia se identifica totalmente com seu autor, pois é o meio pelo qual este transmite suas vivências e experiências, como discute Mário Faustino, Blaise Cendrars pode ser considerado o retrato vivo de sua própria obra. “*Chez Blaise Cendrars [...], il ne se fait aucun doute sur la volonté de l'écrivain de témoigner par le vers son aventure personnelle.*” (DADIE, 2004, p.201)¹. Cendrars toma como referência vários episódios de sua vida e de sua época como matéria-prima para seus poemas. E também faz o contrário: vários dados que giram em torno da vida do poeta não encontram arquivos severos da realidade factual. Como um verdadeiro artista, Cendrars, em alguns momentos, cria dados biográficos que estão envolvidos na atmosfera ficcional e artística de sua figura como poeta. No ensaio “Cendrars: fantasia e realidade”, publicado no *Diário Crítico* (1960), Sergio Milliet discute que

[...] sem dúvida, a julgar pelos pormenores espantosos das viagens de Blaise Cendrars, [...] a obra do poeta lhe reflete a vida com uma fidelidade absoluta. Entretanto, a vida é menos tumultuosa e rica de aventuras do que parece. E com isso se amplia o valor da obra, fruto, principalmente, de uma imaginação poderosa. (MILLIET, 2001a, p. 445).

Se o poeta encontra sua unidade existencial na poesia, como afirma Mário Faustino (1977), para Cendrars, escrever é forma de organização pessoal. Também é purgação. Em um artigo para a revista *Der Sturm*, o escritor explica como o ato de escrever é tido como aperfeiçoamento de sua vida, uma extensão desta:

*Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct: peut-être par spiritualité. [...] C'est peut-être aussi pour m'entraîner, pour m'exister – pour m'exister à vivre, mieux, tant et plus !
La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose “à part”. Je n'écris pas par métier. Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. Les organismes vivants ne travaillent pas. [...] Il n'y a pas de spécialisations. Je ne suis pas hommes de lettres. [...] Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot,*

¹ “Nas obras de Blaise Cendrars, não há dúvida sobre o desejo do escritor de testemunhar em versos sua aventura pessoal.” (DADIE, 2004, p.201, (tradução nossa).

un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant. (CENDRARS, 1987, 1993, p.99)².

Escrever é para Cendrars atividade vital, indispensável, como o comer ou o respirar. Seja por instinto ou por espiritualidade, o poeta escreve para manter-se vivo. A atividade artística, longe de ser encarada como um trabalho, torna-se inseparável do poeta, a ponto de sua essência não mais se desprender da obra, o produto final de seu viver, a ponto de o poeta afirmar que “toda a vida é um poema”. A forma como Cendrars encara o fazer artístico aproxima-se, assim, das discussões de Mário Faustino (1977, p. 31); para ambos, poesia é um “instrumento para o poeta se manter vivo”.

Além disso, com uma poética aberta ao mundo, as experimentações que Cendrars viveu em sua contemporaneidade estão impressas em seus versos. “Em sua poesia, Cendrars expõe o mundo moderno tal como ele o conhece, isto é, ampliado [...] pelas suas viagens, por sua experiência pessoal [...]” (MACHADO, 2010, p.3). Suas obras acabam por transmitir a atmosfera ideológica e artística de sua época. Com isso, também nesse ponto, a obra de Cendrars comprova o pensamento de Faustino ao afirmar que a produção poética registra e interpreta as várias fases da expansão e da evolução social, sendo a expressão de um povo ou uma época (FAUSTINO, 1977).

O poeta adquiriu uma pluralidade cultural vinda de experiências colhidas “*du monde entier*”, segundo suas várias estadias em diversos cantos do mundo. Cendrars transmite a ideia do moderno conforme experimentava em suas vivências pelo mundo. Falante de francês, russo, italiano, inglês, português e espanhol, o poeta reúne, neste vasto repertório linguístico, como já dito, vários fragmentos de “identidades culturais”. Participante das tendências da estética moderna, escreve uma obra representativa das vanguardas e que abolia as tradições formais da arte. Testemunha das novas tecnologias da era da máquina, ele é seduzido pelo Transiberiano, pelo telégrafo, pelo avião a jato. Acompanhando os problemas advindos com o surgimento das novas potências mundiais, da Guerra Mundial,

² “Eu não sou um poeta. Eu sou um libertino. Não tenho nenhum método de trabalhar. Eu tenho um sexo. Eu sou excessivamente sensível. Eu não sei falar objetivamente sobre mim mesmo. Todo ser vivo é uma fisiologia. E se eu escrevo, talvez seja por necessidade, por higiene, como se come, como se respira, como se canta. Talvez seja por instinto: talvez por espiritualidade. [...] Também pode ser para me treinar para existir – para existir na vida, mais e mais! A literatura faz parte da vida. Não é algo ‘à parte’. Eu não escrevo por trabalho. Viver não é uma profissão. Portanto, não há artista. Os organismos vivos não trabalham. [...] Não há nenhuma especialização. [...] Toda a vida é um poema, um movimento. Eu sou apenas uma palavra, um verbo, uma profundidade, no sentido mais selvagem, o mais místico, o mais vivo.” (CENDRARS, 1987, 1993, p.99, tradução nossa).

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

Cendrars viveu intensamente as transformações da sociedade de sua época e as transpôs em sua obra.

Dessa forma, sua obra, em essência, exprime “o espírito do mundo de hoje”, segundo Sergio Milliet (2001b, p.450), ou seja, do início do século XX. Patrícia Galvão, no texto “Blaise Cendrars: a aventura”, publicado no Diário de São Paulo em 6 de julho de 1947, relata:

“O poeta é a consciência da sua época”, escreveu Cendrars nos seus ensaios estéticos, e realmente foi o que procurou ser, intensamente, em todos os seus livros. Não importa que o poema de circunstância domine a matéria poética de Cendrars. Ele apanhava onde a encontrava, a expressão mais flagrante, mais nítida e pronta [...]. É inegável sua participação de pioneiro na moderna literatura francesa (GALVÃO, 2001, p.442-443).

Ao colher no mundo a matéria de seus poemas, Cendrars afasta-se completamente da estrutura de Friedrich, da lírica dissonante, e liga-se àquela tendência descrita por Berardinelli (2007), que se interessa pela realidade, pelas transformações do mundo moderno. São vários os exemplos de poemas que retratam cenas da vida cotidiana, sobretudo aqueles que registram o novo, a modernidade. No poema “*Moisson*”, por exemplo, vê-se uma nova forma de colheita, a da era da máquina, em que o trabalho braçal e animal são substituídos pelas debulhadoras, pelo seis-cilindros, pelo trem, pela forrageira automática e pelos Fords, que acrescentaram a barulheira naquela vida pacata do campo:

Moisson

*Une six-cylindres et deux Fords au milieu des champs
De tous les côtés et jusqu'à l'horizon les javelles légèrement inclinées
[tracent un damier de losanges hésitants*

Pas un arbre

*Du nord descend le tintamarre de la batteuse et de la fourragère
[automobiles*

*Et du sud montent les douze trains vides qui viennent charger le blé
(CENDRARS, 2006, p. 170)³.*

³ “Uma seis cilindros e dois/ Fords no meio dos campos/ De todos os lados e até no horizonte as gavetas ligeiramente inclinadas desenham um tabuleiro/ de losangos hesitantes/ Nenhuma árvore/ Do norte desce a barulheira da debulhadora e da/ forrageira automáticas/ E do sul sobem doze trens vazios que vêm carregar o trigo” (CENDRARS, 2006, p. 170, tradução nossa).

Cendrars também retratou muito, em sua obra, a vida das cidades modernas. No poema abaixo, “São Paulo”, o poeta registra a chegada do trem em que viaja na estação:

Sao Paulo

*Enfin voici des usines une banlieue un gentil petit tramway
Des conduites électriques
Une rue populeuse avec des gens qui vont faire leurs emplettes du*
[soir]

*Un gazomètre
Enfin on entre en gare
Saint-Paul
Je crois être en gare de Nice
Ou débarquer à Charring-Cross à Londres
Je trouve tous mes amis
Bonjour
C'est moi
(CENDRARS, 2006, p.165)⁴.*

No texto acima, o poeta relata as imagens vistas da janela, que caracterizam o espaço da metrópole: as pessoas fazendo compras pela rua, as fábricas, o subúrbio, os fios elétricos e o bonde. E essa São Paulo, citada em francês como “*Saint-Paul*”, tem um pedacinho da Europa, lembra Nice e Londres, ou seja, é um centro urbano como os outros – “Finalmente entramos na estação/São-Paulo/ Parece que estou na estação de Nice/ Ou desembarco em Charring-Cross em Londres”. E, nesse ambiente urbano e moderno, o poeta sente-se em casa: encontra **todos** os amigos – “Acho todos os meus amigos/ Olá/ Sou eu”. Assim, vê-se um pouco do Cendrars que não se prende a uma cidade, ou a um país, mas do homem cosmopolita que pertence a todos os grandes centros modernos.

Além de recolher da realidade o ritmo de seu mundo contemporâneo, nos dois poemas acima, “*Moisson*” e “São Paulo”, também se pode destacar outro traço marcante da obra de Cendrars: a presença das máquinas. Praticamente toda a obra poética do autor exalta as inovações vivenciadas pela sociedade do início do século XX, por meio de suas viagens pelo mundo. Em *Les pâques*

⁴ “Enfim, eis fábricas um subúrbio um gentil pequeno bonde/ Fios elétricos/ Uma rua populosa com pessoas que vão fazer as suas compras da tarde/Um gasômetro/ Finalmente entramos na estação/ São Paulo/ Parece que estou na estação de Nice/ Ou desembarco em Charring-Cross em Londres/ Acho todos os meus amigos/ Olá/ Sou eu” (CENDRARS, 2006, p.165, tradução nossa).

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

à *New York*, por exemplo, o poeta descreve sua experiência em Nova Iorque, relatando a modernidade da metrópole americana, com os barulhos estridentes dos trens, dos metropolitanos e as sirenes dos meios de transporte. Os *Dix-neuf poèmes élastiques*, dentre outros elementos, exaltam a Torre Eiffel, símbolo da modernidade e da era da máquina. *La prose du transsibérien* e *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles* evidenciam o tema da viagem e a predileção pelos trens e por seus rápidos deslocamentos. Em *Documentaires*, o poeta fala de seus passeios pela América do Norte, apontando com entusiasmo a modernidade e o progresso vividos pelo Novo Mundo. Em suas *Feuilles de route*, que relata sua viagem pelo Brasil, o escritor aclama o cosmopolitismo e os aspectos modernizados vividos por São Paulo.

Sempre somada à presença constante do mundo moderno, a poesia de Cendrars, conforme já comentado, apresenta o próprio poeta como sua grande personagem. Em *Le Panama*, o escritor multiplica-se na figura de seus sete tios cosmopolitas a fim de encontrar-se como poeta e como homem moderno. Segundo a obra, o que era comum aos tios, Cendrars expressa no refrão: “*Et il y avait quelque chose/ La tristesse/ Et le mal du pays*” (CENDRARS, 2006, p.72)⁵. É nesse ponto que encontramos a semelhança do poeta com os irmãos de sua mãe: “*J’ai le mal du pays*” (CENDRARS, 2006, p.85)⁶. Nessa obra, Cendrars comenta a sua nostalgia, uma profunda melancolia causada por seu afastamento da terra natal, pois toda sua vida foi de viagens, com os recursos do mundo moderno, como os trens, tão apreciados pelo autor em toda a sua poesia.

Além da experiência de *Le Panama*, outra obra que marcou a carreira do escritor foi *La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France*, publicada em 1913. Trata-se de um texto verbo-visual, produzido por Cendrars e pela pintora Sonia Delaunay-Terk, com seu painel intitulado “*Couleurs simultanées*”. Somado às inúmeras características das vanguardas, principalmente ao Cubismo e ao Futurismo, outro traço marcante da obra é novamente a relação que mantém com os dados biográficos do artista. No poema, Cendrars relata o que foi, provavelmente, sua maior aventura da adolescência: a longa viagem pelas linhas transiberianas. Em 1904, o jovem poeta partiu para a Rússia, onde trabalhou para um comerciante de joias antigas e das mais variadas bugigangas. Com esse sujeito, durante três anos, Cendrars vai atravessar pela primeira vez o mundo. É interessante como a viagem descrita pelos versos se assemelha àquela real, feita

⁵ “E havia ainda alguma coisa/ A tristeza/ E a nostalgia” (CENDRARS, 2006, p.72, tradução nossa).

⁶ “Eu tenho nostalgia da minha terra” (CENDRARS, 2006, p.85, tradução nossa).

pelo escritor. Para tal efeito de realidade, há no texto referências precisas que coincidem com a viagem realizada por Cendrars no Transiberiano. Na vida real e no relato da ficção, o jovem adolescente possuía 16 anos – “*J’avais à peine seize ans [...]*” (CENDRARS, 2006, p.45)⁷ – e viajava com um comerciante de joias rumo a Harbin– “*Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui se rendait à Kharbine*” (CENDRARS, 2006, p.48)⁸. Há também referências temporais ligadas à realidade, como o começo da guerra Russo-Japonesa – “*En Sibérie tonnait le canon c’était la guerre*” (CENDRARS, 2006, p.47)⁹ – em 1904, data em que o jovem Cendrars estava junto com o vendedor de joias. A viagem no Transiberiano é recriada artisticamente, rompendo as fronteiras entre o mundo e o texto, ou seja, entre a realidade exterior e a elaboração artística que o representa.

Assim, a vida e a obra do poeta se relacionam tão intimamente, que a figura do escritor, sua poesia e a representação do espírito moderno se misturam com os relatos de suas experiências pelo mundo.

Considerações Finais

Na trajetória do mundo, o que não se pode negar é que a história do homem e da poesia sempre caminharam juntas. E as provas dessa afirmação são recolhidas facilmente, se pensarmos na relação que ambos mantêm com a palavra. Octávio Paz (2012), em *O arco e lira*, afirma:

A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho de nossa realidade. Não há pensamento sem linguagem, nem tão pouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la. [...] A linguagem é uma condição da existência do homem [...]

 (PAZ, 2012, p.37).

O homem é feito de palavras. A poesia também: “O poema é feito de palavras [...]; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante” (PAZ, 2012, p. 22). Pela essência de ambos, homem e poesia caminham juntos. O primeiro segue seu caminho e a segunda, ligada a ele, reflete suas atividades. Por esse motivo, a poesia vive unida à sociedade, sobretudo pela linguagem. O

⁷ “Tinha apenas dezesseis anos [...]” (CENDRARS, 1995, p. 23).

⁸ “E eu também parti para acompanhar o viajante de bijuterias que ia a Harbin” (CENDRARS, 1995, p. 27).

⁹ “Na Sibéria troava o canhão, era a guerra” (CENDRARS, 1995, p. 27).

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

poeta e teórico mexicano também afirma: “A linguagem do poeta é a mesma linguagem de sua comunidade [...]. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões [...]” (PAZ, 2012, p. 49).

Ligada ao homem e a seu ambiente social, mesmo na fase em que a lírica moderna deu as costas à sociedade, esta ainda se refletia naquela por meio da linguagem. Além disso, estudiosos como Theodor Adorno veem naquela poesia autotélica descrita por Friedrich uma forma de reação à realidade opressora, em que o poema sonha com um mundo diferente. De qualquer forma, tal tendência não foi única na modernidade. Vários poetas acabaram por colher do mundo moderno a matéria prima para seus poemas. Nesse sentido, a obra de Blaise Cendrars foi um dos grandes exemplos da ligação direta entre o poeta e o mundo, entre o homem e a sociedade. Nega, assim, a *Estrutura da lírica moderna* de Friedrich (1978), virando-se para mundo e buscando a revelação de todo o contexto de modernidade vivido pela época. Sua poesia moderna é a expressão de sua própria vivência e experiência do mundo moderno, como a era dos avanços tecnológicos e da velocidade. “Libertino”, como o próprio poeta se qualifica (CENDRARS, 1987, p.99), também sua arte se vê livre de qualquer disciplina, e ultrapassa os limites que dividem a realidade e a produção artística, entre o mundo e sua poesia.

Além disso, a atividade poética de Cendrars insere-se no pensamento de Mário Faustino, quando o próprio poeta afirma que encontra, na sua poesia, sua unidade existencial. Colhendo nas suas próprias experiências a matéria de sua poesia, a arte de Cendrars é um dos meios principais pelos quais o artista aperfeiçoa sua vida. Afinal, segundo ele, a criação literária é um ato de “necessidade” e um modo “para existir na vida” (CENDRARS, 1987, p.99). Enquanto seu viver “é um poema”, Cendrars afirma ser “[...] apenas uma palavra, um verbo, uma profundidade, no sentido mais selvagem, o mais místico, o mais vivo.” (CENDRARS, 1987, p. 99).

THE POETRY OF BLAISE CENDRARS AS AN EXPRESSION OF MODERN TIMES

ABSTRACT: *With the advent of the modern age and the poetry that emerges at the end of the nineteenth century, the connection between the literary text and reality is doubted. Denying the old concept of mimesis, critics such as Friedrich see, in modern poetry, a autotelism that made it break up with the representation of the world. However, other poets and critics, such as Mário Faustino, Adorno and Berardinelli, can not disentangle the connection of poetry with the activities of society. The work of the modern poet Blaise*

Natalia Aparecida Bisio de Araujo

Cendrars is one of the examples of poetry that does not fit the Friedrich's model because it is linked to the world, revealing the experiences that the poet had in his own experience of reality. From the theories and critics of experts of this theme, the main objective of this paper is to analyze how the poetry of Blaise Cendrars is the expression of his life and his time.

KEYWORDS: *Blaise Cendrars. Modern poetry. Modernity.*

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I.** Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 65-89.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à Prosa.** Tradução de Maurício Santana Dias. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CENDRARS, B. **Du monde entier au cœur du monde:** Poésies complètes. Paris: Gallimard. 2006.

_____. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. In: SIDOTI, A. **Genèse et dossier d'une polémique:** La prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987. p.99-100.

_____. **Páscoa em Nova-Yorque, Prosa do Transiberiano e outros poemas.** Tradução de Sérgio Wax. Belém: Ed. Universitária UFPA, 1995.

DADIE, D. C. Du monde entier ou Les grands elans createurs du lyrisme cendrarsien. **Revue du CAMES** – Série B. Ouagadougou, v.006, n.1-2, p. 199-212, 2004.

FAUSTINO, M. Para que poesia? In: _____. **Poesia:** experiência. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 27-57.

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

GALVÃO, P. Blaise Cendrars: a aventura. In: EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars:** ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EDUSP, 2001. p.442-444.

KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACHADO, G. M. Blaise Cendrars e as Vanguardas. In: CONGRESSO NACIONAL ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA, 6 /COLÓQUIO DE OUTONO COMEMORATIVO DAS VANGUARDAS, 10, 2010, Minho. **Revista Info CEHUM.** Minho: FCT, 2010. v. 01, p. 1-12

A poesia de Blaise Cendrars como expressão do homem e dos tempos modernos

MILLIET, S. Cendrars: fantasia e realidade. In: EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. Ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EDUSP, 2001a. p.445-48.

_____. Entrevistas de Cendrars. In: EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EDUSP, 2001b. p.450-454.

PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. In: _____ **Armazém literário**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.105-127.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

EULALIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: EDUSP, 2001.

TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009.



DE MELUSINA À MULHER-CRIANÇA: A DEFESA DE ANDRÉ BRETON EM FAVOR DAS MULHERES NO PODER EM *ARCANO 17*

Fernanda Taís ORNELAS*

RESUMO: A narrativa poética *Arcano 17* foi escrita por André Breton em 1944, período no qual a França se libertava da ocupação nazista, provocando no líder do Surrealismo um sentimento de esperança, que se encontra refletido na obra. Tendo em vista este aspecto, o presente artigo tem como objetivo a análise de dois símbolos femininos presentes em *Arcano 17* – a personagem lendária Melusina e o estereótipo da mulher-criança, popularizado pelo romance *La Femme-Enfant: roman contemporain* (1891), de Catulle Mendès –, com o intuito de demonstrar o desencantamento de Breton em relação ao patriarcado, bem como a defesa do surrealista em favor da substituição do poder dos homens pelo das mulheres, posicionamento revolucionário e incomum para a época em que a obra foi redigida.

PALAVRAS-CHAVE: Melusina. Mulher-Criança. Crítica Literária Feminista. André Breton. *Arcano 17*.

Quando André Breton publica o *Manifesto do Surrealismo* (1924)¹, marco inicial do movimento francês e resultado de um período intenso de pesquisas sobre o automatismo psíquico, o caráter revolucionário do grupo já é notável.

Nesse documento, que sintetiza as principais ideias e objetivos da vanguarda, Breton tece uma crítica à mediocridade da “vida real”, isto é, uma crítica à sociedade capitalista moderna, baseada em valores racionais, que obscureceriam o olhar do ser humano em relação à sua própria existência. De acordo com o escritor, o racionalismo ceifaria a imaginação e instalaria no homem o sentimento de insatisfação perante a vida.

* Mestre em Estudos de Literatura. UFSCar – Universidade Federal de São Carlos. Centro de Educação e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. São Carlos – SP – Brasil. 13565-905 – contatoornelasfernanda@gmail.com

¹ Confira Breton (2001).

Considerando isso, o Surrealismo, descendente do Romantismo, retoma a sua conhecida temática da imaginação e do sonho, utilizando-a, dessa vez, baseada na teoria do inconsciente do psicanalista austríaco Sigmund Freud, com o objetivo de resolver os “principais problemas da existência”. É o que afirma Breton, na definição irônica que faz do movimento, em forma de verbete de dicionário:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. ENCICLOPÉDIA, Filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência (BRETON, 2001, p.40).

Em outras palavras, o Surrealismo criou um procedimento chamado automatismo psíquico, no qual o indivíduo poderia exprimir o seu pensamento livre da moral imposta pela civilização moderna. Essa libertação, segundo o movimento, promoveria o resgate da imaginação que, por sua vez, possibilitaria uma nova forma de existência e uma nova realidade: uma *sobre-realidade*, ou melhor, uma *surrealidade* – realidade absoluta, fruto da união entre mente consciente e inconsciente.

Por meio da união entre esses dois estados psíquicos, o consciente e o inconsciente, o homem seria completo: a imaginação, restaurada pelo inconsciente, tornaria o ser humano capaz de promover mudanças ao seu redor, ou seja, tornaria o ser humano capaz de se rebelar contra o pragmatismo da sociedade vigente e o seu modo de produção alienante. Sendo assim, embora o Surrealismo fosse um movimento composto por artistas, Claudio Willer (2008) destaca que o grupo estaria voltado para a transformação do mundo, sendo a produção literária e artística o modo de expressar esse ímpeto transformador.

Essa perspectiva revolucionária do Surrealismo é assumida e reforçada por Breton ao longo dos anos. Não à toa, o primeiro periódico criado com o intuito de difundir as ideias surrealistas chamava-se *La Révolution Surréaliste* que, segundo Maurice Nadeau (2008), ressaltava a necessidade de “elaborar uma nova declaração de direitos do homem.” Além disso, vale frisar a breve adesão

de Breton ao Partido Comunista Francês, de 1926 até 1933, demonstrando a crença do escritor em integrar o Surrealismo – com a sua concepção de mundo idealista –, ao materialismo histórico e às lutas sociais da época. Por fim, também é importante salientar a permanente postura crítica do criador e líder do grupo em relação à sociedade, postura esta que foi expressa por meio de sua extensa produção intelectual. Nela, pode-se destacar, por exemplo, o manifesto *Por uma Arte Revolucionária Independente* (1938)², escrito em parceria com Leon Trótski, na ocasião de sua estadia no México. Já no que diz respeito à Literatura, é possível destacar *Arcano 17* (1944)³, obra em prosa na qual Breton mostra com mais ênfase o seu posicionamento político e social, de viés feminista, incomum para a época em que foi redigida.

Arcano 17 é uma narrativa poética, escrita por Breton no período em que permaneceu exilado nos Estados Unidos, em razão da Segunda Guerra Mundial (1938-1945), mais especificamente por ocasião de uma viagem do surrealista ao Canadá, na companhia de sua futura esposa, Elisa Claro. A escritura da obra ocorreu em dois meses, de 20 de agosto a 20 de outubro de 1944, nas cidades de Percé e Sainte-Agathe-des-Monts, localizadas, respectivamente, na região canadense da Gaspésia e de Laurentides. Nela, é possível perceber o hibridismo de gêneros e o desprezo pela tradição romanesca típicos do estilo literário de Breton – além de unir os gêneros narrativo e lírico, o escritor incorpora em seu texto traços autobiográficos, ensaísticos, historiográficos e metaliterários.

Segundo André Breton (1992), em entrevista de 1952, a André Parinaud, a inspiração para a redação de *Arcano 17* viria de alguns acontecimentos que o levaram a refletir a respeito da simbologia de esperança e de ressurreição presentes na carta da Estrela, no Tarô: no âmbito político, a libertação da França do domínio da Alemanha nazista, cuja ocupação havia sido estabelecida no ano de 1940, evento que causou esperança ao escritor; no âmbito pessoal, o encontro com Elisa, essencial para curá-lo de um período obscuro: o divórcio de Jacqueline Lamba, o distanciamento de sua filha e o exílio.

Em *Arcano 17*, existe uma temática principal e que dá unidade à obra, que é esperança, baseada em preceitos mágicos, esotéricos e transcendentais; e existe, também, duas espécies de temas que, ora são apresentados separadamente, ora são entrelaçados, de modo descontínuo: os temas mais concretos, ligados à guerra, ao exílio e à sociedade de maneira geral; e os temas mais abstratos, ligados

² Confira Breton e Trótski (1985).

³ Confira Breton (1986).

às impressões de Breton em relação aos eventos que vivencia e aos lugares que frequenta, nos quais figuram as metáforas, os mitos e os símbolos de esperança, morte e ressurreição – assuntos consolidados pela magia e pela tradição esotérica ocidental.

A descontinuidade de *Arcano 17*, tanto na linguagem quanto na temática, é uma característica significativa na obra, pois evidencia o fluxo de consciência de Breton de acordo com o ambiente no qual está inserido, haja vista a sua intensa atividade contemplativa, em razão de sua situação de viajante. No entanto, existe uma relevante regularidade na narrativa poética surrealista: os mais importantes símbolos de esperança e de ressurreição utilizados pelo escritor são, motivadamente, femininos.

Elisa, representando a necessidade de ressurreição do ser humano em sua esfera pessoal; Melusina, simbolizando a morte e o movimento de ressurreição feminina na política e na sociedade; a “mulher-criança”, retratando a mulher renascida, consciente de seu poder pessoal e capaz de utilizá-lo para o bem da humanidade; “*La Verseuse*”, figura feminina do Arcano 17, do Tarô, sintetizando a crença de um futuro de esperança ligado às mulheres; e Ísis, deusa egípcia, demonstrando a capacidade feminina para a ressurreição. A junção de todos esses símbolos em *Arcano 17* estabelece uma importante metáfora: a de que a esperança em um futuro mais harmônico, na realidade material do período pós-guerra, estaria na ocupação das posições de poder pelas mulheres. Tal metáfora fica evidente na obra a partir do tratamento dado por Breton à lenda de Melusina.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2015), Melusina é uma personagem lendária do folclore europeu, que obteve popularidade devido à sua participação em um romance de cavalaria do século XV. Na lenda, Melusina é uma fada, descendente da dinastia dos Lusignan, vítima de uma maldição que a transformava, todos os sábados, em serpente da cintura para baixo. Em certa ocasião, a fada apaixona-se e aceita o pedido de casamento de um homem chamado Raimondin de Poitou, com a exigência de que o futuro marido nunca a visse aos sábados. Raimondin, contudo, é invadido pelo ciúme e trai a confiança de Melusina: em um sábado, espia a esposa tomando banho, fato que a condena a viver pela eternidade na forma metade-mulher e metade-serpente. Após a sua condenação, Melusina torna-se conhecida por seus gritos de lamento proferidos no castelo onde vivia.

Melusina surge em *Arcano 17* a partir da contemplação de Breton do lago de Sables, na cidade de Sainte-Agathe-des-Monts, em Laurentides. O surrealista

enxerga Melusina, já metade-mulher e metade-serpente, na paisagem. O céu, as colinas, os pinheiros, a cor, o formato do lago de Sables – todos esses elementos da natureza são personificados e transformados na personagem:

Melusina depois do grito, Melusina abaixo do busto, vejo cintilar suas escamas no céu de outono. Sua deslumbrante forma em espiral encerra agora por três vezes uma colina arborizada que ondula em vagas segundo uma partitura onde todos os acordes se regulam e repercutem sobre os da capuchinha em flor [...] Melusina, é certamente sua cauda maravilhosa, dramática, perdendo-se em meio aos pinheiros no pequeno lago que por isso toma a cor e a forma alongada de um sabre. (BRETON, 1986, p. 45).

Este processo analógico faz com que o autor inicie a sua discussão acerca da situação da mulher na sociedade. Para Breton, Melusina simbolizaria o gênero feminino, privado de todos os seus direitos, pela opressão do patriarcado. O gênero feminino, assim como a personagem lendária, foi privado de manifestar-se e de desenvolver-se conforme a sua forma original, tendo sido antes preso em um papel de submissão, imposto pelo gênero masculino. Considerando essa visão, Breton reconhece a necessidade de a mulher reencontrar a si mesma, isto é, a necessidade de a mulher reencontrar a sua forma perdida ao longo dos séculos de dominação patriarcal, e atenta, também, aludindo ao grito de Melusina, para o benefício que o grito de insurreição feminino poderia ter trazido ao futuro da humanidade, caso tivesse sido proferido em épocas anteriores – inclusive no que se referiria às guerras:

Quantas vezes no decorrer desta guerra e já da precedente não esperei eu que ecoasse o grito abafado há nove séculos sob as ruínas do castelo de Lusignan! [...] Que prestígio, que futuro não teria tido o grande grito de recusa e de alarme da mulher, esse grito sempre potencial e que, por um malefício, como num sonho, tantos seres não conseguem fazer sair do virtual, se, no decorrer destes últimos anos, ele houvesse sido elevado principalmente na Alemanha e, por um acaso extremo, houvesse sido suficientemente forte para que não se conseguisse abafá-lo! (BRETON, 1986, p. 46).

Em seguida, Breton deixa de refletir sobre os efeitos de uma insurreição feminina nos eventos do passado e passa a desejá-la no momento presente, afirmando o seu posicionamento político em favor das mulheres no poder,

entrevendo, igualmente, a função que a arte e o artista deveriam exercer nessa tarefa:

Essa crise é tão aguda que, no que me diz respeito, não consigo descobrir para ela mais do que uma única solução: teria chegado o momento de fazer valer as ideias da mulher em detrimento das do homem, cuja falência se perpetra bastante tumultuadamente hoje em dia. É ao artista, em particular, que cabe, ainda que seja em protesto contra esse escandaloso estado de coisas, a tarefa de fazer predominar ao máximo tudo aquilo que diz respeito ao sistema feminino do mundo por oposição ao sistema masculino, de investir exclusivamente nas faculdades da mulher, de exaltar, ou melhor ainda, de se apropriar, a ponto de fazê-lo zelosamente seu, de tudo aquilo que a distingue do homem no que se refere aos modos de apreciação e de volição. (BRETON, 1986, p. 47-48).

De acordo com Breton, a Segunda Guerra Mundial seria o maior indício de que o patriarcado havia destruído, progressivamente, a sociedade. Sendo assim, na concepção do autor, seria preciso uma substituição do poder, que começaria pela substituição ideológica e cultural. Em outras palavras, para o surrealista, todas as características e ideias que comporiam aquilo que é considerado masculino deveriam ser negligenciadas. Para tanto, ele considera ser indispensável a atuação da arte e dos artistas em prol da valorização e apropriação das ideias da mulher porque, sendo elas opostas às do homem, seriam as únicas capazes de conter a falência social da humanidade.

Ademais, é possível inferir neste trecho que, na concepção de Breton, todas as características que motivaram a atribuição do gênero feminino como sendo incapaz de exercer atividades de poder e de intelectualidade, como, por exemplo, a delicadeza, a irracionalidade e a intuição, seriam, justamente, as qualidades necessárias para uma nova liderança e para a construção de uma nova sociedade. Tal ideia é evidenciada mais adiante, quando o autor expressa, de forma ainda mais categórica, o seu posicionamento em favor das mulheres no poder:

Que a arte dê resolutamente a prioridade ao pretense “irracional” feminino, que ela conserve ferozmente como inimigo tudo aquilo que, tendo a presunção de se considerar como seguro, como sólido, traz na realidade a marca dessa intransigência masculina que, no plano das relações humanas, mostra suficientemente, hoje em dia, do que ela é capaz. Não é mais o momento, eu o afirmo, de se restringir nesse ponto a veleidades, a concessões mais ou menos

vergonhosas, mas sim de se pronunciar em arte sem equívoco contra o homem e a favor da mulher, de tirar do homem um poder do qual, como está mais do que provado, ele fez mau uso, para tornar a colocar esse poder nas mãos da mulher, de negar o homem todas as suas instâncias enquanto a mulher não houver conseguido retomar desse poder sua parte equitativa e isso não mais na arte, mas na vida. (BRETON, 1986, p. 48-49).

Mais uma vez Breton reforça a ideia de que a arte deveria ser engajada em prol da valorização de qualidades femininas, como a irracionalidade; desprezando, na mesma intensidade, as qualidades masculinas, como a segurança e a solidez, com o intuito de substituir o poder dos homens pelo das mulheres. Além disto, cabe destacar a contundência com a qual o surrealista expõe a sua posição sobre o assunto, incomum para a época, e o papel que ele atribui à arte no engendramento dessa nova realidade. Na opinião do surrealista, esse posicionamento artístico contra a ideologia e a cultura masculinas seria essencial, devendo permanecer militante até que as mulheres alcançassem, verdadeiramente, o poder e a sua igualdade perante os homens.

Há, ainda, neste trecho, duas considerações interessantes: a primeira é que, ainda que de forma não intencional, com essa afirmação, Breton acaba por justificar a própria práxis surrealista, haja vista que existe, nesta ideia, a crença de que a arte, sozinha, seria capaz de promover grandes mudanças no ser humano e, conseqüentemente, na sociedade. A segunda, por sua vez, é que, ao propor uma arte que dê vazão ao irracional feminino, Breton não está propondo nada mais do que uma arte alinhada ao Surrealismo, tendo em vista que a valorização do irracional, ou seja, do inconsciente, seria a principal premissa do movimento francês.

Concluindo a sua manifestação em favor das mulheres no poder, Breton expõe, finalmente, aquela que seria a atitude basilar para o estabelecimento dessa nova organização política e social: o empoderamento do gênero feminino, simbolizado, no texto, por meio do processo de empoderamento da personagem Melusina:

Melusina abaixo do busto se doura de todos os reflexos do Sol sobre a folhagem de outono. As serpentes de suas pernas dançam de acordo com o tamborim, os peixes de suas pernas mergulham e suas cabeças reaparecem em outros lugares como que suspensas às palavras desse santo que as pregava no miosótis, os pássaros de suas pernas erguem sobre ela a rede aérea. Melusina

quase inteiramente envolvida outra vez pela vida pânica, Melusina com os grilhões inferiores de pedras ou de plantas aquáticas ou de penugem de ninho, é ela que invoco, eu não vejo ninguém além dela que possa redimir esta época selvagem. É a mulher por inteiro e no entanto a mulher tal como ela é hoje em dia, a mulher privada da sua posição humana, prisioneira das suas raízes mutáveis tanto quanto se queira, mas também por elas em comunicação providencial com as forças elementares da natureza. (BRETON, 1986, p. 49).

Neste fragmento, é possível depreender que, na visão de Breton, o processo de empoderamento das mulheres está ligado à ideia de que o feminino seria o princípio gerador da vida, estando organicamente vinculado à natureza e aos seus ciclos. O escritor mostra Melusina não mais oprimida pela sua própria forma, mas sim sendo capaz de estabelecer o contato com essa forma, com essa “essência” que se define pela capacidade de entrar em comunicação com as forças elementares da natureza.

Para representar essa mudança de perspectiva, o surrealista faz uma descrição da personagem lendária envolvida pela energia de Pã – deus que, na mitologia grega, protegia os bosques e os pastores. Uma vez envolvida, novamente, por essa energia, as serpentes, que antes eram os seus grilhões, tomam formatos que representam a sua comunhão com os três reinos da natureza: o mineral, simbolizado pelas “pedras”; o vegetal, simbolizado pelas “plantas aquáticas” e, por fim, o animal, simbolizado pela “penugem de ninho”, isto é, pelos pássaros.

No que se refere às mulheres, a metáfora de Melusina representa o renascimento feminino a partir do reconhecimento de sua verdadeira natureza. A partir do instante em que Melusina permite-se entrar em contato com a sua própria essência, aquilo que fazia dela prisioneira torna-se o seu principal poder. Para Breton, isso também se aplicaria ao gênero feminino, pois, ainda que as mulheres, por conta do sistema patriarcal, tenham sido privadas de manifestar livremente os aspectos mais genuínos do seu ser – a força nutridora, espiritual e a capacidade de entrar em comunhão com a natureza –, a época em que viviam se mostrava como ideal para o desenvolvimento destes aspectos, afinal, somente a partir deles, as mulheres seriam capazes de alcançar o próprio domínio e, conseqüentemente, o domínio das posições de poder.

Apoiado nesta tônica, Breton descreve, gradativamente, o processo de empoderamento e de libertação de Melusina:

Melusina não mais sob o peso da fatalidade desencadeada sobre ela exclusivamente pelo homem, Melusina liberta. Melusina antes do grito que deve anunciar sua volta, porque esse grito não poderia ser ouvido se não fosse reversível, como a pedra do Apocalipse e como todas as coisas. O primeiro grito de Melusina foi um ramalhete de samambaia começando a se enrolar numa grande chaminé, foi o mais frágil junco rompendo sua amarra na noite, foi em um relâmpago o gládio aquecido até embranquecer diante dos olhos de todos os pássaros dos bosques. O segundo grito de Melusina deve ser a descida do balanço num jardim onde não há balanço, deve ser o folgado dos jovens caribus na clareira, deve ser o sonho do parto sem dor. (BRETON, 1986, p. 50).

Neste excerto, é possível observar a tentativa de desmistificação de Breton da ideia de sociedade como sendo sólida e imutável. O segundo grito de Melusina simbolizaria a reversibilidade da situação da mulher, bem como a reversibilidade de qualquer aspecto social considerado como irreversível.

Outrossim, é expressiva a forma como o autor retrata tal ideia, por meio de imagens poéticas. No primeiro grito de Melusina, o da metamorfose, está representado o gradual domínio das forças da natureza sobre ela: os três reinos, vegetal (samambaia), animal (junco)⁴ e mineral (gládio), são responsáveis pelo aprisionamento da personagem. Já no segundo grito, o da libertação, destacam-se imagens que sugerem o seu empoderamento progressivo: a entrega ao irracional, simbolizada pela “descida do balanço num jardim onde não há balanço”; o ressurgimento da alegria, obscurecida pelo homem, simbolizada pelo “folgado dos jovens caribus na clareira”; e, por fim, em uma referência bíblica, a negação da culpa e da maldição imposta pelo homem, simbolizada pelo “sonho do parto sem dor”.

É interessante notar que, após o segundo grito de Melusina, ou seja, após o do seu processo de libertação, Breton expõe as transformações ocorridas na personagem, retratando-a em perfeita comunhão com a natureza. Esta comunhão, por sua vez, acaba por transfigurar a personagem lendária. Gradativamente, compõem-se para sempre em Melusina, todos os traços distintivos do estereótipo literário da “mulher-criança”:

⁴ Junco é um gênero de aves da família Emberizidae. Confira Benirschke e Hsu (1975).

Melusina no momento do segundo grito: ela jorrou das suas ancas sem globo, seu ventre é toda a colheita de agosto, seu dorso salta como fogo de artifício da curva da sua cintura, moldada sobre duas asas de andorinha, seus seios são arminhos presos no próprio grito, ofuscantes de tanto se iluminar com o carvão ardente da boca uivante. E seus braços são a alma dos riachos que cantam e perfumam. E sob o desabamento dos seus cabelos desdourados compõem-se para sempre todos os traços distintivos da mulher-criança, dessa variedade tão particular que sempre subjugou os poetas *porque o tempo sobre ela não tem domínio*. (BRETON, 1986, p.50, grifo do autor).

A mulher-criança é um estereótipo feminino oriundo do romance *La Femme-Enfant: roman contemporain*, de Catulle Mendès (1891). Este estereótipo, popular na França, representa a mulher ciente do seu poder pessoal. A mulher-criança, conservando a leveza e o entusiasmo típicos da infância, de acordo com Breton, seria a única capaz de permanecer em contato com a sua própria natureza. Ou seja, o estado de espírito da mulher-criança a tornaria imune à opressão masculina, porque desde o princípio ela teria mantido a sua forma original, ao contrário de Melusina.

A consciência de seu poder pessoal é o que torna a mulher-criança capaz de subjugar os poetas, isto é, os homens mais sensíveis. O tempo, sobre ela, não teria domínio porque sua imunidade faz com que ela mesma represente a própria essência feminina – sendo, portanto, atemporal. Além disto, atemporal também porque, sendo capaz de subjugar os poetas, a tentativa de capturar a essência da mulher-criança acaba por eternizá-la em obras de arte.

O percurso de Melusina à mulher-criança encerra-se, finalmente, com um elogio do autor à potência extraordinária emanada por esta espécie de mulher:

A figura da mulher-criança dissipa ao redor de si os mais bem organizados sistemas porque nada pôde fazer com que ela se submetesse a eles ou neles se incluísse. Sua compleição desarma todos os rigores, a começar, eu mal saberia dizê-lo a ela própria, pelo dos anos. Mesmo aquilo que a atinge fortalece-a, embrandece-a, refina-a ainda mais e para resumir completa-a como o cinzel de um escultor ideal, dócil às leis de uma harmonia pré-estabelecida e que nunca termina porque, sem a possibilidade de um passo em falso, ele está no caminho da perfeição e esse caminho não poderia ter fim. E a própria morte corporal, a destruição física da obra, não é, neste caso, um fim. A irradiação subsiste, ou melhor, é a estátua inteira, ainda mais bela se possível fosse, que,

despertando para o imperecível sem nada perder de sua aparência carnal, faz sua substância com um sublime cruzamento de raios. (BRETON, 1986, p. 51-52).

Por este trecho, pode-se perceber a força atribuída por Breton às mulheres, representada na mulher-criança. O gênero feminino, consciente de si, seria capaz de dissipar “os mais bem organizados sistemas” e “desarmar todos os rigores”, atitudes desejadas pelo surrealista em relação à sociedade. Mais ainda, para o escritor, o gênero feminino empoderado “fortalece-se”, “embrandece-se” e “refina-se”, em meio às dificuldades, porque a natureza feminina seria fundamentada em qualidades como a maleabilidade e a capacidade de adaptação – ao contrário da solidez masculina, passível de ser quebrada. Não à toa, o autor completa: a intensificação do poder feminino não findaria, da mesma forma que a energia da mulher empoderada subsistiria mesmo à morte corporal: seria imperecível. Esta notável exaltação da potência feminina torna ainda mais justificável a defesa do líder do Surrealismo em favor de uma sociedade comandada pelo gênero.

Em suma, conclui-se que Breton demonstrou, em *Arcano 17*, por meio da lenda de Melusina e do estereótipo da mulher-criança, a maneira como o gênero feminino deveria proceder para recuperar o poder sobre si mesmo e perante a sociedade, desenvolvendo, com isso, as suas ideias acerca de um renascimento político e social liderado pelas mulheres. Pouco divulgada entre a crítica, esta face feminista de Breton, que se apoia em uma concepção sagrada do feminino, confirma a já salientada perspectiva revolucionária do Surrealismo, bem como a posição de vanguarda do autor em relação às mais diversas questões da sociedade.

FROM MELUSINE TO THE CHILD-WOMAN: ANDRÉ BRETON'S DEFENSE OF WOMEN IN POWER IN ARCANE 17

ABSTRACT: *The poetic narrative Arcane 17 was written by André Breton in 1944, period of France's liberation from the Nazi occupation, which provoked in the leader of Surrealism a feeling of hopefulness which is reflected in his work. Accordingly to this aspect, the present article aims to analyze two feminine symbols present in Arcane 17 – the legendary character Melusine and the stereotype of the child woman, popularized by the novel La Femme-Enfant: roman contemporain (1891), by Catulle Mendès –, with the aim of demonstrating Breton's disenchantment towards the patriarchy, as well as the surrealist's defense in favor of the substitution of men's power by that of women, revolutionary and unusual positioning for the time the work was written.*

KEYWORDS: *Melusine. The Child-Woman. Feminist Literary Criticism. André Breton. Arcane 17.*

REFERÊNCIAS

BENIRSCHKE, K.; HSU, T. C. (Coord.). **Chromosome Atlas:** Fish, Amphibians, Reptiles and Birds. New York: Springer, 1975. v.3.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo.** Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

_____. **Oeuvres Complètes.** Édition de Marguerite Bonnet avec la collaboration d'Étienne-Alain Hubert et José Pierre. Paris: Gallimard, 1992. v.II. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 392).

_____. **Arcano 17.** Tradução de Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BRETON, A.; TROTSKI, L. **Por uma arte revolucionária independente.** Tradução da 1. parte Carmen Sylvia Guedes, Rosa Boaventura; autores da 2. parte Mário de Andrade et al. Organização de Valentim Facioli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 27. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2015.

MENDÈS, C. **La Femme-Enfant:** roman contemporain. Paris: Charpentier, 1891.

NADEAU, M. **História do Surrealismo.** Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WILLER, C. J. Surrealismo: Poesia e Poética. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Org.). **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 281-322.



(DES)FIGURAÇÕES DE SI NA ESCRITA DA INTERIORIDADE DE GEORGES BATAILLE

Oswaldo FONTES FILHO*

RESUMO: Este texto considera no fraseado batailliano a desconstrução de toda transitividade discursiva em favor de desregrada grafia do que o autor chama sua "experiência interior". Ali, a representação homogênea de si e do mundo recebe sua contraposição menos intelectual, menos predicativa, numa escrita da interioridade onde impera particular semântica do excesso, da morte, do sacrifício, assim como uma morfologia imaginária do deiscente, do amorfo, do agonístico. Será mostrado como figuras expostas a uma margem de equívocidade entre os gêneros solicitam uma capacidade da escrita de jogar a fundo perdido, junto a uma deriva das formas e dos sentidos.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Experiência. Interioridade. Georges Bataille.

Le récit qui révèle les possibilités de la vie [...] appelle un moment de rage, sans lequel son auteur serait aveugle à ces possibilités excessives. Je le crois : seule l'épreuve suffocante, impossible, donne à l'auteur le moyen d'atteindre la vision lointaine attendue par un lecteur las des proches limites imposées par les conventions. Comment nous attarder à des livres auxquels, sensiblement, l'auteur n'a pas été contraint ?

Le Bleu du ciel, avant-propos, Georges BATAILLE (2004, p.111).

Me servant de fictions, je dramatise l'être : j'en déchire la solitude et dans le déchirement je communique.

Sur Nietzsche, Georges BATAILLE (1967, p.157).

Je dirai ceci d'obscur : l'objet dans l'expérience est d'abord la projection d'une perte de soi dramatique. [...] De plus, le sujet dont l'expérience est en elle-même et dès le début dramatique (est perte de soi) a besoin d'objectiver ce caractère dramatique. La situation de l'objet que cherche l'esprit a besoin d'être objectivement dramatisée. L'Expérience intérieure, Georges BATAILLE (1992, p.137).

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de História da Arte. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – osvaldo.fontes@unifesp.br

Uma semântica desregrada

As figuras discursivas apresentam papel estruturalmente perturbador nos textos de Georges Bataille (1897-1962). Por meio delas, que traçam uma semântica paradoxal, e uma poética que se pretende “balbuciante e incerta” (BATAILLE, 1971a, p.492)¹, os conceitos ganham imprecisão, se liberam das normas. Phillippe Sollers, em sua análise pós-saussuriana da linguagem, sustenta que esse é gesto “irreduzível à lógica clássica”, ao assumir plenamente a arbitrariedade e impropriedade de uma destruição do discurso e da gramática afeita às “[...] hierarquizações dos enunciados, à separação e oposição dos conceitos [...]” (SOLLERS, 1968, p.119). Se é caso de se falar de uma “efervescência orgânica da linguagem”, tal se deve a seus excessos pulsionais que permitem as três rupturas próprias a uma escrita que se quer soberana: da ordem social das conveniências, por meio de suspensões e transversalidades de valores; da ordem do imaginário, por implosão da instância enunciativa; da ordem da linguagem, por força do que Bataille chama a natureza “prometeica” da literatura.

Nos textos dos anos 1930 e 1940, essas rupturas podem ser rastreadas junto à organização singular da linguagem referente à noção de **experiência soberana**. Surgido notadamente em *L'expérience intérieure*, o motivo da soberania tem sua representação trabalhada a partir do esgotamento de sua força simbólica e conceitual. A linguagem que comunica essa soberania bascula de uma unidade de pensamento a uma pluralidade de experiências, conformando particular figuração (e mesmo uma figurabilidade) do não saber. O termo “figura” é tomado aqui como operação poética de condensação metafórica e deslocamento metonímico; ele fornece grafia a um corpo a um tempo em presença e em desvio de si, em movimento de deposição escritural de suas latências. Uma linguagem desprovida de qualquer garantia de sentido desfigura e refigura o campo referencial da experiência de si.

Nos primeiros momentos de *L'expérience intérieure*, onde a necessidade de “tudo pôr em causa” procura ainda por seus princípios, Bataille trata de subtrair da noção de **experiência interior** todo emprego e todo fim. Esse movimento de esgotamento, levando a um “lugar de despojamento, de não sentido” (BATAILLE, 1986, p.15), implica recusar de antemão toda atração que possa exercer um arrebatamento extático, místico. Recusa “severa e incansável”, estima Blanchot (2007, p.185), “[...] de todas as pressuposições religiosas, assim como de todas

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

as revelações e certezas espirituais implicadas pelas disposições ‘místicas’.” Ao consignar tal recusa, no parágrafo de abertura de seu texto, Bataille já transparece a errância conceitual e semântica através da qual falará sua experiência dos movimentos interiores, que ele prefere chamar “escoamentos interiores”.

J’entends par expérience intérieure ce que d’habitude on nomme expérience mystique: les états d’extase, de ravissement, au moins d’émotion méditée. Mais je songe moins à l’expérience confessionnelle, à laquelle on a dû se tenir jusqu’ici, qu’à une expérience nue, libre d’attaches, même d’origine, à quelque confession que ce soit. C’est pourquoi je n’aime pas le mot mystique. (BATAILLE, 1986, p.15, grifo do autor).

Assim, ao procurar romper com uma filiação a imagens e símbolos de uma dogmática da interioridade mística (afeita à “divisão analítica das operações” de transcendência), a escrita conforma o que Francis Marmande (1985, p.106) denomina com felicidade uma **semântica libertária**. Não pretendendo insistir no êxtase como técnica de transcendência, Bataille procura outras derivas junto às palavras. Nesse sentido, a noção de “palavra escorregadia” em *L’expérience intérieure* trai uma consciência refinada da imprecisão do léxico da interioridade. Se “[...] a palavra silêncio é ainda um ruído, falar é em si mesmo imaginar que se conhece, e para não mais conhecer seria preciso não mais falar.” (BATAILLE, 1986, p.25). Essa consciência enviesada da linguagem alimenta uma poética voluntariamente imprecisa, balbuciante por entre os enviesamentos dos saberes instituídos. Liberar da lei da linguagem prescinde de uma declaração de intenção. A contestação em Bataille não é do registro de um manifesto, mas de uma escrita em ato, ainda que de deriva. Para sair das “areias movediças” das palavras, para aceder à “parte muda, subtraída, inapreensível” de nós mesmos que escapa aos “servilismos verbais” (BATAILLE, 1986, p.27), a escrita dá-se os meios de uma irregularidade poética, de um encadear desimpedido dos vocábulos para ter uma chance de desencadear sentidos. Trata-se de deixar as palavras “escorregarem” por entre as conotações para não imobilizar sentidos. O engajamento propriamente filosófico desse intento parece considerável: “falar na acachapante dissolução do pensamento”; escrever pondo em causa a linguagem pela linguagem; pensar sob o regime da contestação do próprio pensamento.

A deriva das palavras é, assim, modo de propor um deslocamento, de noções em noções, de figuras em figuras; cabe ao conceito armazenar imagens em função direta de sua perda de sentido e de filiação ideológica. Eis a atividade profunda

do texto batailliano: um trabalho de inversão operatória das posturas mais ativas; e um objeto (a experiência interior) que permanece “[...] questionamento, experimentação, na febre e na angústia, do que um homem sabe do fato de ser.” (BATAILLE, 1986, p.16). Não surpreende, pois, que a escrita da interioridade principie por uma “crítica da servidão dogmática e do misticismo”, onde os *Exercícios espirituais* de Santo Inácio de Loyola² são paradigmáticos de um fechamento discursivo. Há em *Le Coupable* uma passagem que expressa cabalmente esse processo crítico, não como uma posição teórica ou filosófica estável, mas como um princípio de movimentação das formas, rumo a uma dilaceração de morfismos consagrados:

De la pente vertigineuse que je monte, je vois maintenant la vérité fondée sur l'inachèvement [...], il n'y a plus là d'un fondement que l'apparence! J'ai renoncé à ce dont l'homme a soif. Je me trouve – glorieux – porté par un mouvement [...] si fort que rien ne l'arrête, et que rien ne pourrait l'arrêter. C'est là ce qui a lieu, qui ne peut être justifié, ni recusé, à partir de principes: ce n'est pas une position, mais un mouvement maintenant chaque opération possible dans ses limites. Ma conception est un anthropomorphisme déchiré [...] En toute réalité accessible, en chaque être, il faut chercher le lieu sacrificiel, la blessure. Un être n'est touché qu'au point où il succombe, une femme sous la robe, un dieu à la gorge de l'animal du sacrifice.. (BATAILLE, 1971a, p.261, grifo do autor).

Numa escrita em movimento tateante, sem intenção de fugir à imperfeição do arbitrário, não surpreende que a deriva de sentidos assuma um imperativo de tresloucado analogismo: “[...] é preciso pôr sobre um mesmo plano o universo risível, uma mulher nua, um suplício.” (BATAILLE, 1971a, p.267). Assim, as noções de **heterologia**, de **despesa** ou de **meditação**, que acompanham a discursividade da experiência, nunca recebem sentido unívoco. Cada termo mostra-se variado, declinado como as formas flexionais de uma mesma atitude de desengajamento. Assim, as “condutas soberanas aparentes” instanciam variegada topologia: a embriaguez, a efusão erótica, o riso, a efusão do sacrifício, a efusão poética. Contudo, longe de determinar um início de precisão conceitual, a listagem dessas condutas cede terreno a tergiversações entre os termos. Esse descaminho é concomitante com uma suspensão de toda determinação susceptível de vincular o sentido de soberania a alguma atitude dogmática, ou mesmo confessional.

² Confira Loyola (2011).

(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille

Précédemment, je désignais l'opération souveraine sous les noms d'expérience intérieure ou d'extrême du possible. Je la désigne aussi maintenant sous le nom de méditation. Changer de mot signifie l'ennui d'employer quelque mot que ce soit (opération souveraine est de tous les noms le plus fastidieux: opération comique en un sens serait moins trompeur) ; j'aime mieux méditation mais c'est d'apparence pieuse. (BATAILLE, 1971a, p.219, grifo do autor).

Em sua equivalência a uma deriva, a operação soberana exige que as palavras sejam desembaraçadas de seus valores fiduciários, de suas precisas linhagens de pensamento. O conceito parece então se esvaziar pelo excesso de constelações lexicais, de deslocamentos e derivas que é instado a frequentar. A escrita da soberania circunscreve um espaço semântico onde o motivo não se vê consignado a significações exclusivas. O que não se define cabalmente presta-se à demonstração de um “esvanecimento do real discursivo” (BATAILLE, 1971a, p.231).

Para melhor esclarecer a (des)organização batailliana da língua, cumpre evocar derivas de outras noções. Para o sentido do termo **heterologia** – o exemplo mais conhecido e que suscita mais questões teóricas –, vê-se Bataille propor sucessivamente: “ciência” (do que é outro), “agiologia” (na lembrança do duplo sentido de *sacer*, tanto “sujo” quanto “santo”), “escatologia” (ciência do dejetivo). O termo “heterologia” parece por vezes se impor pela proximidade com “heterodoxia”, que possui a vantagem de se opor a toda espécie de ortodoxia possível. Mas, entre “agiologia” e “escatologia”, a espiral de sentidos de uma instância da alteridade se agita. O termo “ateologia” certamente abre horizontes insuspeitos para a noção, melhor caracterizada por listas heteróclitas do que por qualquer “esgotamento arrazoado dos possíveis” (BATAILLE, 1971d, p.221). Assim, da teoria geral da magia de Henri Hubert e Marcel Mauss surge a enumeração de elementos inassimiláveis para figurar o que invariavelmente se recusa: “[...] restos das refeições, detritos, lascas de unha[s] e cabelos cortados, excrementos, fetos, lixo doméstico, [prostitutas e carcaças].” (BATAILLE, 2011, p.233). Em outros momentos, as excrescências figuram junto a práticas diversas do corpo, do coito à circuncisão, da castração à prostituição.

Outras constelações lexicais comparecem ainda. Para **experiência interior**, que balança entre o “místico”, o “êxtase”, o “maravilhamento”, a “experiência nua”, a “emoção meditada”. Para **excesso**, que acumula sentidos num sistema de equivalências onde figuram “despesa”, “desmedida”, “violência”, “consumição”, “consumo sem cálculo”, “*potlatch*”. A essas variações em torno de uma noção acrescentam-se inventários inacabados, falsamente destinados a precisar sentidos,

mas que se ampliam desmesuradamente. Desse modo, “riso, heroísmo, êxtase, sacrifício, poesia, erotismo ou outras” seriam formas diversas de dispêndio. Ou então, e de modo interrogativo: “[...] sacrifício, conformismo, falsificação, poesia, moral, esnobismo, heroísmo, religião, revolta, vaidade, dinheiro... ou várias vias em conjunto? Ou todas juntas?” (BATAILLE, 1971f, p.305). Pode ocorrer que Bataille repertorie despesas improdutivas como “[...] o luxo, os lutos, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuosos, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa.” (BATAILLE, 1971f, p.305).

Tais listas heteróclitas, simulacros de classificação, não sugerem certo gosto pelo acúmulo, pois que manifestações do excesso são igualmente manifestações da perda. Na verdade, elas trabalham a favor do inconcluso – mesmo porque se prestam a interrupções no texto argumentativo, que em Bataille são tão bruscas quanto imotivadas. Elas parecem, no fim das contas, indiferentes a todo caráter exaustivo, como se a crítica do conceito unívoco exigisse a paródia de toda taxonomia de substituição. Seja como for, a labilidade lexical em Bataille mostra-se essencial à escrita da experiência soberana. A operação acrescenta à taxonomia o alargamento dos termos para fora do invólucro categorial da identidade de sentido; e o movimento de transbordamento, de deriva, de deslocamento que fornece às séries lexicais sua dinâmica.

À evidência, essa leitura faz valer em chave diversa os resultados que Bataille anteriormente obtivera no trato com a noção de **aspecto**. De fato, a leitura do artigo “*Le langage des fleurs*”, publicado na revista *Documents* em 1929, permite entender a censura batailliana à preterição das qualidades sensíveis em favor dos signos inteligíveis. O aspecto das coisas não se presta a uma descrição articulada segundo os meios da linguagem – palavras e sintaxe. O que atrai os olhos humanos não induz um conhecimento, mas determina um estado de espírito qualificado por Bataille de “decisivo” bem como de “obscuro”. Contrafeito a uma espiritualidade sublime e etérea, esse estado de espírito – capaz de testemunhar com virulência acerca do que de obscuro haveria nos aspectos sensíveis das coisas ou mesmo nas decisões humanas mais capitais – procura por sua linguagem não tanto nas transposições poéticas quanto nas exorbitâncias do fluxo de imagens. Com o conseqüente engajamento nas formas visíveis dotadas de um valor de desmentido violento, como a flor, figura de cândidas idealidades, mas que “[...] apodrece impudicamente ao sol transformando-se numa gritante ignomínia.” (BATAILLE, 1971e, p.176).

A reivindicação de uma atitude soberana numa escrita voluntariamente não argumentativa relança o paradigma floral: “[...] os fluxos e refluxos da meditação

assemelham-se aos movimentos que animam a planta no momento em que a flor se forma [...]”, observa Bataille (1971a, p.265) em *Le Coupable*. De imediato, é o êxtase, motivo-chave da heurística batailliana da inconclusão, que se vê investido da dinâmica aspectual que já se apresentara em *Documents*: “[...] o êxtase nada explica, nada justifica, nada esclarece. Ele não é mais que a flor, não sendo menos inacabado, menos perecível. A única saída: tomar a flor e olhá-la até o acordo, de modo que ela explique, esclareça e justifique, sendo inacabada, sendo perecível.” (BATAILLE, 1971a, p.265). A “flor extática” de *Le Coupable* repõe na escrita a mesma exigência de uma forma pensada como contínuo acidente de seus aspectos afirmada no artigo de 1929: articulação do patético e do morfológico em vista de um reviramento estético pelo qual toda forma decisiva mostra-se reveladora de movimentos de fluxo e refluxo, de decomposição e desfiguração. No artigo de *Documents*, Bataille convocava uma contrametaforicidade na transgressão das idealidades do humano em favor de “formas decisivas”, capazes de dramatizar a contrapartida de toda forma. “Desfolhar” por assim dizer a flor retórica (*to say with flowers*, como dizem os anglo-saxões) mostrava-se então resposta conveniente à necessidade de resgatar de uma metaforicidade servil para o acesso ao desconhecido através do que se arruína diante do olhar. Para desconstruir a forma restritiva de linguagem – para liberá-la de tudo quanto seja “*garde à vous*” a favor de uma “imbecil elevação” do homem – cumpre desfazer sua função idealizante. Precisamente a propósito da flor, Bataille mostrava o ilusório de tal perspectiva: pois não só a maioria das flores possui aparência medíocre, mas seu interior não corresponde a sua beleza exterior: uma vez despetaladas, revelado em seu centro a “mancha peluda dos órgãos sexuais”, não lhe sobra mais que “um tufo de aspecto sórdido”. Ainda, um esforço do senso comum desvela facilmente uma “elegância diabólica” por detrás de estames bem desenvolvidos, como é caso de certas orquídeas, “plantas tão duvidosas que somos tentados a atribuir-lhes as mais equívocas perversões humanas”. Por fim, “caráter surpreendente do aspecto”, a fragilidade da corola trai a impressão apressada que se pode ter da flor: “[...] longe de dar resposta às exigências das ideias humanas, ela é o signo do seu fracasso.” (BATAILLE, 1971e, p.176).

O trabalho inicial de Bataille com a linguagem, em *Documents*, envolvia uma crítica dos modos restritivos de produção do similar e do próximo na inteligibilidade das coisas. Os aspectos, por oposição às palavras, são o resultado de um olhar ou de uma intuição antes pulsionais que racionais; são imagens (formas) apartadas de toda presença no sentido de um idêntico. Locá-las, como entende agora Bataille, no cerne mesmo de uma experiência extática significa

substituir o mundo dos objetos inteligíveis por um “estado de espírito decisivo e inexplicável” com nomenclatura flutuante: experiência interior, soberania, alteridade, transgressão, etc. Infenso a toda compreensão intelectual e racionalista, objeto de um conhecimento pático ou patético (afeito à união de conhecimentos impossíveis), um movimento fatal tempera o crescimento orgânico dos seres com a metamorfose de sua inevitável putrefação. Assim, nos quadros especulativos que envolvem a noção de experiência interior, a caracterização de uma noção não depende mais de uma prática de retificação conceitual. Ela investe, antes, um discurso dependente de uma cadeia de acontecimentos descontínuos, de morfismos desregradados, de inequívoco valor dramático.

Uma morfologia dilacerada

Considere-se, pois, o conteúdo emocional da experiência soberana. É possível identificar particular figurabilidade do êxtase em *L'expérience intérieure* e em *Le Coupable*, assim como uma morfologia do amorfo e do agonístico. Como se disse, Bataille objetiva romper com as representações homogêneas do mundo e o caráter apropriativo do conhecimento. Donde o interesse em acompanhar a operação que toma os detritos do pensamento como os objetos definitivamente heterogêneos da especulação/representação da experiência interior. Nos termos de *L'expérience intérieure*: tratar-se-ia de ver surgir o êxtase por sobre as ruínas do mundo trágico, criado pela arte para sublimar no homem o desejo de revelação (BATAILLE, 1986, p.88). Nesse tocante, a heterologia constitui uma particular prática especulativa em sua relação com um objeto tornado catastrófico. Essa prática é o que vem perturbar na escrita a relação pacificada entre sujeito e objeto. Uma exaustão do objeto, sua perda de identidade, de substancialidade, renegocia sem bases e nomenclaturas sólidas a mediação entre o som articulado e o grito, entre o pleno e o vazio.

Cet objet, chaos de lumière et d'ombre, est catastrophe. Je l'aperçois comme objet, ma pensée, cependant, le forme à son image, en même temps qu'il est son reflet. L'apercevant, ma pensée sombre elle-même dans l'anéantissement comme dans une chute où l'on jette un cri. Quelque chose d'immense, d'exorbitant, se libère en tous sens avec un bruit de catastrophe ; cela surgit d'un vide irréel, infini, en même temps s'y perd, dans un choc d'un éclat aveuglant. Dans un fracas de trains télescopés, une glace se brisant en donnant la mort est l'expression de cette venue impérative, toute-puissante et déjà anéantie. (BATAILLE, 1986, p.88-89).

As relações entre os objetos podem assim ganhar o espaço do incomensurável, do amorfo. Na dimensão de um tempo “saído de seu eixo” (BATAILLE, 1986, p.89), registro dos fragores, as relações pertencem a momentos em que o dejetivo, ou a ausência de uma “medida comum”, vem contaminar o elemento objetivo das atribuições de valor. Abre-se assim para a multiplicação (e caotização) das formas de identidade entre sujeito e objeto. Para aquele que professa uma experiência extática, resta uma identidade instável, substrato falsamente unificante de fragmentos (objetos, saberes, sentimentos), que se formaliza na labilidade das formas. “Rio dos seres”, “rio de embriaguez e sofrimentos”, “oceano da consciência”: expressões dessa ordem traem ao longo do texto precisa morfologia da fluidez, da indeterminação, do inconcluso.

L'être est dans le monde si incertain que je puis le projeter où je veux – hors de moi. C'est une sorte d'homme maladroit – qui ne sut pas déjouer l'intrigue essentielle – qui limita l'être au moi. En effet l'être exactement n'est nulle part et ce fut un jeu le saisir divin au sommet de la pyramide des êtres particuliers.
(BATAILLE, 1986, p. 98, grifo do autor).

Mostra-se incessantemente em fluxo o espaço da linguagem no qual circulam elementos não capitalizáveis de uma realidade indefinida. Toda atribuição/predicação é ali suspensa; toda relação de identificação entre valores é enfraquecida. O texto procura então por uma fluidez caótica que possa evitar o pensamento-medida. O que nele se fortifica não é a sempiterna “construção labiríntica do ser” (BATAILLE, 1971a, p.99), aquela tessitura de operações da linguagem que dão ao *ipse*, “partícula ínfima”, a ilusão do todo transcendente. Evita-se a “[...] tentativa exasperada de acabar o ser (o ser acabado seria o *ipse* tornado tudo).” (BATAILLE, 1971a, p.105). Para tanto, é proposta uma textualidade que pretende uma “[...] comunicação profunda dos seres com a exclusão das ligações necessárias aos projetos formados pelo discurso.” (BATAILLE, 1971a, p.109).

Não é, pois, casual que a voz autoral invista contra a realidade utilitarista e instrumental de sua linguagem em proveito da irrealidade poética. A poeticidade da imagem promete o que a intenção não pode visar: ela é a inadequação no interior de toda intencionalidade. Ocorre, pois, de a especulação em torno da experiência interior se interromper para que versos de fatura rápida deixem falar “desarmonia” montante:

Je ne veux plus, je gémiss, / je ne peux plus souffrir / ma prison. / Je dis ceci / amèrement : / mots qui m'étouffent, / laissez-moi, / lâchez-moi, / j'ai soif / d'autre chose. / Je veux la mort / non admettre / ce règne des mots, / enchaînement / sans effroi, / tel que l'effroi / soit désirable ; / ce n'est rien / ce moi que je suis, / sinon / lâche acceptation / de ce qui est. / Je hais / cette vie d'instrument, / je cherche une fêlure, / ma fêlure, / pour être brisé. / J'aime la pluie, / la foudre, / la boue, / une vaste étendue d'eau, / le fond de la terre, / mais pas moi. / Dans le fond de la terre, / ô ma tombe, délivre-moi de moi, / je ne veux plus l'être. (BATAILLE, 1986, p.71-72).

Não surpreenda, pois, que a figurabilidade da experiência de uma “[...] consciência angustiada pelas enchentes torrenciais que a carregam.” (BATAILLE, 1971a, p.112) acabe por se desvelar no infigurável, no irrepresentável. Didi-Huberman (1995, p.119-120) lembra como “[...] perante o uso leniente das imagéticas familiares [...]” Bataille procura despertar para o que na imagem haveria de “suplicação”, de “violência essencial”. Efetivamente, nas descrições bataillianas da experiência do êxtase a imagem é veículo de uma heurística particularmente explosiva.

Je vais dire comment j'ai accédé à une extase si intense. Sur le mur de l'apparence, j'ai projeté des images d'explosion, de déchirement. Tout d'abord, j'avais pu faire en moi le plus grand silence. Cela m'est devenu possible à peu près toutes les fois que j'ai voulu. Dans ce silence souvent fade, j'évoquai tous les déchirements imaginables. Des représentations obscènes, risibles, funèbres, se succédèrent. J'imaginai la profondeur d'un volcan, la guerre, ou ma propre mort. Je ne doutais plus que l'extase pût se passer de représentation de Dieu. (BATAILLE, 1971a, p.269).

Como o que conta é “a alteração da ordem habitual” e, por fim, “a impossibilidade da indiferença”, as imagens de um suplício entram no processo de intensificação de um *pathos* da perda de si. A imagem terrificante abre a esfera na qual se encerrava (e se limitava) a particularidade pessoal; ela a abre violentamente, pela força evocadora da dilaceração, até ao ponto do êxtase (BATAILLE, 1971a, p.272-273). Exercícios de visualizações voluntárias, como estas relatadas por Bataille, figurações de escoamentos interiores, quando de uma confrontação com o desastre, no extremo do possível, mostram-se expressão de uma “alegria suplicante”, não mais sustentada pela fé, mas pelo que Bataille chama uma “agitação incessante do possível e do impossível”, para a qual concorrem, indistintamente, o riso, o êxtase, a náusea (BATAILLE, 1971a, p.52).

Cumpriria investigar mais estreitamente o efeito de dramatização das figuras na representação da experiência batailliana. Em uma descrição que se diz “incerta e talvez ininteligível”, o sujeito extático imagina-se nos instantes em que rompe seu isolamento egótico para se fundir numa totalidade mais vasta:

Dans une sérénité aiguë, devant le ciel étoilé et noir, devant la colline et les arbres noirs, j'ai retrouvé ce qui fait de mon coeur une braise couverte de cendre, mais brûlante intérieurement: le sentiment d'une présence irréductible à quelque notion que ce soit, cette sorte de silence de foudre qu'introduit l'extase. Je deviens fuite immense hors de moi, comme si ma vie s'écoulait en fleuves lents à travers l'encre du ciel. Je ne suis plus alors moi-même, mais ce qui est issu de moi atteint et enferme dans son étreinte une présence sans bornes, elle-même semblable à la perte de moi-même [...] (BATAILLE, 1971a, p.253).

Tal expressão extática, fruto de movimentos de interiorização de crescente força agonística, proclama o horror num esforço concertado. Assim, uma vez levado à máxima intensidade, o sujeito batailliano projeta para além de si um “[...] ponto vertiginoso suposto interiormente conter o que o mundo guarda de dilacerado, a incessante deriva de tudo ao nada.” (BATAILLE, 1986, p.137). Esse ponto atribui forma óptica à experiência. O espírito é um olho, “foco incendiário” através do qual a existência percebe, finalmente, “[...] sob forma de fragor interior, o que ela é, o movimento de comunicação dolorosa que ela é [...]” (BATAILLE, 1986, p.138). Não se trata aqui de uma operação de abstração. O ponto é, uma vez mais, fruto de um processo de dramatização – “não podemos projetar o ponto-objeto senão pelo drama”, sustenta Bataille. Mas, contrariamente ao drama cristão, este se conquista sobre as ruínas de suas certezas.

Je ne parlais pas comme le chrétien du seul discours, mais aussi d'un état de communication diffuse, d'une félicité des mouvements intérieures. Ces mouvements que je saisissais dans leur écoulement de ruisseau ou de fleuve, je pouvais partir d'eux pour les condenser en un point où l'intensité accrue fit passer de la simple fuite de l'eau à la précipitation évocatrice d'une chute, d'un éclat de lumière ou de foudre. (BATAILLE, 1986, p.139-140).

Nos momentos em que a escrita batailliana terá optado por tomar a contrapartida de todo exercício de consagração espiritual, no movimento mesmo que exige da imagem que se proponha para além de toda consolação, é o drama da interioridade que recompõe seus recursos representacionais:

Je fixe un point devant moi et je me représente ce point comme le lieu géométrique de toute existence et de toute unité, de toute séparation et de toute angoisse, de tout désir inassouvi de toute mort possibles. J'adhère à ce point et un profond amour de ce qui est en ce point me brûle jusqu'à refuser d'être en vie pour autre chose que ce qui est là, pour ce point qui, étant ensemble vie et mort d'un être aimé, a un éclat de cataracte. (BATAILLE, 1986, p.141).

Nestas passagens descritivas, que se multiplicam ao longo do texto, pode parecer que a voz narrativa assume uma prática de síntese; mas há ali uma posição paradoxalmente inclinada a abrir uma grande rachadura, um espaço vacante que bem se poderia tomar por engajamento maior da escrita suplicante de Bataille. Há em *L'expérience intérieure* uma transferência do “êxtase diante do ponto” ao “êxtase diante do vazio”: aquele que fixa seu olhar sobre um “ponto vertiginoso” comunica-se com uma “extensão vazia, indefnida, onde tudo se verte” (BATAILLE, 1986, p.140). É como se, à semelhança do ponto que escapa para sua própria extensão dilacerante, houvesse um aprofundamento da vida interior (sua de-formação, sua des-figuração) por força da intensificação/dramatização de seus objetos. O papel das imagens seria então o de abrir uma brecha na psique: rica operação matricial na textualidade batailliana. Operação junto à angústia, quando o isolamento solipsista se dilacera por força da intensidade emocional de suas imagens, e de uma saturação de seus perceptos. “Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos [...]”, sustenta Bataille (1986, p.137). Efetivamente, o mundo que o narrador batailliano descortina é aquele das derivas, das deliquescências. Ele persiste num desejo que intensifica toda inadequação – todo saber para Bataille é por excelência inadequação –, até a sua dilaceração e de suas figuras. Razão porque “[...] o objeto numa experiência é a projeção de uma perda de si dramática [...]” (BATAILLE, 1986, p. 137).

A respeito do estatuto da imagem nesse processo, Didi-Huberman (2007) fala de um “trabalho de enlouquecimento” a um tempo das instâncias corporal, plástica e semiótica. Não por acaso, para esclarecê-lo, ele alinha lado a lado as figuras da criança e do histérico, ambos propensos a revirar até a dilaceração os objetos e corpos de certa consolação oficial:

Bataille aura tenté de précipiter la notion d'image, afin de l'ouvrir, un peu comme un enfant en colère jette au sol l'horloge de papa, parce qu'il veut comprendre tout de suite ce que c'est que le temps qui passe. Ou comme l'hystérique jette au sol, précipite et renverse son propre corps, afin de l'ouvrir, c'est-à-dire de

(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille

délivrer, paroxystiquement, un désir ressenti sans nom, qui pourtant donne la vérité de toute son existence. Et le désordre de ce corps parle ainsi pour lui, Ce corps ne “parle” alors qu’à travers la visibilité de sa crise, de son antithèse em acte. (DIDI-HUBERMAN, 2007, p.330, grifo do autor).

De fato, em *Le Coupable* o sujeito solicita seu retrato num ponto vertiginoso de deriva de tudo. Bataille não aceita, porém, nenhuma interpretação teísta dessa deriva. Mesmo porque, ainda que partilhe com as experiências místicas alguns conteúdos (expansão, luz, brusca elevação, esquecimento do corpo, etc.), sua experiência “precipita” no cadinho das pulsões, por assim dizer, motivos pouco ortodoxos tais como o riso e a volúpia erótica. As imagens de arrebatamento traem realidades furtivas, que são mais bem acolhidas no horror turbulento que nos estados de pacificação do espírito. Na verdade, os momentos soberanos são de relativa banalidade: o encanto provocado pela poesia, a intensidade de um acesso de riso, um vertiginoso sentimento de ausência, uma vez projetados a um ponto de indistinção podem despertar subitamente para estados outros, mais decisivos (BATAILLE, 1971c). Na renúncia a imagens de arrebatamento místico, o êxtase tende a ocorrer preferencialmente no imprevisto, no acaso, na dependência de um “choque ínfimo”. Interiorização e projeção se alternam. Por fim, na exorbitância extática última do olhar, Bataille passa a associar atos de evanescência aos movimentos de concentração do espírito. Os estados do firmamento e das nuvens, formas que se desfazem, compõem o quadro óptico de uma experiência que transita da multiplicidade exterior a uma profunda absorção num vazio de conteúdo intelectual (BATAILLE, 1986). Donde a eficácia dos espetáculos de escoamento interior, de posse voluptuosa ou de violenta deperdição. No limite, o movimento pode evoluir até uma contemplação quase abstrata do espaço, ou a fixação do céu.

A imagética da interioridade enriquece-se desses desdobramentos figurativos. Nos fragmentos de *Méthode de méditation*, publicados em 1946 sob o título “Diante de um céu vazio”, Bataille (1971b, p.281) opõe a angústia do ser limitado a si a “[...] um canto semelhante à modulação da luz por entre as nuvens, à tarde, na extensão insustentável dos céus.” Em *Sur Nietzsche*, a liberação surge num misto de elevação e dissipação: “[...] na floresta, o sol se levantando, eu era livre, minha vida se elevava sem esforço e como um vôo de pássaro atravessava o ar: mas livre infinitamente, diluído e livre.” (BATAILLE, 1971c, p.208-209). Seguem-se imagens de destruição sistemática de si e de todas as coisas. Por fim, sem estar seguro de se conduzir ao estado em que as aparências se sacrifiquem

e se diluam, Bataille concebe como tema de meditação “a chama brilhante e leve se consumindo nela própria” (BATAILLE, 1971b, p.282), imagem que desempenha em tantos ritos o fito da fascinação: “eu me represento/o vazio/ idêntico a uma chama/a supressão do objeto/revelando a chama/que inebria/e ilumina” (BATAILLE, 1971b, p.113). Ainda: “eu me represento um objeto de atração/a chama/brilhante e tênue/ se consumindo em si mesma,/ se aniquilando/ e assim revelando o vazio,/ a identidade da atração,/ do que embriaga/e do vazio” (BATAILLE apud BRUNO, 1963, p.707). Assim, um devir-chama de si, imagem derradeira de consumição, conclui em *L'expérience intérieure* a narrativa dos êxtases experimentados:

La partie supérieure de mon corps – au-dessus du plexus solaire – avait disparu, ou du moins ne donnait plus lieu à des sensations isolables. Seules les jambes qui tenaient debout, rattachant ce que j'étais devenu au plancher, gardaient un lien avec celui que j'avais été : le reste était jaillissement enflammé, excédant, libre même de sa propre convulsion. Un caractère de danse et de légèreté décomposante (comme fait de mille futilités distraites et des mille fous rires de la vie) situait cette flamme “hors de moi”. Et comme dans une danse tout se mêle, il n'était rien qui ne vint là se consumer. (BATAILLE, 1986, p.148, grifo do autor).

A morfologia do corpo se desconstrói à luz da experiência de um eu em perda de si. A solicitação do sensível dá-se por um olhar que se “exorbita” por assim dizer. Trata-se de olhar uma imagem “até o acordo” (BATAILLE, 1971a, p.283), até seu paroxismo figural, isto é, quando se ausenta o figurativo, o narrativo. Na explicitação dramatizada da linguagem, os objetos (ou mesmo Deus) entram no campo do olhar como “vítimas agonizantes”. Um “olhar desinteressado, sem futuro, e como que do seio da morte” (BATAILLE, 1971b, p.479) reconsidera em cada coisa sua lonjura. Toda noção de ser – ao se deslegitimar nessa consumição silenciosa –, aponta doravante para a insubstancialidade e o vazio dominantes. No quadro óptico da experiência interior, impõe-se uma fantasmagoria do universo sensorial. Por fim, a impressão de uma energia subjacente – “um movimento incessante e fervilhante” – cujo jogo de corrosão das fisiologias estruturais do mundo continuamente obsede Bataille. O primado dos “êxtases fulgurantes”, certo apaziguamento do espírito, cede a um estado de inquietude, a um movimento de aprofundamento do sujeito na evanescência de seus objetos, até o momento de desaparecimento de todo signo, quando o objeto mostra-se por fim “sem forma e sem modo” (BATAILLE, 1971b, p.479).

O acesso do sujeito de experiência extática a um mundo de efeitos fantasmáticos pode ser visto à luz do que Didi-Huberman (1995) diz ser a parte “visual” do visível, qual seja, a parte infigurável de um acontecimento que não pode remontar totalmente à superfície da experiência perceptiva. Quando da análise da noção de **olho pineal**, em artigo datado de 1929, do olhar devolvido aos motivos da consumição e devoração do ser, o infigurável toma a forma de explosões de riso, lágrimas, horror e êxtase. À “obstinação estúpida” da visão horizontal, com a consequente “fraseologia niveladora” advinda do entendimento, substitui-se na operação soberana uma visão pulsional, liberadora da virulência dos fantasmas, aberta aos sintomas visuais na figura humana do desvio, da metamorfose e do transbordamento. Bataille tentou várias vezes retornar o olho em sua órbita no sentido de interiorizá-lo aos fantasmas mais dilacerantes: desejo de libertar o olhar da carne, na qual ele se inscreve *a priori*, para devolvê-lo (como “sol exorbitante”) a sua itinerância de desejo e de excesso (BATAILLE, 1970, p.22). Em termos de força perceptiva, pode-se evocar o desejo reincidente na textualidade batailliana de abrir os corpos, de se precipitar em sua abertura desfigurante (DIDI-HUBERMAN, 2007). O motivo do êxtase administra esse olhar penetrante e as formas dramáticas que ele descortina. No fundo, o jogo das formas não promove mais que uma abertura visual do interior dos corpos, de modo a decompor-lhe a figura vivível, fechada, familiar (DIDI-HUBERMAN, 1995).

Um corpo reescrito

Ao recusar uma apropriação cognitiva do real, Bataille cria as condições de transformação do quadro óptico da experiência interior, do “fundo de objeto” que lhe é próprio. Desviado, então, dos objetos das práticas úteis, o texto batailliano prolifera imagens da voracidade e avidez. “Quem sou eu/ não ‘eu’ não não/ mas o deserto a noite a imensidão”, ressoa a voz suplicante ao final do discurso soberano (BATAILLE, 1986, p.186). Explica Didi-Huberman (1995, p.83) que estas são “formas espaciais da experiência”, formas ativas pelas quais se incorporam dessemelhanças. A comunicação a que aspira o texto batailliano se compara a uma descarga elétrica. Nela, o essencial passa a ser “[...] o instante de violento contato, onde a vida deriva de um a outro, num sentimento de subversão feérica [...]” (BATAILLE, 1971a, p.390). Bataille acrescenta que “esses contatos são heterogêneos”, que de sua confusão agonística forma-se uma insensibilidade a qualquer conciliação: o estar em comunicação é, na duração de

sua realização, espaço intermediário, insular, em meio a águas tumultuosas, em meio ao escoamento que caracteriza cada ser; a comunicação não pode ser um núcleo inercial onde se congelam e se desarmam a violência, o riso, o erotismo, as convulsões; a comunicação em Bataille é lugar agonístico por excelência. No registro da recepção (de um espetáculo, de um escrito, de uma imagem) está-se diante da busca por um “violento contato”, por um “contágio” (a compenetração íntima de dois seres), a favor de uma “subversão feérica”, que somente uma representação do sacrifício pode suscitar (BATAILLE, 1971a, p.390).

Não por acaso, a ametódica desnaturalização da linguagem em *L'expérience intérieure* se encerra com a figura de uma autoridade em expiação. O autor exprime, por fim, o desejo de morrer diante do autoengendramento da obra. Nas imagens derradeiras, subsiste um “eu” em deriva: “deixemos desagregar nosso corpo” (BATAILLE, 1986, p.175). O incitamento proustiano ao sacrifício ecoa a presença fantasmática no texto de soberania de um corpo sacrificado – o célebre supliciado chinês de Bataille –, paradigma de uma “forma decisiva”, posto sobre o mesmo plano que uma mulher nua e um universo risível. Deformação monstruosa, obscena de um corpo supliciado, de um rosto dilacerado pela dor, que subverte o sentido da corporeidade. A dramatização da interioridade passa pela projeção do olhar nesse corpo em desagregação:

[...] nous ne pouvons projeter le point-objet que par le drame. J'ai eu recours à des images bouleversantes. En particulier, je fixais l'image photographique – ou parfois le souvenir que j'en ai – d'un Chinois qui dut être supplicié de mon vivant. De ce supplice, j'avais eu, autrefois, une suite de représentations successives. À la fin, le patient, la poitrine écorchée, se tordait, bras et jambes tranchés aux coudes et aux genoux. Les cheveux dressés sur la tête, hideux, hagard, zébré de sang, beau comme une guêpe. J'écris « beau » !... quelque chose m'échappe, me fuit, la peur me dérobe à moi-même et, comme si j'avais voulu fixer le soleil, mes yeux glissent. (BATAILLE, 1986, p. 139)

A imagem do corpo desfigurado presta-se, pois, ao intento de alimentar o “drama” que conduz à saída de si. Ocorre que o juízo estético irrompe como uma involuntária resposta a essa imagem. “Belo como uma vespa”. Bataille retém, na escrita, sua própria surpresa: “Escrevi ‘belo’! ... algo me escapou”; algo, na verdade, se furta à escrita, algo equivalente a uma exorbitância do olhar. Bataille lembra que a repulsa em arte sempre joga com o prazer que desperta. Ele escreve em *L'art, exercice de cruauté*, texto de 1949: “Quando o horror é proposto à

transfiguração de uma arte autêntica, é um prazer, um prazer forte, mas um prazer que está em jogo.” (BATAILLE, 1988a, p.480). Na verdade, permanece em jogo a possibilidade da transfiguração: a deriva de um juízo estético, em meio a um exercício de expiação, aponta para a deriva de uma experiência que em si mesma permanece obscura, quicça inclassificável.

Fato é que nas páginas onde intervém a menção à figura do supliciado há sempre uma questão ligada à experiência interior, aquela de uma perda de si, assim como de sua consequência maior, a “deriva de tudo ao nada”. A essa deriva de que fala Bataille responderia, nos anos do Collège de Sociologie, a apologia da comunhão amorosa, única a garantir escape à descontinuidade da existência humana. Para Bataille, somente a “impudente lascívia” estaria desimpedida das formas de toda “escapada celeste”, de toda “cozinha poética”. A constatação perpassa as considerações em torno das imagens do supliciado. De fato, lê-se em *L'expérience intérieure*:

[...] nous ne pouvons concevoir l'extrême défaillance autrement que dans l'amour. A ce prix seulement, me semble-t-il, j'accède à l'extrême du possible [...] Ce jeune et séduisant Chinois, livré au travail du bourreau, je l'aimais d'un amour où l'instinct sadique n'avait pas sa part : il me communiquait sa douleur, ou plutôt l'excès de sa douleur, et c'était exactement ce que je cherchais, non pour en jouir, mais pour ruiner en moi ce qui s'oppose à la ruine. (BATAILLE, 1986, p.140).

Mais tarde, o sadismo recuperaria seu governo junto às imagens. Por ora, a “face extasiada de um ser moribundo” revela-se espetáculo de exorbitância de uma paixão, imagem do sentimento de “morrer de não morrer” que Bataille recupera da mística de Santa Teresa para o exercício de um profano êxtase onde é caso de anular o eu. Lê-se, ainda, em *Le Coupable*:

Je n'ai pas choisi Dieu como objet, mais humainement, le jeune condamné chinois que des photographies me représentent ruisselant de sang, pendant que le bourreau le supplicie (la lame entrée dans les os du genou). À ce malheureux, j'étais lié par les liens de l'horreur et de l'amitié. Mais si je regardais l'image jusqu'à l'accord, elle supprimait en moi la nécessité de n'être que moi seul : en même temps cet objet que j'avais choisi se défaisait dans une immensité, se perdait dans l'orage de la douleur. (BATAILLE, 1971a, p.283).

O corpo do supliciado ingressa assim numa precisa heteronomia onde figuras do fluxo alimentam o olhar “do acordo”, recortam o lugar de desaparecimento do objeto construído pelo saber positivo e favorecem a desfiguração do eu. Uma hipótese então se articula naturalmente: recriar textualmente uma soberania talvez signifique produzir-lhe um corpo capaz de se desembaraçar de sua carga histórica, tópica, gnósica; capaz, enfim, de abandonar semelhanças para com o corpo sobressignificado do Crucificado. Figurar o objeto de um desejo de negação incorre em produzir-lhe um corpo que, em Bataille, é o resultado de uma deformação teratológica. Dionísio interpõe-se aqui ao Crucificado, a preconizar atos de exuberante dispêndio (BATAILLE, 1971c). Em outros termos, o corpo que se reescreve não mais solicita “[...] aqueles aspectos de dilaceração extrema que golpeiam na oração ao pé da cruz.” (BATAILLE, 1971c, p. 49). Essas ilusões, essas encenações da fé nunca serão efetivo drama: “nelas o crime ou a anulação dos seres é representação”. O sacrifício da missa, que figura a execução real de Jesus, não seria mais que um símbolo. Por conta dele, subestimam-se “[...] as reais orgias, o álcool, a carne, o sangue, tornados objetos de reprovação.” (BATAILLE, 1971c, p.53). Deus está morto, isto é mais que evidente – por tudo o que se argumenta em *Sur Nietzsche*. Contudo, sua decomposição não deixa de poluir a história e as narrativas. Deus, na verdade, não para de morrer e de desmaterializar sua morte. Como desmascarar esse simulacro de vazio? Através de uma narrativa crua, como mostra a literatura erótica de Bataille, com sua convocação das imagens mais desabusadas. Se Deus e a filosofia são interrogados no bordel (em *Madame Edwarda*), é porque Bataille quer ver o que se esconde verdadeiramente no extremo da embriaguez, da decadência, da vulgaridade. “Soberania incontestada do declínio” (BATAILLE, 1971c, p.57), tanto no matadouro quanto no bordel.

A vida humana comporta uma “raiva de ver” (BATAILLE, 1947, p.141) que se compõe pelo movimento de vaivém do abjeto ao ideal e do ideal ao abjeto, raiva que é fácil de fazer imigrar dos gestos mais cruéis àqueles da voracidade passional. Assim, nas narrativas eróticas de Bataille é possível observar o deslocamento (obsessivo) de uma atenção sobre a superfície do corpo (obsceno), dos altos aos baixos de um corpo atinado a estados de afecção inatingíveis, ao que Klossowski (apud CAPPAROS, 1996, p.19) bem disse ser “[...] a parte de afetividade em nós mais refratária a uma organização inteligível.” Que é a parte, diga-se, de esvanecimento, de vacância do símbolo (CAPPAROS, 1996). Razão porque o corpo da obscenidade caminha através de sua desarticulação rumo a um silêncio, a uma impassividade apática – assim o caminho do olho. O que talvez forneça

uma imagem precisa da experiência da linguagem em Bataille: da força da imagem na linguagem ou, então, da insuficiência congênita de toda linguagem e de toda imagem.

Uma leitura insuficiente

O motivo da experiência interior não é mais que o modo batailliano de definir o funcionamento de uma vontade de potência que se faria, doravante, após as catástrofes do século, nos modos mesmos que ela empresta ao colapso das formas. Tem-se outra escolha que não a de se construir sobre o que se arruína? Alguém disse que a obra de Bataille responde à altura a essa ruína, e com as formas mesmas que dela empresta. Pela poesia, por exemplo: “Vomitei/pelo nariz/ o céu arcnídeo/minhas tēmporas diminuídas/acabam de afiná-lo/estou morto/e os lírios/evaporam a água destilada/as palavras faltam/e falta eu enfim.” (BATAILLE, 1974, p.373). Uso irregular, mas vasto, insurgente (por vezes sem sutileza, puerilmente) de uma linguagem que se quer desarticulada. Veículo para uma mútua dissolução de si e do mundo.

“Mas o que anuncia em mim essa força que recusa? Ela não anuncia *nada*” (BATAILLE, 1988b, p.288, grifo do autor). Esta passagem explicita o que esperar de um discurso da negação. Como lembra Claude Minière (2011, p.13), quando se trata de “aceder à extremidade das coisas” o discurso pode servir tão somente como introdução. O leitor contumaz de Bataille sabe a que grau de tensão eleva-se a evocação do inconcluso. Ele que não desconhece como por diversas vezes Bataille endereça-se a seu leitor para participá-lo da angústia de comunicar “[...] um silêncio do pensamento que se inscreve com maior necessidade que seu encadeamento.” (BATAILLE, 1971a, p.442). Cumpriria ainda lembrar: a transgressão, esse “movimento escorregadio do pensamento” pelo qual ele se furta a toda perspectiva fechada, dá-se no instante, ao passo que o discurso transcorre. Razão porque, como salienta Marmande (2011, p.123), não faltam textos de Bataille onde se expõem e se sobreexpõem, “as imagens e formas duras da inconclusão”. Ele mesmo admite: “[...] nunca concluo nada. Razão porque a crítica de meu pensamento é tão difícil.” (BATAILLE apud MARMANDE, 2011, p.36). Haveria, ainda, que mencionar os motivos do excêntrico, do instável, do informe: quando não carregam nas tintas da desfiguração, apontam para o impossível ou o inominável. Quiçá o riso, ainda que potência do negativo, pudesse facilitar a tarefa do estudioso ao alertar para o paródico, mais imediatamente tematizável. Mas seria preciso considerar que o

riso em Bataille tem por fundamento o colapso, a transvalorização da consciência. O rir, analisa Surya (1992, p.597), “aquele pobre silêncio do rir” é o fundo dos mundos porque ele é o mais profundo equívoco: “[...] uma ingenuidade aterradora, escreve Bataille, um violento ‘pouco importa!’” Há, sem dúvida, uma heurística de fragilização (de toda forma, de toda figura, de toda representação) nessa sistemática de desapontar as leituras. A insuficiência de qualquer narrativa garante a pluralidade das narrativas, a despeito de sua eficácia fantasmática. Seria preciso, aqui, citar Bataille à exaustão: o que ele diz sobre a desordem, a febre e a raiva que o motivam, invariavelmente sem esperança de qualquer sublimação. “Desordem”, “febre”, “raiva”: tantas palavras-valor que desconcertam (quando não se prestam a subterfúgio eufêmico nos profundos incômodos da vida), quando não irritam simplesmente a escrevença do especialista. E se à irritação se acrescentar a lembrança da “culpabilidade” literária, na forma daqueles oximoros de função anti-sintética que semeiam o texto batailliano: “voluptuoso terror”, “sacrilégio imundo e resplandecente”, “imundice divina e voluptuosa”, “crueldade risível”, etc?

Pode-se, então exigir de Bataille um valor de uso, como ele próprio o fez em seu tempo para Sade, como modo de subverter os usos anódinos. Exigir que essa exigência esteja no coração mesmo de sua leitura “[...] como uma espécie de imperativo categórico, indicando assim que essa mesma leitura somente teria sentido ao ser de início e indefectivelmente ligada a uma capacidade sempre renovada de tirar todas as consequências teóricas e práticas do que tal obra coloca em jogo.” (SANTI, 2011, p.17). Valor de uso, pois. Valores e usos múltiplos, teoria e prática. Como diz Sollers em algum lugar, “o interesse é que isso seja ativo”, que isso trabalhe, no sentido forte do termo. Fazer trabalhar Bataille, recolocá-lo em jogo. Que não seja porque pelo baixo, pelo informe – pelos excessos destes –, sua força a um tempo crítica e depreciativa permanece um constante desafio imposto à linguagem constituída, às palavras coaguladas (“humanismo”, “idealismo”, “soberania”, dentre outras). Bataille parece renovar um convite para delas se desfazer de modo a refazer suas implicações. Que não seja pelo “[...] prazer cínico em prestar atenção a palavras que arrastam qualquer coisa nossa até a lata de lixo [...]”, como se lê em alguma rubrica do Dicionário crítico de *Documents* (BATAILLE, 1971e, p.238).

Mas o que afinal Bataille quer de nós em vista de tanto dispêndio? O que ele nos concede? Quem é esse “nós”? Quem somos nós, reunidos em torno dele, ou do que dele resta, seus textos? Que teria desejado para nós, hoje, a partir de um texto que se quer soberano em sua incapacidade? Às indagações

(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille

de Geoffrey Bennington (1995) parece responder, ainda que incomodamente, a seguinte passagem, que encerra esta nossa leitura pelo fraseado dilacerado do livro batailliano em torno da “parte muda, subtraída, inapreensível” de si:

La certitude de l'incohérence des lectures, la fragilité des constructions les plus sages, constituent la profonde vérité des livres. Ce qui est vraiment, puisque l'apparence limite, n'est pas plus l'essor d'une pensée lucide que sa dissolution dans l'opacité commune. L'apparente immobilité du livre nous leurre : chaque livre est aussi la somme des malentendus dont il est l'occasion [...] Ce qu'on peut attendre de nous est d'aller le plus loin possible et non d'aboutir. Ce qui demeure humainement critiquable est au contraire une entreprise qui n'a de sens que rapportée au moment où elle s'achèvera. Je puis aller plus loin? Je prends le risque: les lecteurs libres de ne pas s'aventurer après moi, usent souvent de cette liberté ! Les critiques ont raison d'avertir du danger. Mais j'attire à mon tour l'attention sur un danger plus grand : celui des méthodes qui, n'étant adéquates qu'à l'aboutissement de la connaissance, donnent à ceux qu'elles limitent l'existence fragmentée, mutilée à un tout qui n'est pas accessible. (BATAILLE, 1976, p.199-201, grifo do autor).

(DIS)FIGURATIONS OF THE SELF IN GEORGES BATAILLE'S WRITING ON INNER EXPERIENCE

ABSTRACT: *This text considers in Bataille's phrasing the deconstruction of all discursive transitivity in favor of an unregulated spelling of what the author calls his "inner experience." Thus the homogeneous representation of the world and of itself receives its less intellectual, less predicative, counterpart in a writing of interiority where prevails a semantics of excess, death, sacrifice, as well as an imaginary morphology of the dehiscent, the amorphous, the agonistic. It will be shown how figures exposed to a margin of equivocation between genders request a writing ability to play in a non-refundable way with a drift of forms and senses.*

KEYWORDS: *Language. Experience. Interiority. Georges Bataille.*

REFERÊNCIAS

BATAILLE, G. Définition de l'hétérologie. **Cahiers Bataille**, Besançon, n.1, p. 231-236, 2011.

_____. **Romans et récits**. Préface de Denis Hollier. Ed. publ. sous la dir. de Jean-François Louette; avec la collab. de Gilles Ernst, Marina Galletti, Cécile Moscovitz. Paris: Gallimard, 2004.

_____. **L'expérience intérieure.** Paris: Gallimard, 1992.

_____. **L'art, exercice de cruauté.** Paris : Gallimard, 1988a. (Œuvres complètes, XI).

_____. **Le non-savoir.** Paris : Gallimard, 1988b. (Œuvres Complètes, XII).

_____. **L'expérience intérieure.** Paris: Gallimard, 1986.

_____. **La limite de l'utile.** Paris : Gallimard, 1976. (Œuvres complètes, VII).

_____. **L'être indifférencié n'est rien.** Paris: Gallimard, 1974. (Œuvres Complètes, III).

_____. **Le Coupable.** Paris : Gallimard Paris: 1971a. (Œuvres Complètes, V).

_____. **Méthode de méditation.** Paris : Gallimard, 1971b. (Œuvres Complètes, V).

_____. **Sur Nietzsche:** volonté de chance. Paris : Gallimard, 1971c. (Œuvres Complètes, VI).

_____. **L'impossible.** Paris : Gallimard, 1971d. (Œuvres Complètes, III).

_____. **Le langage des fleurs.** Paris : Gallimard, 1971e. (Œuvres Complètes, I).

_____. **La notion de dépense.** Paris : Gallimard, 1971f. (Œuvres Complètes, I).

_____. **Dossier de l'oeil pinéal.** Paris : Gallimard, 1970. (Œuvres Complètes, II).

_____. **Sur Nietzsche:** volonté de chance. Paris : Gallimard, 1967.

_____. **La Haine de la poésie.** Paris: Éd. de Minuit, 1947.

BENNINGTON, G. Lecture: de Georges Bataille. In : HOLLIER, D. (Org.). **Georges Bataille après tout.** Paris: Belin, 1995. p.11-34.

BLANCHOT, M. **A conversa infinita 2:** a experiência limite. Tradução de João Moura Junior. São Paulo: Escuta, 2007.

BRUNO, J. Les techniques d'illumination chez Georges Bataille. **Critique**, Paris, n.195-196, p.706-720, 1963.

CAPPAROS, O. Expérience et langage dans la pensée de Georges Bataille. **Revue Æsthetica-Nova**, Paris, n.6, jan. 1996. Disponível em: <<http://sonnets-de-cochonfucius.lescigales.org/capparos.html>>. Acesso em: jan. 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **L'image ouverte** : Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Gallimard, 2007.

_____. **La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille.** Paris : Macula, 1995.

(Des)Figurações de si na escrita da interioridade de Georges Bataille

MARMANDE, F. **Le Pur Bonheur** : Georges Bataille. Clamecy : Nouvelles Editions Lignes, 2011.

_____. **Georges Bataille politique**. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1985.

MINIÈRE, C. Par delà la poésie. **Cahiers Bataille**, Besançon, n.1, p.12-14, 2011.

SANTI, S. Retour à Bataille. **Cahiers Bataille**, Besançon, n.1, p.17-32, 2011.

LOYOLA, I. de. **Exercícios espirituais**. Tradução de R. Paiva. São Paulo: Loyola, 2011.

SOLLERS, P. Le Toit. Essai de lecture systématique. In : _____. **L'écriture et l'expérience des limites**. Paris : Seuil, 1968. p.105-138.

SURYA, M. **Georges Bataille, la mort à l'oeuvre**. Paris : Gallimard, 1992.



TRAÇOS DA ESCRITURA, RASTROS DO SUJEITO: A *BALLADE DU CALAME* DE ATIQ RAHIMI

Leila de Aguiar COSTA*

RESUMO: Na breve prosa poética de a *Ballade du Calame* (2015), o franco-afegão Atiq Rahimi esboça seu retrato íntimo graças a um jogo entre a escritura literária e o próprio gesto da mão que toma de um cálamo para dar conta de um sujeito em errância e em exílio. Entre traços da escritura e rastros do sujeito, a *Ballade du calame* inscreve-se em um exercício poético que é pensado em função do movimento mesmo da escritura que, por vezes, confunde-se com imagens visuais lançadas ao papel para suprir palavras e sentidos. O que aqui então se lerá busca acompanhar essa *ballade* – no sentido primeiro e segundo do termo em francês – que (re)constrói certa subjetividade perdida.

PALAVRAS-CHAVE: Rahimi. Escritura. Gesto. Sujeito. Subjetividade.

Há trinta anos refugiado em Paris, o franco-afegão Atiq Rahimi, escritor e cineasta¹, publica em 2015 a *Ballade du calame*², seu sétimo livro mas terceiro escrito em francês. *L'Iconoclaste*, editora francesa, inscreve esse novo texto de Rahimi nas fileiras do “*récit intime*”, do “*portrait intime*”, não sem deixar de observar, na sinopse, que não se trata propriamente de uma “autobiografia” mas, antes, de uma “[...] *errance faite de métissage d'écritures diverses – des souvenirs, des réflexions, des récits, des poèmes, et parfois pour suppléer aux mots, des lettres dessin.*”

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras/área de Estudos Literários. Guarulhos – SP – Brasil. 07252-312 – leila.aguiar@unifesp.br

¹ Em 2008, Rahimi conquista o prêmio Goncourt com *Syngué Sabour, pierre de patience*, que ele adapta em 2013 para o cinema. Livro e filme conheceram um enorme sucesso. Confira Rahimi (2010).

² Lançado no Brasil pela Editora Estação Liberdade no primeiro semestre de 2018 sob o título *Balada do cálamo*, com tradução de Leila de Aguiar Costa. A Estação Liberdade traduziu igualmente outros textos de Rahimi: *Syngué Sabour*, *Maldito seja Dostoiévski*, *Terra e cinzas* e *As mil casas do sonho e do terror*. Confira Rahimi (2009, 2011, 2002, 2003).

(RAHIMI, 2015). É precisamente o que aqui de perto nos interessa: os traços disseminados ao longo de todo um processo de escritura, nunca única, compõem afinal um sujeito evanescente, evanescente pois que em errância. Errância do corpo, errância do gesto, errância do corpo e do gesto que escrevem para dar conta do exílio.

Nesse sentido, é relevante considerar que, para Rahimi, o corpo está em íntima relação com a escritura. Se o exílio é uma aventura do corpo, a escritura o é igualmente. Escrever então o exílio – e não sobre o exílio, importa nuançar – é escrever com o corpo e graças ao corpo. O que significa dizer que as palavras são respiração, pulsações, timbres, memórias... É como diz Rahimi: “*C’est le corps humain qui m’a soufflé des lettres*” (JUNGERMAN, 2018). Letras que, por vezes, confundem-se com a imagem da letra, com seu próprio movimento. Na *Ballade du calame*, veremos, letras e imagens – que ali são ditas calimorfias, palavras transformadas em desenho – estão à disposição da mão que trabalha em favor do corpo da escritura para lembrar do corpo daquele cuja mão escreve.

Ballade, pois. Com dois “l” em francês e que, segundo a oitava edição do *Dictionnaire de l’Académie Française*³, conhece dois significados:

1. n. f. Petit poème à forme fixe, composé de couplets faits sur les mêmes rimes avec refrain et d’un envoi. Une vieille ballade.

2. Il signifie aussi un Récit en vers, divisé en strophes avec ou sans refrain, reproduisant le plus souvent des traditions historiques ou légendaires.

À letra e à imagem, acrescenta-se, pois, certa musicalidade que faz deste texto não um romance, tampouco uma simples narrativa, mas um canto autográfico sobre o exílio. Não um canto qualquer. Mas um canto que recebe o sopro da(s) palavra(s) em ato, capaz de (re)constituir o corpo do sujeito errante em legenda pessoal. Não por acaso, à publicação da *Ballade du calame*, diversos críticos chegaram mesmo a qualifica-la como livro-performance que se serve da mestiçagem dos variados suportes, palavras, formas caligráficas, imagens calimórficas...

No centro, pois, da *Ballade du calame*, o Sujeito. Que se oferece ao Outro graças à grafia – em letras e em imagem – do *autos*. A hipótese aqui é de que a *Ballade* deve ser considerada como uma autografia ou, se se preferir, como um autorretrato literário. Sua *démarche* é figural, fragmentária; seu ato, por conseguinte, é essencialmente poético. E, ainda, e por isso mesmo, é um tecido

³ Confira *Ballade* (2018).

escritural heterogêneo que rompe com a narração e convoca o descontínuo, a justaposição anacrônica, a montagem. Esse sujeito que *é* porque escreve – e *se* escreve. O capítulo intitulado “*Je ne suis qu’une lettre*” é fundamental para se compreender a *démarche* autográfica de Rahimi. Leia-se, pois, antes de tudo, seu início:

*À quelles civilisations appartiens-je?
À toutes, mais surtout à celle qui me prête ses
lettres. Car quoi que je fasse, où que j’aïlle, quoi
que je devienne, je suis ce que j’écris, ce que je lis, ce que je vois !* (RAHIMI, 2015, p.96, grifo do autor).

Sujeito porque escritura, sujeito que se des-cobre como sujeito porque *é* verbo. O que significa dizer que a constituição do sujeito se dá na língua e pela língua. Nesse sentido, a *Ballade du calame*, se considerada efetivamente como um *récit intime* ou um *portrait intime*, deve ser lida como uma encenação da subjetividade que busca dar a conhecer o “si” e, mesmo, dar a ver o “si”. É como diz de modo bastante apropriado Francis Jacques: sujeito-*scriptor*, auto-reflexivo à maneira de Narciso.

[...] avec des mots écrits, puisqu’une graphie se travaille avec les résonances d’une voix. Le voici la main à la plume. Le mythe de Narcisse est rendu à son origine: un certain discours sur la subjectivité. Comme tous les mythes, il n’existe et ne subsiste qu’ayant la parole ou l’écriture pour cause [...] Les mots sur la page ont un singulier pouvoir. Sur la page [...] on se voit (JACQUES, 1982, p.198).

Na *Ballade du calame* parece ecoar precisamente essa relação entre página e visão. É Rahimi quem diz que não *vê* senão letras, “*des lettres, des lettres, des lettres*” (RAHIMI, 2015, p.97). E que, por isso mesmo, não *é* feito senão de letras. O que apontaria para o que em Rahimi tem a ver com certa corporeidade assumida pelo poder das palavras ou, mesmo, pelas próprias palavras, pelas próprias letras. Corporeidade que ganha a cena graças ao gesto – e a toda uma gestualidade – da mão. Como diz Francis Jacques na passagem acima, está-se diante de um sujeito “com a mão à pluma”. Será esse gesto e essa gestualidade da mão que comporão a escritura e a escritura de um sujeito escrevente. Sobre a página em branco é questão, pois, de com-por o próprio sujeito, sua história, sua vida. Que passa pela narração do exílio:

*Me voici trente ans après, las, toujours devant
cette page blanche. Comment y tracer ma vie ? Je
n'en suis pas capable. Cela fait des mois que je
me suis terré dans cet atelier pour écrire ce livre
sur l'exil* (RAHIMI, 2015, p.15).

Escrever sobre o exílio significa assim procurar por seu traço, por seu traçado. E, lateralmente, por seus rastros e seus vestígios. Uma vez que, como diz Hubert Damisch (1995, p.35, grifo do autor), o traço, entendido como “[...] *une espèce ou figure du gramme – ou du graphème [...]*”, corresponde sem dúvida aos “*linéaments d’une écriture*” (DAMISCH, 1995, p.34). Na *Ballade du calame*, esses lineamentos são inicialmente esboçados por uma “*plume métallique*” de que toma a mão ainda trêmula para traçar um traço ainda incerto, desajeitado, vertical. Traço que se revelará originário, pois que permite ao sujeito de escritura voltar à infância e a tudo quanto se seguirá, sobretudo a tudo quanto dirá respeito à errância e à busca pela re-composição entre o “eu” e suas “origens”, entre o “eu” e o “mundo”, entre as ficções do “eu” e sua “vida” – e quiçá ficções de uma vida.

Esse traço da pluma metálica –



– abriria como que uma porta inicial sobre a página até então em branco. Ele deixaria sobre o papel um rastro, rastro que é como uma incisão, “[...] *comme s’il nous fallait en passer par là, par cette marque, ou cette fente, pour considérer à travers elle ce qui va suivre.*” (DAMISCH, 1995, p.17). Ele é, pois, a potência do signo que une “eu sou” ao “de onde vim”. O traço é, em outras palavras, ponto de referência, “*tracé d’Ariadne*” que conduz às origens ou, ao menos, à sua reconstituição narrativa. Por essa primeira incisão, passam, então, a infância em Cabul, o aprendizado da caligrafia, a figura da mãe e a prisão do pai, a partida para a Índia, a morte da mãe/*mâtrikâ* – e, ali, a relevante descoberta de que o traço, o traçado e, por fim, a escritura inventam o mundo. Eis porque, é Damisch quem o diz, “*le trait induit le récit, fait histoire*” (DAMISCH, 1995, p.175). Na Índia, ainda, o sujeito reencontra sob outra face aquela que é a primeira letra do alfabeto árabe – “[...] *la lettre-étalon, la mesure des/autres lettres [...]*” (RAHIMI, 2015, p.19) – o *Alef*. Aliás, aquele primeiro traço da pluma metálica assemelha-se muito ao traçado dessa primeira letra...



E o *Alef*, afinal, será o sujeito-em-traço:

*L'alef est donc
ma trace :
l'empreinte de
mon existence,
mes foulées,
mon pas,
mon fumet,
ma piste,
mon chemin,
mon vestige,*

*ma mémoire,
mon passé,
ma connaissance,
mes erres,
mes fumées,
mon ombre,
mon urinement,
ma voie,
ma cicatrice,
ma signature,
ma tache,
mon feutre,
mon enfant...*

(RAHIMI, 2015, p.38-39).

Cumpre destacar da passagem acima o emprego insistente e recorrente do pronome possessivo masculino e feminino relativo à primeira pessoa do singular. “*Mon*”, “*Ma*”, “*Mes*” atuariam como marca, impressão que apontam para o traçado mesmo do sujeito e para o traço que ele deixa sobre a página para constituir sua própria existência – para *ver* sua própria existência. Não por acaso é possível considerar esse traço como *figural*, pois que ele dá a ver, como se disse, o próprio sujeito graças a sua *pourtraicture*, isto é, *trait pour trait* – é para o que aponta, em italiano, a noção mesma *rittrarel/rittrato*⁴. Observe-se, igualmente, que o traço acentua a materialidade ou, como diz Rahimi, “[...] *il est l'événement de sa*

⁴ Não por acaso, Hubert Damisch (1995, p.144), reforçando o que o traço carrega de figuralidade, observa que “[...] *la chose semble aller de soi si l'on considère le champ sémantique qu'ouvre le mot 'trait'! Qu'il s'agisse de transmettre un mouvement ou d'inclure un effet, de marquer un contour ou de fournir le modèle d'une opération, de véhiculer du sens ou de révéler un caractère, le trait est censé fonctionner comme un vecteur tantôt mécanique et tantôt pulsionnel, tantôt graphique et tantôt linguistique, tantôt sémiotique et tantôt physiologique. Vecteur de communication, mais vecteur d'abord d'expression.*” Vale igualmente assinalar que o termo “expressão” tem a ver com o que está para ser visto, o que é dado a ver, marca que se lança para o exterior.

propre matérialisation [...]” (RAHIMI, 2015, p.39). Traço figural que, na *Ballade du calame*, corroboraria sua pertença ao *portrait intime...*

O traço e o traçado do *Alef*, que fazem com que algo vibre ao interior do sujeito, movimentam a mão, este “[...] *organe médiateur, métaphorique, expression la plus intime de soi et qui façonne le monde à son insu.*”⁵ A mão. O gesto da mão. E, por que não, a gesta da mão? À leitura de a *Ballade du calame* é-se forçado a considera-los como efetivos protagonistas que detêm os sentidos – em todos os sentidos do termo: sensação, direção, significação... Não por acaso, o belo dossiê da revista *Poésie 96*⁶ consagrado à mão considera-a como incontornável experiência do poético. Sobretudo porque a mão entretém vínculo inextricável com a memória:

Par-delà empreintes posées et figures imposées, l’homme traçant voit sa main rejoindre le moment primordial où le souffle créant et le souffle créé étaient d’un seul tenant ; où la flamme, prenant forme, donnait forme à toutes choses vivantes [...] [La main] est cette conteuse au geste éloquent, lancée sur le récit de son aventure (CHENG, 1996, p.34).

Sopro que cria e sopro criado... Rahimi o descobre quando a memória de sua mão e as lembranças de infância de seus dedos solicitam que ele trace os signos de sua origem. Essa mesma mão que pode ser considerada “[...] *comme un organe de la préhension et, raccourci fulgurant, comme un organe de la connaissance.*” (COURTEL, 1996, p.52).

Mão que se apodera não mais da pluma metálica –

*Très moderne
et trop performante pour mon état élémentaire.
Elles est sans faille à l’égard de mes gestes, et
plus certaine pour ma pensée défaite* (RAHIMI, 2015, p.66) –

mas, antes, de um cálam, de uma *tige de roseau* que deixa sua marca na folha branca do papel. Um cálam que é atravessado pelo sopro. Que constitui, por isso mesmo, uma particular poética. O que significa dizer que a cada sopro do cálam, a cada traço do cálam, sopro a sopro/traço a traço, emerge um rastro da memória que se apodera afinal da palavra para des-cobrir a história de vida

⁵ Confira *La main* (1996, p.6).

⁶ Confira *Poésie 96* (1996).

de um sujeito errante. Não por acaso, o cálamo é comparado à língua como se ele fosse “*la langue de la main*” (ALANI, 1996, p.44) e, ainda, considerado como um “*moyen de voir et d’entendre*” (ALANI, 1996, p.45). Sem contar que ele é como que o prolongamento do corpo daquele que o maneja e a ele se curva – cálamo, igualmente, em persa, é chamado *kelk*, isto é, dedo⁷. De um corpo em busca de suas origens que precisa de algo “*aussi fragile que [son] corps*” (RAHIMI, 2015, p.66) para adentrar ao universo da memória. O cálamo é, por isso mesmo, gestualidade – “[...] *la gestuelle est l’art de faire danser sa main comme on promène son regard dans le texte [...]*” (ALANI, 1996, p.43) –, gestualidade que incorpora os “[...] *gestes qui laissent des traces, empreintes de mouvements, signes d’un événement dont les lettres sont comme un témoignage.*” (ALANI, 1996, p.46). No ato mesmo da *pourtraicture*, cálamo e mão comandam a descoberta e recomposição do sujeito. Assim, após as primeiras incisões, aberturas iniciais com a pluma metálica sobre a página que assemelham traço in-significado ao traço-*alef*, um terceiro, o primeiro de muitos realizado com o cálamo –



–, reafirma o poder e a potência do gesto e da mão:

*Sa forme ressemble au signe yod de l’alphabet
hébraïque, dont le pictogramme est la main ; et
le sens : le pouvoir créatif, le germe. C’est la première
lettre du tétragramme. Elle me fait travailler.
Ma main obéit plus à elle qu’à mon esprit. Frank
Lalou me dirait :
La main (yad/yod) vous fera découvrir ce
que l’esprit n’imaginait même pas* (RAHIMI, 2015, p.71).

O cálamo, que é traço, conduzido pela mão, exercita-se em movimentos de retenção de um passado e de protensão em direção a um futuro. A se pensar na noção de escritura segundo a perspectiva de Jacques Derrida, poderíamos então afirmar que os movimentos do cálamo são responsáveis por aquilo que

⁷ “On a toujours parlé des doigts de la main comme de calames: un calame élégant comme les doigts d’une personne élégante.” (ALANI, 1996, p.44).

faz do traço – ou *gramo* nos termos derridianos – diferença espacial e temporal, isto é, seus movimentos são a um tempo residuais e dinâmicos, retentores e protentivos. O traço revela-se vestígio e promessa, e faz assim da escritura um “[...] ato fundador de sentido e de memória.” (FONTES FILHO, 2007, p.40)⁸. Cálamo que é movimento figural e, como se lê na *Ballade du calame*, igualmente imaginal, no sentido em que “[...] ouvre la voie pour accéder aux libres champs de la créativité et de l’écriture.” (RAHIMI, 2015, p.100). Esta via é precisamente aquela de “*tissage*” e de “*métissage*” – e vale lembrar que os dois termos jogam com a semelhança constitutiva de seus sentidos, isto é, em ambos se insinua a ação de tecer, de tramar, como metáfora mesma do ato da escrita. Via que

relie
mon corps errant avec ma terre perdue,
mon insaisissable présent avec mon passé
inachevé...
Une clef identitaire (RAHIMI, 2015, p.100).

É para o que parece apontar o quase axioma de Rahimi sobre o sujeito que se des-cobre graças ao traçado do cálamo, dito igualmente *nay*:

Je suis né en Inde,
incarné en Afghanistan
et réincarné en France.
Quel karma j’ai ! (RAHIMI, 2015, p.73).

Esse mesmo cálamo permite, pois, “[...] *renâître, revenir aux assises de son être-au-monde, aux sources.*” (LA MAIN, 1996, p.7) – tanto mais porque, como esclarece Rahimi,

⁸ Osvaldo Fontes Filho (2007, p.40) esclarece ainda esse movimento de retenção e de protensão da escritura pensada por Jacques Derrida: “Em indo-europeu, as raízes *graph* e *glyph* não dizem outra coisa. A escritura, de início cinzeladura (*gramma* em grego é um caráter ‘gravado’; o *glymma*, uma imagem ‘talhada’), indicia que se trata desde sempre de deixar na espessura do mundo a lembrança da ‘mordedura’, por assim dizer, do ser. Em outras palavras, a escritura como ato fundador de sentido e de memória procuraria sulcar em um material-substrato a presença sempre já diferida de uma modulação significativa. Modulação escritural dos meios de escarificar a crosta das coisas, seu sem-fundo originário (ou melhor, seu fundo sempre impuro.”-

Je suis né dans le verbe. Religieusement. Socialement.
J'ai beau m'enfuir, mais je ne peux m'en défaire.
Je retourne au verbe, comme pour retourner à mon pays de naissance (RAHIMI, 2015, p.97).

Acontece, entretanto, de esse jogo com o *logos*, com o verbo, jogo que compõe e institui o movimento mesmo da escritura – seja ela figural ou imaginal –, não dar conta dos vazios, das ausências, das intermitências, dos inacabamentos. O traço da(s) letra(s) por vezes não suprir aquele figural, aquele imaginal de que se falou mais para trás. Pois que não lograria trabalhar com o abismo das palavras e com a errância das letras. Assim, para poder voltar às letras e às palavras, o sujeito escritural de a *Ballade du calame* põe-se a escrever imagens, cujos traçados eram “*une oeuvre intériorisée, intime*” (RAHIMI, 2015, p.113). Menos caligrafias e mais calimorfias⁹ – “*lettres anthropoformes*” (RAHIMI, 2015, p.111). Essas calimorfias – e o neologismo é tanto em língua francesa quanto em língua portuguesa – carregam certa conotação pulsional, como diria Derrida, pois que, escancaradas, perdem o pudor de sua exteriorização e de seu reencontro com as origens. O próprio Rahimi o admite:

Chaque trait est ma matricà, mon alef, mon souffle... produits par la gestuelle de ma main, dans la mouvance de tout mon corps. Les tracés sont plus charnels et existentiels que métaphysiques. Avec les corps callimorphiés, j'affiche mon propre corps, mon corps comme une tache, une tache qui s'offre désormais aux autres, qui se vend, qui ne m'appartient plus... (RAHIMI, 2015, p.114).

O traço e o traçado calimórficos seriam assim movimentados, é preciso que se diga, por mão que “[...] *donne les corps, mais les corps non réduits aux seules dimensions de la géométrie, des corps pleins en quelque sorte ou, mieux encore, le plein des corps.*” (COURTEL, 1996, p.51). É isto, aliás, o que se busca com

⁹ Essas calimorfias foram expostas em 2014 na Galerie Cinéma, em Paris, sob curadoria de Anne-Dominique Toussaint. Como observa o texto divulgativo da exposição, “[...] *les Callimorphies d'Atiq Rahimi au croisement des arts, prolongent le travail de l'écrivain insufflant la vie aux mots à travers la forme des corps stylisés évoquant les lettres. La chair devient écriture, les mots s'incarnent dans l'esquisse d'une courbe suggérée, un mouvement gracieux, la finesse exquise du trait.*” (EXPO..., 2014). Importa ainda assinalar que são 24 as calimorfias que acompanham a escritura da *Ballade du calame*.

tais calimorfias – em eco ao grito artaudiano –: “*Du corps par le corps avec le corps/depuis le corps jusqu’au corps*” (RAHIMI, 2015, p.134). Todo o périplo experimentado pela mão-cálamo, pelo cálamo-mão procura então encenar o percurso de um corpo-sujeito desejanste – é por isso que Rahimi diz amar “*le corps en tant que sujet de désir*” (RAHIMI, 2015, p.136). Corpo/sujeito de desejo que se vê em imagem graças *àquelas letras que se transformam em desenhos, calimorfias*. Nestas calimorfias, os signos, os traços compõem e expõem outra coisa que palavras, outra coisa que letras – mesmo que as palavras e as letras estejam ali em latência. Tanto mais porque “[...] *la callimorphie dénude la lettre, ou plus précisément/dévêtit la langue, ma langue, le persan.*” (RAHIMI, 2015, p.142). Das calimorfias, desse traçado pulsional, emergem formas, silhuetas, rostos, corpos – e corpos quase sempre femininos. Traçado e traço confundem corpo e letras, reinvestem espaço(s) e tempo(s) com a figura de um sujeito que só é sujeito porque se encontra na linguagem e nela se põe em jogo sem reservas, sem pudor. Donde os doze movimentos da mão e do gesto que trabalham o inacabamento de um eu sempre errante e sempre movente. Do percurso da página em branco do início, que é a um tempo passado e alhures – aliás, o primeiro capítulo intitula-se *Au commencement* –, quando o primeiro e pequeno traço, desprovido de “*signes et de sens à dessein*”, faz o sujeito “*travailler, penser, gloser, écrire...*” (RAHIMI, 2015, p.34) –, às derradeiras calimorfias (elas são 12) de *Douze mouvements pour inachever*, e chama-se a atenção para esse pêndulo, “começo” e “inacabamento”, é todo um trabalho com a própria escritura poética, em seu diálogo profícuo com as imagens visuais, que se dá a ler. Por isso mesmo, a *Ballade du calame* deve ser compreendida como

*Le tissage de différents arts.
Le métissage de différentes cultures, de différentes religions, de différentes langues...*
(RAHIMI, 2015, p.100)

Tudo sob a forma de letras e de corpos, de letras com corpos e de corpos com letras e, ainda, sob a sombra das palavras. Com calimorfias, a página em branco pôde enfim ser preenchida, pois que a calimorfia é “[...] *l’être du corps, le devenir-lettre du corps [...]*” (RAHIMI, 2015, p.153). Dito de outro modo, “[...] *le corps callimorphique, c’est le de-venir et l’à-venir des lettres.*” (RAHIMI, 2015, p.154). E o que são afinal essas calimorfias? Como se lerá na longa passagem a seguir, passagem incontornável, as calimorfias são a própria linguagem, dos seres, dos

sujeitos, e, lateralmente, do mundo. Que emergem da página graças aos traços, aos traçados do cálamo que fala, que canta, que escreve; que preenche os vazios e as ausências; que deixa na página o vestígio de todo corpo, anônimo – corpo do “Eu”, do “Outro”, de “Todos”. Com as calimorfias, a linguagem poética em seu amplo sentido loca-se perto do movimento e do *élan* do corpo, do batimento mesmo do corpo.

*Les callimorphies, ce sont d'abord des formes
arrachées au corps, qui deviennent des tracés noirs
dans le vide blanc, d'où surgissent des lettres.
Ce corps n'a pas de visage, aucun.
C'est un corps libre, qui s'écrit.*

*Tout est corps,
dans la mouvance des lettres.
Tout est geste,
dans le blanc du vide.
Et tout est rythme,
dans le silence absolu des mots.
Le corps callimorphique est un mot muet, qui
s'écrie.*

*Ainsi s'incarnent les êtres
en des mots.
Et les mots
en des êtres (RAHIMI, 2015, p.150).*

Nesse sentido, as calimorfias são responsáveis pela apreensão e compreensão do sujeito. Elas instituem-se como *modus operandi* desse sujeito que escreve – se escreve –: elas antecedem todo discurso.

*Aucune idée, aucun texte ne précède le geste
callimorphique. La feuille blanche est aussi vide
que la place des dieux avant la Création (RAHIMI, 2015, p.164).*

Antes mesmo, pois, do significado, o gesto significante das calimorfias... Tanto mais porque o vazio do exílio e da errância tem sempre de se haver com a dificuldade da nomeação – como dizer o exílio? como dizer a errância? como dizer o *albures*? como dizer o trauma do vazio, do nada decorrente? ...Em a *Ballade du calame*, pelas calimorfias erráticas e livres.

Dans ma solitude, diurne ou nocturne, alors que je cherche un mot pour nommer mon errance, et que je ne trouve rien, ma main fuit mes pensées et, en manque de mots à transcrire, elle s'empare d'une plume, se meut sur une feuille blanche, trace des lignes sans savoir où elles m'amènent (RAHIMI, 2015, p.167).

Calimorfias como letras inacabadas (RAHIMI, 2015, p.174), uma vez que o sujeito está sempre por se (re)construir. Sujeito por vir, sujeito de devir, pois que sujeito de escritura cujo gesto poético é o gesto mesmo do poeta e de suas letras. Gesto – nas duas acepções que se dá aqui o termo – que é, como vimos, o corpo próprio do poeta e da escritura literária. A relação entre um e outra se faz de modo íntimo e incontornável, em mútua dependência:

– la callimorphie, elle, se quintessencie à l'extrême. Elle rêve des lettres, des traits, des gestes... [...] Elle suggère que mon corps se pose, en descendant en soi, en compagnie de soi, présent à soimême, à dessein de devenir un avec le vide du papier (RAHIMI, 2015, p.160).

Ser/escrita-em-devir, que seja. Entretanto, resta ao ser-em-devir, sempre locado no *ailleurs*, procurar responder à questão: “O que sou, quem sou” – afinal, se se aceitar que a *Ballade du calame* é um retrato íntimo, haveria então ali o desenho de um sujeito em busca de si. Busca de si composta pela ideia não de identidade mas, antes, de um “[...] *processus interminable, indéfnimement phantasmatique* [...]” (DERRIDA, 1990, p.53) que reenvia, sempre, àquele *ailleurs*, “[...] *à autre chose, à une autre langue, à l'autre en général.*” (DERRIDA, 1990, p.57). Ao dizer-eu o Eu se situa, e daí propõe respostas ao “O que sou”, ao “Quem sou”, em uma “[...] *expérience insituable de la langue, de la langue au sens large, donc, de ce mot.*” (DERRIDA, 1990, p.55). Por isso a Rahimi de se afirmar: “*Je suis là où je ne suis pas*” (RAHIMI, 2015, p.180)¹⁰. Francês ou afegão, afinal ? Nem um nem outro... “– *Afghan quand je suis en France, français quand/ je suis en Afghanistan.*” (RAHIMI, 2015, p.180)¹¹. Ser errante e errático ao mesmo tempo.

¹⁰ Segundo Derrida (1990), o exercício da anamnese supõe que o eu se inventa ao mesmo tempo em que inventa sua língua.

¹¹ Para glosar Jacques Derrida (1990) – *Monolinguisme de l'autre* –, talvez se pudesse dizer que a escrita anamnésica é como que composta a duas mãos...



Para inacabar...

Nota breve, sobre a tradução de a *Ballade du calame*.

Ao me lançar à tarefa da tradução de a *Ballade du calame*, publicada em 2018 pela editora paulistana Estação Liberdade, pude descobrir que, afinal, não existe uma única língua – e Rahimi, afegão, indiano, francês..., mostra-nos o quanto as línguas podem ser plurais –, uma língua pura. Confirmou-me a ideia, ainda, de que não podemos jamais habitar uma língua, ou uma única língua. O que permitiria dizer, à maneira derridiana, que se fala uma língua e não se fala uma língua. Rahimi parece ter muito bem compreendido. E eu, em meu exercício temerário de propor uma tradução de a *Ballade du calame*, ousaria afirmar que contribuí para que se des-cubra – no sentido primeiro de descoberta – uma prosa poética que escapa à restrição dos gêneros, uma prosa poética que carrega em si mesma uma multiplicidade de experiências com a língua, com as línguas.

E uma confissão: à medida que traduzia a *Ballade du calame*, experimentei diversas vezes não somente a língua francesa mas igualmente as línguas persa e indiana e, ainda, a minha própria língua, a língua brasileira. Experimentei ainda a sensação não de traduzir, mas de ler e de transcrever – talvez à maneira dos escribas – um texto como se ele estivesse escrito em minha língua materna. Minha *mâtrikâ* – meu traço e, por isso mesmo, meu *Alef*. (N)A origem de todas as línguas.

TRACES OF WRITING, TRAILS OF SUBJECT: ATIQ RAHIMI'S "BALLADE DU CALAME"

ABSTRACT: In the brief poetic prose "Ballade du Calame" (2015), the French-Afghan writer Atiq Rahimi sketches his intimate portrait thanks to an interplay between the literary writing and the very gesture of the hand that uses a reed pen. This interplay

Leila de Aguiar Costa

helps portray a wandering subject in exile. Between traces of the writing and trails of the subject, "Ballade du Calame" is inscribed in a poetic exercise that is conceived in function of the very movement of the writing that sometimes is confused with visual images offered to make up for words and meanings. This paper seeks to accompany this ballade – in the first and the second sense of the term in French –, which (re)builds a certain lost subjectivity.

KEYWORDS: *Rahimi. Writing. Gesture. Subject. Subjectivity.*

REFERÊNCIAS

ALANI, G. De la main à la ligne. Calligraphie, poésie de la lettre. **Poésie 96**, Paris, n.65, p.40-48, déc. 1996.

BALLADE. In : DICTIONNAIRE DE L'ACADEMIE FRANÇAISE. Disponível em: < <https://academie.atilf.fr/9/consulter/BALLADE?page=1> >. Acesso em: 28 abr. 2018.

CHENG, F. Main lettrée. **Poésie 96**, Paris, n.65, p.30-37, déc. 1996.

COURTEL, Y. À mains nues. **Poésie 96**, Paris, n.65, p.50-54, déc. 1996.

DAMISCH, H. **Traité du trait**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

DERRIDA, J. **Mémoires d'aveugle**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.

EXPO : LES CALLIMORPHIES D'ATIQ RAHIMI. Paris, 2014. 1 texto divulgação. Disponível em: < <https://www.parisladouce.com/2014/03/expo-les-callimorphies-datiq-rahimi.html> >. Acesso em: 28 abr. 2018.

FONTES FILHO, O. Olhos para não mais ver. Obscuridade de um pensamento do limite. **Olhar**, São Carlos, ano IX, n.16, p.29-46, jan.jun. 2007.

JACQUES, F. **Différence et subjectivité**. Paris: Aubier, 1982.

JUNGERMANN, N. Entretien avec Atiq Rahimi. Disponível em: Disponível em: < http://fondation-la-poste.com/print.php3?id_article=1726&id_secteur= >. Acesso em: 12 mar. 2018.

LA MAIN. **Poésie 96**, Paris, n.65, p.6-7, déc. 1996.

POÉSIE 96. Paris: Association Maison de la Poésie, n.65, déc. 1996. Revue bimestrielle de la poésie d'aujourd'hui.

RAHIMI, A. **Balada do cálamo**. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

_____. **La ballade du calame**. Paris: L'Iconoclaste, 2015.

_____. **Maldito seja Dostoiévski**. Tradução de Marcos Flamínio Peres. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

Traços da escritura, rastros do sujeito: a *Ballade du Calame* de Atiq Rahimi

_____. **Syngué Sabour, pierre de patience.** Paris : Gallimard, 2010.

_____. **Singué Sabour:** Pedra de paciência. Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. **As mil casas do sonho e do terror.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Terra e cinzas.** Tradução de Flávia Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.



MITOLOGISMO MODERNO: A FILOSOFIA EXISTENCIALISTA E O ORESTES DE JEAN-PAUL SARTRE

Lidiane Cristine de Lima FERREIRA*
Guacira Marcondes Machado LEITE**

RESUMO: Na peça *Les mouches*, escrita por Jean-Paul Sartre em 1943, o herói grego Orestes serve como ilustração de uma teoria existencialista que expressa as noções de liberdade e responsabilidade. Isso porque essa filosofia defende a ideia de que o que está na base da existência humana é a livre escolha que cada homem faz de si mesmo e de sua maneira de se construir, de forma que “a liberdade provém do nada que obriga o homem a fazer-se, em lugar de apenas ser” (SARTRE, 1970). Sartre utiliza a personagem de Orestes para representar esse “ser” livre, que pode escolher o que quer ser e como sê-lo, independentemente de qualquer convenção religiosa, institucional ou social; mas que é, acima de tudo, responsável por sua própria liberdade. Desta forma, buscamos compreender o papel da personagem de Orestes na peça sartreana e a maneira pela qual o diálogo com o mito traz à tona, de forma simbólica, o contexto da França dos anos 40 e a filosofia existencialista.

PALAVRAS-CHAVE: Sartre. Existencialismo. Orestes. Mito. filosofia.

Jean-Paul Sartre, falecido em 1980, deixou-nos uma vasta gama de ensaios filosóficos, obras literárias e cartas. O que sua companheira de filosofia e de vida, Simone de Beauvoir (1965, p.91), explica ser um “[...] esforço para conciliar o objetivo e o subjetivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico.” Pois, se o filósofo escreve, também, obras ficcionais, não é porque pretende explorar, no

* 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 – lidiane.c.lima@hotmail.com

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – guacira@fclar.unesp.br

plano literário, verdades já estabelecidas no plano filosófico; mas porque encontra nela (na ficção) a melhor forma de “[...] manifestar um aspecto de experiência metafísica que não pode manifestar-se de outro modo: o seu caráter subjetivo, singular, dramático e também, a sua ambiguidade.” (BEAUVOIR, 1965, p.91). O movimento filosófico denominado “existencialista” do qual Sartre faz parte tem como premissa que “o homem nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo”; o que resulta em uma visão mais subjetiva de mundo. Por isso, muitos escritores inclinados a essa filosofia optam às vezes por uma expressão indireta do pensamento, e o apresentam em forma de romance ou drama, ou, até mesmo, de diários íntimos; tudo para conservar, da melhor forma possível, um eco da vida pessoal (FOULQUIÉ, 1966) do indivíduo e para ilustrar no campo do concreto, suas ideias. Assim,

Sartre celebra, desde o início de *O ser e o nada* (cf. Sartre, J.P.,2003) o fim da dicotomia entre essência e aparência, interioridade e exterioridade, potência e ato: daí que as estruturas ontológicas coincidem com a vivência concreta, daí também a afinidade entre o *discurso filosófico* e a *ficção*. (SOARES, 2005, p.31, grifo nosso).

Como mencionam Adam, Lerminier e Morot-Sir (1972, p.735), havia mesmo nos anos 40 certa tendência dos filósofos de abordarem os campos da literatura (e de não filósofos abordarem a filosofia). Isto porque, segundo os autores, os pensadores tinham a consciência de que viviam uma crise na literatura. Se não uma crise tão generalizada, ao menos uma crise do julgamento literário. Sartre, certamente o notara, e a fusão entre criação e crítica em seus trabalhos concretizou-se a partir do momento em que sua produção literária se tornou o próprio ato de reflexão. Silva (2004) chamará essa relação entre filosofia e ficção de Sartre de “vizinhança comunicante”, alegando que a comunicação entre ambas acontece nas obras do autor de maneira tão natural que “[...] não precisaria, nem se poderia, sair de uma para entrar na outra.” (SILVA, 2004, p.13). Assim, suas obras literárias, como tudo o que escrevia, carregam consigo sua filosofia, somando a forma e o pensamento, o objeto e o abstrato.

Para Sartre, todo escritor é engajado, queira ele ou não, e “[...] qualquer ação, por seu exercício de liberdade diante de uma situação, é uma forma de engajamento, de se lançar historicamente.” (ALVES, 2006, p.48); pois, estamos todos envolvidos em um jogo participativo de forças: a questão é saber para que “lado” nos engajamos: se o das lutas de libertação ou o da conservação da ordem

social (LABOURET, 2013). Segundo esse preceito, mesmo o não dito, o que o autor silencia, é um engajamento; uma vez que faz parte da liberdade do autor escolher não mencionar determinado assunto e explorar outro.

A arte, sendo liberdade e compromisso, reflete o constante conflito da condição humana que ao mesmo tempo em que busca a livre ação da consciência, depara-se com a situação que demarca limites à ação (SOUZA-AGUIAR, 1970), o que Sartre chama de “situação”. Para o filósofo, diferentemente da poesia, que trabalha as palavras de forma a serem contemplativas e as coisificam, a prosa e o teatro, por sua vez, “[...] tomam a palavra como o meio de uma ação, a qual lança o autor em meio ao mundo.” (ALVES, 2006, p.46). Isso significa que ela comunica, ao invés de somente deixar-se contemplar. Por isso, colocar na cena teatral situações extremas que exigem reflexão é incentivar os espectadores a se identificarem com os problemas encenados pelos atores e busquem, junto a eles, soluções (SOUZA-AGUIAR, 1970). Com efeito, era inevitável que houvesse, entre as produções de Sartre no contexto francês dos anos 40, o gênero dramático:

Uma tal concepção do homem, em eterno conflito com o mundo e com os outros, é, por si só, altamente dramática [...] Sartre transforma-a no esquema básico de todas as suas peças; uma dada situação estabelece um problema moral, a que os personagens não conseguem fugir; toda a ação resultará das tentativas feitas para chegar a uma solução (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.103).

Defendendo a liberdade de sentimentos do leitor, Sartre denuncia que há ainda aqueles autores que focalizam suas obras unicamente no processo de suscitar emoções. Esses alcançam o que almejam, pois “[...] dispõem de meios comprovados, seguramente capazes de suscitá-las.” (SARTRE, 2015, p.46). Para o autor, no entanto, tais emoções, apesar de proporcionarem certo prazer, alienam a liberdade do receptor e, por isso, não basta a ele que suas obras sensibilizem, é necessário que, antes, façam com que o público as julgue de forma consciente:

Desejando fazer do teatro uma tomada de consciência, tem que provocar o julgamento das soluções escolhidas e, para isso, é-lhe indispensável transmitir ao público os princípios que lhe permitirão aprová-las ou condená-las. Daí resulta uma estrutura que dá ao seu teatro uma dupla dimensão. (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.104).

Essa dupla dimensão, continua Souza-Aguiar (1970), é a ambiguidade entre a linguagem próxima e acessível, que nos remete à realidade atual, objetiva, e a mensagem filosófica, mais distante e somente revelada à luz da reflexão. A união de ambas resulta no movimento que Soares (2005) chama de **mitologismo moderno**.

Nascida entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, essa corrente tinha como tendência a “[...] retomada e reinterpretação dos mitos de um modo que tal sistema cosmológico e axiológico¹, típico de culturas ancestrais, passou a ser tido como um atualíssimo fundamento da vida individual e coletiva.” (SOARES, 2005, p.159). Afinal, o mito é, segundo Soares (2005, p.38) “[...] uma forma de condensação que aparentemente toma distância da realidade imediata, mas para melhor apreendê-la.” Por isso, Sartre, assim como outros escritores dos anos 30 e 40, buscam a reescrita dos mitos da Antiguidade. Não para apresentá-los como molde de excelência, mas porque era viável utilizar do anacronismo e da atemporalidade para explorar os problemas de sua própria época sem, no entanto, tratar dela de forma tão próxima que os leitores/espectadores fossem totalmente tomados por emoções ou que as críticas fossem facilmente percebidas pelos colaboracionistas da França ocupada da época. Era preciso manter certo distanciamento crítico para ter a peça aprovada pela censura sem grandes problemas, Escrito entre guerras, ocupação e tortura, o teatro de Sartre vai focalizar situações extremas, de maneira que já não é mais possível não se posicionar (seja ativa ou passivamente) em relação a elas. O “teatro de situações”, que surgiu na França entre a Ocupação alemã e a pós-guerra (meados de 1944), contém nomes como os de Anouilh, Camus e Simone de Beauvoir, além do próprio Sartre, e é chamado de “situações” pelo seu caráter de compromisso histórico com as questões da época. Essa atitude de compromisso, no entanto, não se limita a reproduzir no papel o período histórico tal qual ele se mostra para o escritor. Sartre foi além e apresentou em seu teatro uma proposta cosmogônica em uma tentativa de educar para a ação. Isto porque buscava no teatro a celebração da universalidade humana sobre os confinamentos do particular (SOARES, 2005), o que mantinha, inclusive, o caráter “religioso” primordial do evento. Religioso, nos explica Soares (2005), no sentido de “religamento” que pressupõe a palavra²,

¹ Referente à axiologia: “[...] axiologia é um ramo da reflexão filosófica comprometido em estabelecer uma hierarquia de valores. Podemos dizer que axiológico é tudo aquilo relativo a valor; axiológico refere-se ao conjunto de valores aceitos e seguidos por determinada sociedade ou grupo social.” (AXIOLOGIA, 2018).

² Utilizamos a interpretação de “religião” originária de RELIGARE a fim de a relacionarmos com a proposta do autor. Há, no entanto, outras especulações a respeito da origem da palavra: “A origem

pois, o recurso de revelação da História que nos propõe Sartre permite tanto uma unificação por meio do distanciamento quanto uma identificação ritualística no momento de realização teatral. Assim, o espetáculo teatral era também “sagrado”. Não no sentido arcaico de encontrar-se com o divino, mas no sentido de projetar-se fora de si em busca do humano em geral. O teatro permite isso e, desta forma, pretende “revelar, pelo mito, a História” (SOARES, 2005, p.25).

O mito carrega consigo um caráter cíclico e infinito, atemporal e a-histórico de maneira que as civilizações que Eliade (1992) chama de “arquétipas” – pois encontram, renovados nos mitos, os arquétipos³ de deuses e heróis – utilizavam do mito, segundo ele, para defender-se contra a história. Assim sendo, “[...] fosse por meio de sua periódica abolição, pela repetição da cosmogonia e de uma periódica regeneração do tempo, ou ainda dando aos acontecimentos históricos um significado meta-histórico [...]” (ELIADE, 1992, p.138), a história era projetada de forma mítico-transcendente para não ser encarada como a única coisa determinante. Tal perspectiva justifica-se porque, na concepção de Eliade (apud SOARES, 2005, p.188), o ser humano sem o mito “[...] é como um peixe agonizante na areia da praia: fora de seu ‘habitat’”; de maneira que estar “preso” pela historicidade é viver em desespero contínuo. Isto porque, com a historicidade, todas as crueldades, guerras e injustiças humanas perdem sua justificativa trans-histórica possível, deixando a humanidade desamparada em suas ações.

O movimento do **mitologismo moderno** trabalha com o mito para representar o universalismo da condição humana. Pois, uma vez que o problema moral não muda, o “tempo presente” é apenas um “microcosmo da ‘história universal’” (SOARES, 2005, p.165). Desta forma, o mito utilizado por Sartre em suas peças representa, ao mesmo tempo, uma revolta contra o tempo histórico e linear, e a revelação da História. Revelação porque, aproveitando da função cosmogônica do mito – de narrar a origem do mundo e dos seres –, Sartre quer educar seus leitores/espectadores para o nascimento da liberdade; o que lhe parece ser o ponto de partida exemplar para as futuras gerações e único destino coletivo possível (SOARES, 2005).

mais correta para a palavra “religião” vem do latim, e nasceu de RELIGIO, que significa “respeito pelo sagrado”. Discutisse que esta palavra do latim seja derivada de RE-, prefixo que reforça uma ideia, e o verbo LEGERE, que significa ler. Outra etimologia que é discutida é da palavra RELIGARE, também do latim, que significa atar ou ligar com firmeza. Esta palavra também tem o prefixo RE-, que reforça a ideia de LIGARE, que significa “atar”, ou até mesmo “atender um chamado”. (RELIGIÃO, 2018).

³ Os arquétipos são vistos por Mircea Eliade como entes naturais e instituições humanas que servem como modelo cultural e podem variar de acordo com o contexto. Por isso, são transcendentem e necessários nas religiões (SOARES, 2005).

Apesar do universalismo inerente ao mito, é importante lembrar que há diferenças entre as situações históricas de cada época. E para manter-se engajado no momento em que a peça é escrita, Sartre se manteve atual na linguagem e em certos conceitos; o que fez com que esse “anacronismo linguístico-conceitual” trouxesse ao mesmo tempo o universalismo humano – seguido do distanciamento proporcionado pela não proximidade do mito com a realidade imediata – e a linguagem acessível e clara o suficiente para que a comunicação simbólica com a situação atual da França acontecesse. A opção por fazer uso do diálogo tradicional e valorizar o discurso, inclusive, remete-nos às inegáveis influências clássicas em Sartre, que prefere fazer uso de uma linguagem mais simples e direta para melhor propagação de suas ideias.

Cabe observar que o interesse de Sartre nos mitos não está relacionado com qualquer ideia de supremacia dos modelos da Antiguidade, mas sim, com as personagens ricas em vontade e experiências que esses mitos apresentam (CAMINO, 2012). As personagens mitológicas que carregam sobre os ombros as consequências de seus atos e os assumem são a representação mais natural e primitiva do que o existencialismo se propõe a apresentar como modelo de uma nova cosmologia, a da liberdade. Essa liberdade que, como mencionado, traz consigo a responsabilidade de escolher o mundo ao mesmo tempo em que escolhe a si mesmo, será a verdadeira fatalidade do herói sartreano; que, por sua vez, estará em constante angústia por saber-se livre. Esse herói representa, pois, a tensão existencial da condição humana, sempre dividida entre a liberdade de construir-se e a contingência que lhe impõe a situação. E, por isso, são base exemplar para expressar de forma mais distante – posto que utiliza do tempo transcendente do mito – o que se passa no contexto sócio histórico em que vive o filósofo francês.

*Les mouches*⁴, drama em três atos escrito por Jean-Paul Sartre em 1943, traz o conhecido mito dos Atridas com foco na geração de Orestes, o matador da mãe e vingador do pai. Apesar de explorar o antigo mito grego, o pensamento sartreano do século XX é muitíssimo diferente das concepções de mundo de Ésquilo, escritor da trilogia *Orestéia*⁵ (século V a.C.), e de Racine, escritor de obras primas do Classicismo francês (século XVII) como *Andromaque* (1667)⁶ – peça também baseada no mito de Orestes. Mesmo porque, como o próprio Sartre declarou: “Se não escrevemos mais como no século XVII, é porque a língua de Racine ou

⁴ Confira Sartre (1962).

⁵ Confira Esquilo (2004a, 2004b, 2004c).

⁶ Confira Racine (1993, 1963, 1959).

de Saint-Évremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado.” (SARTRE, 2015, p.31).

O “novo trágico” de Sartre não aborda a fatalidade da vontade dos deuses sobre os seres humanos como o trágico de Ésquilo; tampouco, a tragicidade cristã que opunha paixões e deveres orientados como as de Racine. É um trágico que trata do absurdo e da liberdade; da tragicidade natural da existência que está justamente “[...] neste esforço da realidade humana, tão crucial quanto reiteradamente fracassado, de atingir tal meta ou ‘projeto fundamental’, a fusão do Para-si da consciência com o Em-si das coisas.” (SOARES, 2005, p.33). Assim, ele expõe no enredo o problema moral e deixa que a ação leve o espectador a transcender o sentido da história ao refletir sobre as ações das personagens.

O enredo de *Les mouches* narra a chegada de Orestes em Argos, sua cidade natal, depois de 15 anos fora dela. Ao chegar à cidade acompanhado do pedagogo, seu mentor, reencontra sua irmã Electra que, feita escrava em seu próprio palácio, está decidida a vingar a morte do pai que fora assassinado por sua mãe e o amante da mãe. Para isso, aguarda a vinda de Orestes, seu vingador (sem saber que ele já se encontra ao seu lado dizendo chamar-se Filebo).

Argos é descrita aqui como uma cidade cheia de enormes moscas. E, recém-chegados, Orestes e o pedagogo presenciam uma cena chocante. Um evento no qual é celebrado o aniversário de morte do rei Agamemnon, pai de Orestes e Electra, e no qual os moradores de Argos, petrificados de medo, se preparam para receber, com lamentos de arrependimento, seus entes queridos que estão mortos. Orestes, percebendo que essa “festa dos mortos” não passa de um jogo de manipulação daqueles que se encontram no poder, não acredita no que vê. E comovido com a tentativa da irmã de rebelar-se contra os monarcas e vingarse, decide então agir. Mata Clitemnestra (mãe de ambos) e Egisto (amante de Clitemnestra), planejando fugir com Electra em seguida. Essa última, por sua vez, apavorada com o ato de Orestes e consumida pelo remorso, é convencida por Júpiter – que passa grande parte da peça tentando dissuadir Orestes de sua resolução de matar os detentores do poder – a “ser salva” por ele e afastar-se do irmão. Orestes, porém, assume seu ato sem qualquer remorso e leva com ele, ao partir do templo de Apolo (onde buscou proteção depois do assassinato), todas as moscas que atormentavam a cidade de Argos.

Sartre defende que uma vez que o teatro deve representar os indivíduos em ação, e esses indivíduos são somente um vazio essencial até que se construam, não é possível justificar suas ações de qualquer modo que seja. O teatro deve, pois, representar o momento dessas ações humanas e excluir de suas personagens

qualquer natureza ou psicologia pré-determinada. Assim, o teatro sartreano coloca em cena personagens que, sem qualquer determinação estabelecida de antemão, buscarão construir-se através de suas ações e escolhas.

Essas situações e personagens que compõem o mundo imaginário representado nas peças, apesar de fictícias, são de extrema importância; pois servem como um motivador para o engajamento no mundo real, onde encontramos os reais problemas. E,

[...] embora pareça dissociada do mundo real, a estrutura ativa do saber constituinte da imagem [...] assegura a ligação entre esse mundo imaginário e o mundo real, de forma que esse desvendamento do mundo real através do mundo imaginário torna-se engajamento concreto no mundo real e permite ao artista dar consistência à sua ação como intervenção no mundo. (ALVES, 2006, p.47-48).

A transposição mítica da realidade daquele contexto para os tempos primitivos favoreceu, segundo argumenta Maria Souza-Aguiar (1970, p.109), “[...] o alargamento do plano político.” O que permite que a situação de Argos narrada na estória seja elemento identificável em qualquer comunidade humana que esteja sendo ou tenha sido, em algum momento, oprimida. Sartre buscara, na época em que escreveu, todos os meios possíveis de estimular a resistência. Eis porque, mais do que falar de liberdade, ele clama por ela em plenos pulmões.

Cientes da situação extrema em que viviam os franceses no ano de 1943, não é difícil perceber que o apelo mais gritante dessa peça, dirige-se à capacidade do ser humano de saber-se livre e agir como tal. Em uma França aterrorizada com a guerra e devastada pela submissão, *Les Mouches* veio mostrar o caminho. Não o da salvação, posto que há, ainda, a angústia, mas o da inevitável liberdade humana.

Era preciso, no entanto, que os alemães e a crítica colaboracionista não encontrassem razões plausíveis para proibir a peça; e “[...] o mito de Orestes foi essa forma ambígua que [...] atingiu, na época, plenamente seu objetivo.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.106). Com efeito, sendo Sartre um encorajador do engajamento político e escrevendo durante a ocupação nazista na França, *Les mouches* não podia deixar de ter um apelo de ordem política. Ele, assim como Prometeu⁷, rouba o “segredo” de reis e deuses e grita a todos que queiram ouvir: “somos livres”.

⁷ Prometeu é conhecido na mitologia grega por roubar o fogo divino e levar aos homens. Uma metáfora da transgressão e libertação contra a tirania imposta.

Sob o ponto de vista de uma interpretação antropológica, a luta de Orestes e Electra, que se rebelam contra os detentores do poder, Egisto, Clitemnestra e o deus Júpiter, relaciona-se com a luta dos resistentes contra o governo de Vichy no século XX. Neste caso, Argos, cidade em que se passam as ações de *Les mouches*, espelharia a França ocupada nos anos 40 e a luta dos irmãos, Electra e Orestes, representaria o enfrentamento que foi a Resistência (SOUZA-AGUIAR, 1970).

De acordo com os antagonismos apresentados por Bentley (1991), Electra estaria diretamente relacionada aos monarcas enquanto Orestes estaria relacionado a Júpiter. Os monarcas e Júpiter podem facilmente nos remeter aos dois grandes pilares simbólicos do autoritarismo francês da época: os poderes político e religioso (SOUZA-AGUIAR, 1970). Tais instâncias mantinham o poder sobre a França na época e manterão sobre Argos em *Les Mouches* até que Orestes decida mudar isso. Notemos que o termo “decidir” aqui não foi empregado por acaso. Pois, será precisamente essa capacidade de decisão e, principalmente, a forma de lidar com as consequências dela que farão com que a personagem grega de Orestes se torne símbolo exemplar da teoria existencialista de Sartre em *Les mouches* e, também, com que se diferencie dos Orestes de Êsquilo e Racine.

Como mencionamos nas observações anteriores sobre a filosofia sartreana, o ser humano existencialista se constrói através da ação. Assim, o Orestes de Sartre chega em Argos sem qualquer intenção ou crença, “[...] *affranchi de toutes les servitudes et de toutes les croyances, sans famille, sans patrie, sans religion, sans métier, libre pour tous les engagements [...]*” (SARTRE, 1947, p.123)⁸ e se constrói durante a peça, de maneira que esta construção é, na verdade, o próprio assunto do drama (BENTLEY, 1991).

Salientamos, então, que o Orestes apresentado em *Les mouches* não fora para Argos no intuito de vingar-se como o fizera o Orestes esquiliano e, tampouco, em busca de seu amor não correspondido como o fizera o Orestes raciniano. Ele se apresenta no primeiro ato de *Les Mouches* como um “conciliatório”. De forma que, segundo Bentley (1991, p.288), “[...] o jovem Orestes deste ato não é o vingador; já não sente que os problemas de Argos tenham alguma coisa a ver com ele; racional, conciliatório, distante, sente-se inclinado a deixar que os mortos enterrem seus mortos.”

Esse Orestes sartreano, feito cético por seu pedagogo e sem conseguir encontrar em seus estudos e viagens algo que pudesse chamar de “seu”, que lhe pertencesse de fato, procura em sua cidade natal algo do qual fazer parte. Ele é o

⁸ “[...] libertado de todas as servidões e todas as crenças, sem família, sem país, sem religião, sem profissão, livre para todos os compromissos [...]” (SARTRE, 1947, p.123, tradução nossa).

que Alves (2006, p. 85) chama de um “bastardo” de Sartre: um ser deslocado do convívio social, que vê o mundo de fora e não encontra espaço nessa “totalidade ‘bem organizada’ que é o mundo”. Desta maneira, tendo nascido em Argos e sido criado em outra cidade, “[...] ele ao mesmo tempo é de Argos e não é, nada nessa cidade pertence a suas lembranças, ele é um homem que todos os homens ignoram.” (ALVES, 2006, p.85). Mesmo estando em seu lugar de origem, então, ele se sente um estrangeiro; pois, com sua “impertinente innocence” não pode compartilhar dos sofrimentos e remorsos da cidade, o que Electra faz questão de lembrar: “*Demeurerais-tu cent ans parmi nous, tu ne seras jamais qu’un étranger, plus seul que sur une grande route.*” (SARTRE, 1947, p.177-178)⁹.

O destino do herói sartreano não é algo pré-concebido, mas sua própria liberdade. E isso se mostra ao longo da peça. Pois, vemos nascer, a partir de um Orestes nada comprometido – que chega a Argos sem qualquer ideia pré-concebida e sem nunca ter desembainhado sua espada¹⁰ –, um outro que ele decide criar. Assumindo seu crime, a única coisa a que está fadado é a responsabilidade de sua liberdade. Esta, por sua vez, tão absoluta, que nem ele nem os deuses conseguem evitar (SOARES, 2005). Por isso, ele declara a Júpiter: “*Je ne suis ni le maître ni l’esclave [...]. Je suis ma liberté! A peine m’as-tu créé que j’ai cessé de t’appartenir*” (SARTRE, 1947, p. 235, grifo do autor)¹¹.

Orestes sabe que uma ação consciente e tomada em liberdade tem grande poder de libertação. E, a fim de fazer-se pertencente à comunidade, o herói buscou um ato que pudesse provar seu valor para todos e para si mesmo:

Ah, s’il était un acte, [...] un acte qui me donnât droit de cité parmi eux; si je pouvais m’emparer, fût-ce par un crime, de leurs mémoires, de leur terreur et de leurs espérances pour combler le vide de mon coeur, dussé-je tuer ma propre mère...
(SARTRE, 1947, p.126)¹².

⁹ “Demore cem anos entre nós e nunca será mais do que um estrangeiro, mais sozinho do que em uma grande estrada” (SARTRE, 1947, p.177-178, tradução nossa).

¹⁰ “ÉLECTRE – *Cette épée que tu portes au coté, t’a-t-elle jamais servi?*
ORESTE – *Jamais.*”
(SARTRE, 1947, p.173).

¹¹ “Eu não sou nem mestre nem escravo [...]. Eu sou minha liberdade! Assim que você me criou, eu deixei de pertencer a você” (SARTRE, 1947, p. 235, grifo do autor, tradução nossa).

¹² “Ah, se houvesse um ato, vê, um ato que me desse direito de cidadania entre eles; se eu pudesse me apoderar, mesmo por um crime, de suas memórias, de seu terror e de suas esperanças para preencher o vazio do meu coração, mesmo que tivesse que matar minha própria mãe ...” (SARTRE, 1947, p.126, tradução nossa).

Decidiu, então, matar a mãe e o rei, ambos símbolos de opressão, para tornar-se uno com o povo, em um ato digno de um **salvador** moderno: “*Il y a des hommes qui naissent engagés: ils n’ont pas de choix, on les a jetés sur un chemin, au bout du chemin il y a un acte qui les attend, leur acte*” (BENTLEY, 1991, p.123, grifo do autor)¹³.

Esse termo “salvador”, um tanto quanto cristão, ganha em Sartre um sentido contrário ao empregado pelo catolicismo, fazendo de Orestes um salvador “anti-cristo”; posto que salva seu povo ao matar e não ao morrer (SOARES, 2005). Assim, Orestes mantém a função de herói vingador que volta para Argos para livrar o palácio dos males dos crimes de Egisto e Clitemnestra. Mas diferente do herói esquiliano, que cumpre seu desígnio em favor do deus Apolo e acaba absolvido em seu julgamento de maneira a romper com o ciclo de “sangue por sangue”, para deixar surgir uma nova ordem democrática ateniense, o herói de Sartre faz o movimento contrário. Salva o povo de Argos de suas moscas e de seus manipuladores ao provar-se livre cometendo matricídio e regicídio sem remorso. Orestes legitima a ação sangrenta quando a considera “justa”: “*Des remords? Pourquoi? Je fais ce qui est juste*” (SARTRE, 1947, p. 205). Sobre isso, Maria A. Souza-Aguiar (1970, p.109) argumenta que, no caso da opressão,

[...] permiti-la ou combatê-la, derramando sangue, é, em última análise, o velho problema da legitimidade da violência, extremamente importante num período em que a pressão da História se faz sentir de forma tão intensa, através de guerras e revoluções.

O herói sartreano “[...] adquire a humanidade através da violência e em oposição à vontade divina [...]” (BENTLEY, 1991, p.292), o que legitima sua postura combativa em um momento de tensão extrema como era aquele em que viviam os franceses em 1943. Assim, ele representa, nas palavras de Souza-Aguiar (1970, p.109), “[...] a aprovação do autor a todos os que, lutando pela libertação do seu país, tiveram que recorrer a meios violentos.”

A postura combativa do Orestes de Sartre é alcançada no decorrer da peça, enquanto Orestes projeta aquilo que quer ser. Vemos em *Les mouches* um movimento que vai da passividade de um estrangeiro ou, nas palavras de Bentley (1991, p.293), de uma “atitude sofisticadamente distante” de Orestes para uma

¹³ “Há homens que nasceram engajados: não têm escolha, foram jogados no caminho, no final da estrada há um ato que os espera, **seu ato**.” (BENTLEY, 1991, p.123, grifo do autor, tradução nossa).

participação passional por meio da qual realiza o assassinio da mãe e do tirano. Isso porque, como notamos ao longo do drama, apesar de ter nascido em Argos, Orestes não se sente pertencente a um lugar atormentado pelos fantasmas de seus próprios remorsos: “[...] *je m’en moque; je ne suis pas d’ici.*” (SARTRE, 1947, p.115)¹⁴; aliás, ele não se sente pertencente a parte alguma. No entanto, é isso que almeja. Orestes quer seguir seu “próprio caminho”, porque o caminho dos outros pertence aos outros (SARTRE, 1947, p.210); e porque ele é um indivíduo e “[...] *chaque homme doit inventer son chemin [...]*” (SARTRE, 1947, p.237)¹⁵.

Assim, mais do que sentir-se membro de Argos, o herói sartreano quer sentir-se parte da comunidade humana: “[...] *je veux être un homme de quelque part, un homme parmi les hommes [...]*” (SARTRE, 1947, p.177)¹⁶, pois, sente um “vazio no coração”. Esse vazio nos remete à ausência de ação própria. À uma espécie de Para-si projetado em coisa alguma perante muitas possibilidades; de forma que “[...] o ‘ser’ Orestes é uma virtualidade abstrata antes de um efetivo *vir-a-ser* Orestes e assim fazer valer os referenciais pretéritos (o lugar de origem, os laços de parentesco com a irmã, o direito ao trono e aos bens usurpados).” (SOARES, 2005, p.122, grifo do autor). Por isso, o encontro com sua irmã, Electra, e a situação agonizante de Argos é de suma importância para a construção de sua identidade. Pois, “[...] é perante a irmã que a dimensão do ‘para-outro’ ganhará concretude e impulsionará Orestes a ‘assumir’ sua identidade de irmão e filho vingador, ou melhor, a construí-la.” (SOARES, 2005, p.120-121).

Decidido a agir para construir-se enquanto o Orestes que projetara, a apatia inicial do herói se transforma gradativamente em envolvimento. E ao comprometer-se com a irmã e sua “missão”, “[...] o rapaz que chegou em Argos não só livre de ideias pré-concebidas, mas também de afetos, percebeu que a liberdade que advém da falta de laços é uma condição muito mais fácil de ser exercida [...]” (CAMINO, 2012, p.206); pois, esse comprometimento de assassinar a própria mãe é a morte simbólica do Orestes alienado que, assim como as pessoas de má-fé, depositava nos deuses a desculpa para não se responsabilizar pelas consequências de seus atos. Isso, o próprio Orestes declara à Júpiter: “[...] *hier encore tu étais un voile sur mes yeux, un bouchon de cire dans mes oreilles; c’était*

¹⁴ “Não me importo, não sou daqui” (SARTRE, 1947, p.115, tradução nossa).

¹⁵ “Cada homem deve inventar seu caminho” (SARTRE, 1947, p.237, tradução nossa).

¹⁶ “Eu quero ser um homem de algum lugar, um homem entre os homens” (SARTRE, 1947, p.177, tradução nossa).

Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre

hier que j'avais une excuse: tu étais mon excuse d'exister, car tu m'avais mis au monde pour servir tes desseins [...]" (SARTRE, 1947, p.235)¹⁷.

Detentores do poder, Egisto e Júpiter compartilham um segredo:

JUPITER – [...] Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres. Ils sont libres, Égisthe. Tu le sais, et ils ne le savent pas.
ÉGISTHE – Parbleu, s'ils le savaient, ils mettraient le feu aux quatre coins de mon palais. Voilà quinze ans que je joue la comédie pour leur masquer leur pouvoir. (SARTRE, 1947, p.200)¹⁸.

Nesse importante diálogo entre Egisto e Júpiter, percebemos que, de fato, a “paixão pela ordem” faz com que ambos estejam associados aos tormentos de Argos. Um porque usurpou o trono de Agamemnon e incentivou um “teatro” baseado no temor aos mortos para manter o controle sobre a população e o outro porque se “alimenta” desse remorso humano.

Com esse trecho, o leitor/espectador é levado a compreender, juntamente com Orestes, a aliança que se estabelece entre esses dois domínios, simbolicamente, o político e o religioso. Seu simbolismo, como frisa Soares (2005), está relacionado com o terror psicológico disseminado pelo governo de Vichy na França ocupada e que contava com o apoio da Igreja cristã. Com um discurso de que os franceses estavam pagando por pecados como a falta de valores morais e rebeldia, esse governo autoritário impunha o sentimento de culpa e remorso nos cidadãos a fim de justificar as atrocidades cometidas pelo regime; assim como vemos acontecer na versão sartreana de Argos.

O sentimento religioso de culpa pela crença de uma “paga pelos pecados anteriormente cometidos” convém ao Estado autoritário, “[...] na medida que embute não só o auto-encapsulamento de cada indivíduo, mas também a apatia política da sociedade civil como um todo.” (SOARES, 2005, p.123). Pois, desta maneira, o conquistador não possui somente o território, mas também a mente e a moral da população. Ele “[...] destrói assim a dignidade dos vencidos, impedindo

¹⁷ “Ontem você era um véu sobre meus olhos, um tampão de cera nos meus ouvidos; ontem eu tinha uma desculpa: você era minha desculpa de existir, porque você me havia colocado no mundo para servir seus designios [...]” (SARTRE, 1947, p.235, tradução nossa).

¹⁸ “JUPITER – [...] O segredo doloroso dos deuses e dos reis é que os homens são livres. Eles são livres, Egisto. Você sabe disso e eles não.
EGISTO – Por sinal, se eles soubessem, iriam atear fogo aos quatro cantos do meu palácio. Tenho encenado essa comédia por quinze anos para mascarar seu poder. (SARTRE, 1947, p.20, tradução nossa).

o renascimento de energias morais capazes de opor-se ao seu domínio.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.108)

Construindo uma Argos quente, castigada pelo sol, cheia de portas fechadas e pessoas aterrorizadas que fogem de qualquer presença estranha, Sartre faz crescer uma atmosfera de sufocamento que simboliza muito bem também o estado de terror de seus moradores. A cidade vive, então, em constante terror como observa o pedagogo: “*Ces gens-là sont en train de mourir de peur*” (SARTRE, 1947, p.152-153)¹⁹; e tudo devido à união entre a encenação religiosa e uma política do remorso: “*Voilà pourtant l’effet de la superstition.*” (SARTRE, 1947, p.152-153)²⁰. Além da atmosfera de horror, a cidade vive coberta de enormes moscas; símbolos do remorso que são alimentados pela superstição. E a população só se vê livre delas quando Orestes assume seu ato de matar a mãe e, sem qualquer remorso – mas com o reconhecido peso da angústia de saber-se responsável por si e pelos outros – leva consigo as moscas, como o fizera uma vez o encantador de ratos da lenda do Flautista de Hamelin²¹. O povo de Argos, como nos conta Electra (SARTRE, 1947, p.140), sente prazer em confessar publicamente seus pecados, pois, ao fazê-lo, sente que os transportam para “ninguém”, não assumem a responsabilidade: “[...] *un crime que son auteur ne peut supporter, ce n’est plus le crime de personne, n’est-ce pas?*” (SARTRE, 1947, p.246).

Em um diálogo entre Júpiter e Orestes, percebemos a crítica à alienação, um dos mais fecundos temas do existencialismo. Júpiter diz a Orestes que quando o rei apareceu nas portas da vila 15 anos antes, e Clitemnestra levantou para ele os braços, o povo de Argos nada fez: “[...] *à ce moment-là il aurait suffi d’un mot, d’un seul mot, mais ils se sont tus, et chacun d’eux avait, dans sa tête, l’image d’un grand cadavre à la face éclatée.*” (SARTRE, 1947, p.112)²². Em seguida, pergunta à uma velha que passa:

JUPITER – [...] *De qui portes-tu le deuil?*
LA VIEILLE – *C’est le costume d’Argos.*

¹⁹ “Essas pessoas estão prestes a morrer de medo” (SARTRE, 1947, p.152-153, tradução nossa).

²⁰ “Eis o efeito da superstição” (SARTRE, 1947, p.152-153, tradução nossa).

²¹ A lenda conta a história de um flautista que encantou os ratos da cidade de Hamelin na Alemanha, livrando-a deles. Mas, que, quando não recebeu o pagamento prometido, encantou todas as crianças da cidade fazendo com que desaparecessem para sempre (BROWNING, 1994).

²² “Naquele momento, teria sido suficiente somente uma palavra, uma única palavra, mas eles ficaram em silêncio, e cada um deles tinha, na sua cabeça, a imagem de um grande cadáver com um rosto explodido”. (SARTRE, 1947, p.112, tradução nossa).

JUPITER – Le costume d’Argos? Ah! je comprends. C’est le deuil de ton roi que tu portes, de ton roi assassiné.

LA VIEILLE – Tais-toi! Pour l’amour de Dieu, tais-toi!

JUPITER – Car tu es assez vieille pour les avoir entendus, toi, ces énormes cris qui ont tourné en rond tout un matin dans les rues de la ville. Qu’as-tu fait?

LA VIEILLE – Mon homme était aux champs, que pouvais-je faire? J’ai verrouillé ma porte. (SARTRE, 1947,113-114)²³.

Notemos que, com o intuito de fazer uma crítica à alienação moderna, Sartre frisa as características de isolamento e individualismo humano. De forma a mostrar que, tomadas pelo remorso, pela culpa e pelo medo, as personagens acabam renunciando a si mesmas como pessoas pertencentes a um grupo humanitário geral e tendo uma semivida, como verdadeiros cadáveres cheios de moscas. Sartre chega, inclusive, a ironizar esse arrependimento que faz parte do cotidiano de todos, como se fosse um mal generalizado que atravessa gerações. Vejamos a seguinte situação: ainda no diálogo com a velha, Júpiter diz que ela deveria se ocupar de ganhar o perdão do céu por seu arrependimento. Ela responde:

Ah! Je me repens, Seigneur, si vous saviez comme je me repens, et ma fille aussi se repent, et mon gendre sacrifie une vache tous les ans, et mon petit-fils, qui va sur ses sept ans, nous l’avons élevé dans la repentance: il est sage comme une image, tout blond et déjà pénétré par le sentiment de la faute originelle. (SARTRE, 1947, p.115)²⁴.

Orestes, por sua vez, conhece o segredo da liberdade humana e “[...] descobre de repente que, pregando o conformismo, eles se tornam o suporte da opressão.” (SOUZA-AGUIAR, 1970, p.110). Assim, tendo ciência de sua liberdade ele se

²³ “JUPITER – [...] Por quem você está de luto?

A VELHA – É o traje de Argos.

JUPITER – O traje de Argos? Ah! Eu entendo. É o luto do seu rei, do rei assassinado.

A VELHA – Feche a boca! Pelo amor de Deus, cale-se!

JUPITER – Porque você tem idade suficiente para ter ouvido, aqueles gritos enormes que se ouviam todas as manhãs nas ruas da cidade. O que você fez?

A VELHA – Meu homem estava nos campos, o que eu poderia fazer? Tranquei minha porta.” (SARTRE, 1947,113-114, tradução nossa).

²⁴ “Ah! Eu me arrependo, Senhor, se você soubesse como eu me arrependo, e minha filha também se arrepende, e meu genro sacrifica uma vaca a cada ano, e meu neto, que está para completar sete anos, nós o criamos em arrependimento: ele é sábio como uma imagem, todo loiro e já penetrado pelo sentimento da falha original” (SARTRE, 1947, p.115, tradução nossa).

torna perigoso para os detentores do poder, uma vez que não podem mais atingi-lo e que ele pode propagar na cidade a “notícia” de que são livres, acabando com o arrependimento e, conseqüentemente, com a submissão humana:

EGISTHE, vivement – Il sait qu’il est libre, [...] Un homme libre dans une ville, c’est comme une brebis galeuse dans un troupeau. Il va contaminer tout mon royaume et ruiner mon oeuvre. Dieu tout-puis-sant, qu’attends-tu pour le foudroyer? [...]

JUPITER – Quand une fois la liberté a explosé dans une âme d’homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là. Car c’est une affaire d’hommes [...]
(SARTRE, 1947, p.203)²⁵.

É interessante notarmos, a partir desse trecho, algumas anacronias na peça. Como o vocativo “*Dieu tout-puis-sant*” que vemos acima e a frase “*La paix soit sur vous*” (SARTRE, 1947, p.119) dita por Júpiter e, em seguida, por Orestes no primeiro Ato. Ambas as expressões são do universo cristão e não estão relacionadas com a Grécia Antiga, de onde se origina o mito de Orestes. O mesmo acontece com o deus Júpiter e sua estátua. Sendo tanto uma quanto a outra provenientes de Roma (o equivalente ao deus Júpiter na mitologia grega seria Zeus), a presença de ambas no contexto do mito de Orestes prova a anacronia desejada por Sartre em um intuito de negar a historicidade linear. Também a noção de “pecado original” está presente na peça e não se relaciona com as noções religiosas dos mitos gregos. O que podemos compreender disso, então, é uma crítica às doutrinas religiosas que propagam a noção de pecado em detrimento do poder. Poder esse que perde sua força perante a consciência da liberdade humana pregada por Sartre por meio da personagem de Orestes.

O mito de Orestes ganha em *Les Mouches* um caráter de cosmogonia da liberdade. A intenção, segundo Soares (2005), é a de romper com um tempo cíclico doloroso de remorso e fazer nascer um tempo de revelação de um doloroso segredo: de que os homens são livres. Tendo a teoria existencialista como base, essa liberdade não se limita ao contexto político, mas ultrapassa-a:

²⁵ “EGISTHE, calorosamente – Ele sabe que ele é livre, [...] Um homem livre em uma cidade é como uma maçã podre em um cesto. Ele contaminará todo o meu reino e arruinará meu trabalho. Deus Todo-Poderoso, o que você está esperando para derrotá-lo? [...] JÚPITER – Uma vez que a liberdade explodiu em uma alma humana, os deuses não podem fazer nada contra ela. Porque é um assunto de homens.” (SARTRE, 1947, p.203, tradução nossa).

As moscas [...] é um drama político de resistência à tirania, de crença na liberdade.[...] Mesmo assim, o significado político da obra é secundário; pois a liberdade política é retratada como o produto de uma liberdade maior, uma liberdade mais difícil tanto de conceber como de compreender [...]a liberdade que surge por se descobrir e compreender o eu. (BENTLEY, 1991, p.293).

Assim, a liberdade de Orestes é um paradoxo. Pois, ao deixar sua posição de apatia superior e “descer” para experimentar construir-se pela ação, ele “descobre” sua liberdade ao mesmo tempo em que assume um inevitável compromisso com ela. Ela se torna seu exílio.

Orestes ensina que a liberdade não é o esquecimento de um crime, mas tomar a responsabilidade por ele. O que Bentley (1991) observa é que, diferente do jovem “ausente” e descompromissado, o homem livre e exilado é, apesar de tudo, engajado e comprometido com a sociedade humana. Sua liberdade e responsabilidade são as marcas de mudança que o século de Sartre anseia. São ação e resistência.

MODERN MITOLOGISM: THE EXISTENTIALIST PHILOSOPHY AND JEAN-PAUL SARTRE'S ORESTES

ABSTRACT: *In the play “Les mouches”, written by Jean-Paul Sartre in 1943, the Greek hero Orestes serves as an illustration of an existentialist theory that expresses the notions of freedom and responsibility. This is because this philosophy defends the idea that what is at the basis of human existence is the free choice that each man makes for himself and his way of building himself, so that “freedom comes from the nothingness that compels man to be made, rather than just being” (SARTRE, 1970). Sartre uses the character of Orestes to represent this free “being,” who can choose what he wants to be and how to be, regardless of any religious, institutional or social convention; but who is, above all, responsible for his own freedom. This way, we seek to understand the role of Orestes's character in the Sartrean play and the way in which the dialogue with the myth brings to the surface, symbolically, the context of the 1940 France and the existentialist philosophy.*

KEYWORDS: Sartre. Existentialism. Orestes. Myth. Philosophy.

REFERÊNCIAS

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa:** séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Ed. Larousse do Brasil, 1972. v.2.

Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite

ALVES, I. S. **O teatro de situações de Jean-Paul Sartre**. 2006. 120 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

AXIOLOGIA. Meus Dicionários Online. Disponível em: <<https://www.meusdicionarios.com.br/axiologico>> Acesso em: 08 mar. 2018.

BEAUVOIR, S. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Tradução de Manuel de Lima; Bruno da Ponte. Porto: Editorial Minotauro, 1965.

BENTLEY, E. **The life of the drama**. New York : Applause Theatre Books, 1991.

BROWNING, R. **Os mais belos contos do mundo**. Porto: Livraria Civilização, 1994

CAMINO, A. L. S. **Mito e tragédia moderna: Orestes e Electra** revisitados por Jean Giraudoux e Jean-Paul Sartre. 2012. 223 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/images_AnaLuisaCamino.pdf> Acesso em: 27 dez. 2017.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004a. (Coleção Dionisias). Orestéia, 1.

_____. **Coéforas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004b. (Coleção Dionisias). Orestéia, 2.

_____. **Eumênides**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2004c. (Coleção Dionisias). Orestéia, 3.

FOULQUIÉ, P. **L'existencialisme**. 14.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

LABOURET, D. L'existencialisme et la littérature engagée. In :_____. **Littérature française du XXe siècle**. Paris: A. Colin, 2013. p.122-129.

RACINE, J. **Andromaque/ Iphigénie/Britannicus**. Paris : Broadard et Taupin, 1993.

_____. **Andrômaca - Britânico**. Estudos introdutórios de Paulo Rónai. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. v.II.

_____. **Andromaque**. Notas de Bernard Lalande. Paris: Larousse, 1959.

RELIGIÃO. Gramática.net.com. Disponível em: <<https://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras/etimologia-de-religiao/>> . Acesso em: 02 mar. 2018.

SARTRE, J.-P. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

Mitologismo moderno: a filosofia existencialista e o Orestes de Jean-Paul Sartre

_____. **As moscas**. Tradução de Nuno Valadas. Lisboa: Editorial Presença, 1962.

_____. **Huis clos suivi de Les mouches**. Paris: Gallimard, 1947.

SILVA, F. L. **Ética e literatura em Sartre**: ensaios introdutórios. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

SOARES, C. C. **Sartre e o pensamento mítico**: Revelação arquetípica da liberdade em *As Moscas*. 2005. 220 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SOUZA-AGUIAR, M. A. Teatro ideológico: Sartre. In: MORTARA, M. (Org.). **Teatro francês do século XX**. Rio de Janeiro: Editora do Livro, 1970. p.101-109.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADAM, A.; LERMINIER, G.; MOROT-SIR, E. **Literatura Francesa**: desde as origens até o fim do século XVIII. Rio de Janeiro: Ed. Larousse do Brasil, 1972. v.1.

ALBOUY, P. **Mythes et mythologies dans la littérature française**. Paris: A. Colin, 1969. (Collection U2).

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**: Letras J-Z. Petrópolis: Vozes, 1991. v.1.

SARTRE, J.-P. **O existencialismo é um humanismo**. Tradução, prefácio e notas de Virgílio Ferreira. Porto: Editorial Presença, 1962.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A educação sentimental*, p. 197
André Breton, p. 231
Arcano 17, p. 231
Blaise Cendrars, p. 215
Crítica Literária Feminista, p. 231
Descrição, p. 197
Émaux et Camées, p. 179
Escritura, p. 267
Existencialismo, p. 283
Experiência, p. 243
Filosofia, p. 283
Georges Bataille, p. 243
Gesto, p. 267
Gustave Flaubert, p. 197
Interioridade, p. 243
Les Châtiments, p. 179
Linguagem, p. 243
Melusina, p. 231
Mito, p. 283
Modernidade, p. 215
Mulher-Criança, p. 231
Narração, p. 197
Orestes, p. 283
Poesia moderna, p. 215
Posicionamentos políticos e estéticos,
p. 179
Rahimi, p. 267
Romantismo francês, p. 179
Sartre, p. 283
Subjetividade, p. 267
Sujeito, p. 267
Théophile Gautier, p. 179
Victor Hugo, p. 179

SUBJECT INDEX

- André Breton*, p. 231
Arcane 17, p. 231
Blaise Cendrars, p. 215
Description, p. 197
Émaux et Camées, p. 179
Existentialism, p. 283
Experience, p. 243
Feminist Literary Criticism, p. 231
French Romanticism, p. 179
Georges Bataille, p. 243
Gesture, p. 267
Gustave Flaubert, p. 197
Interiority, p. 243
Language, p. 243
Les Châtiments, p. 179
Melusine, p. 231
Modern poetry, p. 215
Modernity, p. 215
Myth, p. 283
Narration, p. 197
Orestes, p. 283
Philosophy, p. 283
Political and aesthetical positions, p. 179
Rahimi, p. 267
Sartre, p. 283
Sentimental Education, p. 197
Subject, p. 267
Subjectivity, p. 267
The Child-Woman, p. 231
Théophile Gautier, p. 179
Victor Hugo, p. 179
Writing, p. 267

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ARAUJO, N. A. B. de, p. 215
CAVALCANTE, C. B. G., p. 179
COSTA, L. de A., p. 267
COUTO, E. P., p. 197
FERREIRA, L. C. de L., p. 283
FONTES FILHO, O., p. 243
LEITE, G. M. M., p. 283
LEONEL, M. C. de M., p. 197
ORNELAS, F. T., p. 231

