

# LETTRES FRANÇAISES



LETTRES  
**F**RANÇAISES

**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. 20(1), 2019 – ISSN Eletrônico 2526-2955

**Tema:** O feminino na literatura finissecular francesa

**Conselho de redação:**

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente

Norma Domingos

**Conselho editorial:**

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP – Araraquara)

Fulvia M. L. Moretto (UNESP – Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

**Versão do inglês:**

Natasha Costa

**Revisão de normalização e formatação:**

Kedrini Domingos dos Santos

**Projeto Gráfico:**

Antônio Parreira Neto

**Diagramação:**

Eron Pedroso Januskevictz

Departamento de Letras Modernas e Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários FCL/UNESP/CAr.

Rod. Araraquara-Jaú, km 1 – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil

Fone: (16) 3301-6226 – Fax: (16) 3301-6245

e-mail: lem@fclar.unesp.br – homepage: <http://www.fclar.unesp.br>

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

- Guacira Marcondes Machado ..... 7
- “L’onde et l’ombre” no romance Les Misérables: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo*  
*“L’onde et l’ombre” in the novel Les Misérables: the figuration of misery in Victor Hugo’s poetic prose*  
Maria Júlia Pereira ..... 15
- Representações do mito fáustico em Balzac: o pacto na era do capital  
*Representations of the faustian myth in Balzac: the pact in the age of the capital*  
Regina Cibelle de Oliveira ..... 39
- A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire  
*The feminine figure in some poems of Paris Spleen, by Charles Baudelaire*  
Dieumette Jean ..... 55
- Guy de Maupassant, de autor a crítico do naturalismo francês  
*Guy de Maupassant, from author to critic of French naturalism*  
Angela das Neves ..... 73
- O esteticismo finissecular francês: em torno de Baudelaire  
*French aestheticism at the end of the 19th century: orbiting Baudelaire*  
Rangel Gomes de Andrade e Adalberto Luis Vicente ..... 87
- A crítica brasileira diante do romance huysmansiano *À Rebours*  
*The Brazilian criticism in the face of the huysmansian novel À Rebours*  
Gláucia Benedita Vieira ..... 117

“ <i>La gent irritable – La trêve</i> ”, de Saint-Pol-Roux: uma tradução “ <i>La gent irritable – La trêve</i> ”, by Saint-Pol-Roux: a translation Camila Soares López.....	135
A figura feminina no imaginário francês do século XIX <i>The feminine figure in the French imaginary of the 19th century</i> Kedrini Domingos dos Santos.....	153
A ironia nas personagens femininas de <i>A Eva futura</i> , de Villiers de L’Isle-Adam <i>The irony in the female characters of the work Tomorrow’s Eve, by</i> <i>Villiers de L’Isle-Adam</i> Samara Beatriz de Oliveira Paradello e Norma Domingos ...	175
A francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem <i>Francophony through the female voices of Leïla Sebbar and Malika</i> <i>Mokeddem</i> Ana Paula Dias Ianuskiewtz.....	193

## **RESENHA**

Nova tradução do <i>Spleen de Paris</i> Matheus Victor Silva.....	209
Índice de Assuntos.....	215
<i>Subject Index</i> .....	217
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i> .....	219

## APRESENTAÇÃO

Neste volume, os artigos colocam as discussões em torno do feminismo, preponderantemente no século XIX finissecular, mas anunciado já pelo Romantismo e dois de seus nomes mais significativos na França: Victor Hugo e Honoré de Balzac. A literatura contemporânea faz-se representar por meio de texto sobre a literatura feminina na francofonia nos séculos XX e XXI. Há ainda aqui uma resenha de publicação em torno de Baudelaire.

A abordagem de Maria Júlia Pereira em “*Londe et l’ombre*” no romance *Les Misérables*: Figuração da Miséria na prosa poética de Victor Hugo” traz aspectos não muito lembrados pelos estudiosos do autor. Trata-se do fato de que, tendo sido escrito por um poeta, o romance de Hugo, ao abordar as misérias do mundo, tentando transformá-lo como bom escritor romântico, começa pela linguagem prosaica que se distancia em relação à linguagem ordinária e se aproxima da poética. No caso de *Les Misérables*, verifica-se que a prosa é suscetível de poesia, ao ter ocorrido a separação entre poesia e versificação, a partir do século XVIII na França. Hugo, sobretudo, desde o início de sua obra, colocou-se contra as regras clássicas estabelecidas e as tiranias formais, em favor de um traço poético distinto: o uso da imaginação a serviço de novas fontes, isto é, dos sonhos, superstições, narrativas que compõem as tradições populares. A prosa poética insere-se em narrativas para conferir lirismo ao texto empregando recursos poéticos (figuras de estilo, sonoridade e ritmo), e distingue-se do poema em prosa em razão da autonomia que lhe é própria. Em sua condição de poeta-profeta, que vê o invisível por trás do visível, observa a articulista, ele dedica-se à contemplação para explorar o desconhecido por meio do poema. A articulista cita Carpeaux quando diz que *Les Misérables* trata da sociedade pelo viés da denúncia da questão social. O capítulo “*Londe et l’ombre*” apresenta analogias com a miséria, a figura do miserável e a vida social por meio da descrição de um sujeito à deriva que se afoga em alto mar. A crítica assinala que esse capítulo consiste numa digressão – é um elemento destacado da narrativa, que será suspensa para dar lugar a uma instância lírica que confere maior intensidade e profundidade à trajetória dos miseráveis do romance, sobretudo da personagem Jean Valjean.

O tema da miséria, que é tão ligado ao período romântico, aparece também em “Representações do mito fáustico em Balzac: o pacto na era do capital”, artigo de Regina Cibelle de Oliveira. Diferentemente do Fausto, Raphaël, a personagem desse romance de Balzac não estava em busca de conhecimento, ao fazer o pacto pelo qual recebeu a pele de onagro de um antiquário, a qual deveria realizar seus desejos, mas à custa de sua vida. Seu problema era a miséria, a falta de dinheiro, componente essencial na obra de Balzac, pois era o princípio de tudo para a burguesia emergente. Em alguns romances importantes do autor, vemos jovens como Lucien de Rubempré, Eugène de Rastignac, que, como Raphaël de Valentin, fizeram pactos, quase caindo em tentação, para conseguir a desejada ascensão social. A articulista acaba argumentando que, diferentemente de Goethe no Fausto, Balzac utiliza o termo “pacto” em diferentes momentos, indica as figuras do tentador e do tentado, cita Mefistófeles, faz referência à obra do autor alemão, apresenta os termos do pacto de forma clara. Mas seus tentadores são homens comuns, sem poderes especiais, mas um pouco estranhos, que até lembram o diabo. É um contrato de compra e venda e os pactários não escapam a seu destino. Seus objetivos são homens que interagem entre si e desenvolvem conflitos para alcançar seus desejos de bens materiais e dinheiro.

Baudelaire encontra-se a meio caminho, entre essa literatura romântica e a do final do século. Em “A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire”, Dieumettre Jean aborda em seu artigo o rompimento da tradição, que geralmente considerava a mulher fonte de inspiração e de admiração, pelo poeta Charles Baudelaire em sua obra poética, pois ele guardou dela, ao mesmo tempo, o duplo perfil: objeto de sedução, de exaltação mas, também, de maldade, decepção, horror. Ao analisar poemas de *Pequenos poemas em prosa* (1869) – “A mulher selvagem e a pequena amante”, “Retratos de amantes”, “O galante atirador”, o cotejo desses poemas deu mostras de exaltação, admiração e desprezo, rebaixamento da figura feminina, comprovando mais uma vez a duplicidade e as tensões existentes na poesia baudelaيرية. Lembrando leitura de Siscar, Dieumettre fala do reconhecimento que ainda cerca a poesia de Baudelaire, pois se dá testemunho de uma época da poesia europeia, de outro, cria sempre alternativas atuais para a poesia, que suscitem novos modos de leitura do mundo em que vivemos. A poesia surpreendente de Baudelaire volta-se contra a máscara social e a poesia que a seguiu de perto e deu o paradigma poético até ele. Baudelaire criou a poesia do choque, por meio de uma linguagem de ironia, de contradições e de mistura de extremos. Em relação à mulher sua posição complexa pode ser encontrada no ensaio *O pintor da vida moderna*, e sua imagem

é um bom instrumento para aproximar-se de sua poesia, pois nela, como observa Pia Strömberg, é possível entrever uma temática abrangente para abordar muitas questões da poesia baudelairiana.

Guy de Maupassant volta a ser apresentado na revista por Angela das Neves em “Guy de Maupassant, de autor a crítico do naturalismo francês”. Apesar desse título, o autor estreou na literatura por meio de uma antologia de poemas com traços naturalistas, que chamou *Des vers*. Embora alguns versos do livro datem de sua adolescência, os dezenove poemas haviam sido publicados ligados à escola naturalista e, como livro, foi objeto de um processo por ultraje aos costumes e à moral pública. No entanto, o processo repercutiu a seu favor, pois os críticos reconheceram a qualidade do escritor. Composto de poemas alexandrinos o livro afasta-se do parnasiano e do simbolista, pois nele desconstrói os estereótipos românticos e desilude os valores morais. Isso tudo pode-se explicar porque Maupassant era admirador de Baudelaire e via em *Les Fleurs du Mal* modelos para temas de poemas. Yvan Leclerc, observa a articulista, crítico baudelairiano, acredita que Maupassant é naturalista mesmo na poesia, à qual, concebida para alegrar as almas femininas, ele quer dar seriedade, seu peso de verdade e de humanidade. A articulista também comenta as obras dramáticas de Maupassant, pouco conhecidas e vinculadas na época ao teatro naturalista. Adaptada ao teatro, a novela *Boule de suif* foi encenada mesmo no Brasil. Foi a primeira novela que ele escreveu, tendo por tema um evento da Guerra franco-prussiana da qual participou. Sua motivação era sempre o compromisso com a verdade, e a busca da verossimilhança chocou a burguesia de seu tempo, pois ele usou nas novelas diversos elementos caros ao Naturalismo. Em um estudo crítico sobre o romance, Maupassant definiu algumas categorias do romance realista em torno do que chamou “teoria da observação”, onde falou também do romance psicológico. Suas reflexões em torno do autor-leitor-crítico, questionando liberdade de criação e de interpretação, põem em xeque o romance naturalista. A presença do meio social, importante para ele, opunha-se ao naturalismo, com seu retrato científico, biográfico e o determinismo biológico das classes sociais.

Nessas últimas décadas do século XIX, uma profunda efervescência cultural e política, o crescimento da confiança do homem na razão, na ciência e na técnica fazem surgir diversas correntes artísticas, com posições conflitantes como já se viu com Maupassant. Em “O Esteticismo finissecular francês: em torno de Baudelaire”, Rangel G. de Andrade e Adalberto L. Vicente tratam desse período em que os artistas queriam fazer transparecer a escuridão que circundava a *Belle Époque*, revelando a “[...] discrepância entre o progresso material e a depressão

espiritual [...]”, como notou Weber. Eles confundem-se com decadentes e simbolistas, pois pertencem às correntes literárias que são chamadas de estetas, porque elegem o belo como instância absoluta da vida, repudiando qualquer intenção moral na arte, qualquer utilitarismo que deseja torná-la meio para fins estranhos. Foi Charles Baudelaire o nome mais importante do esteticismo na França, desenvolvendo posições de alguns precursores, e sendo seguido por aqueles que o consideravam o mestre. O poema baudelairiano “*Hymne à la beauté*” expressa a nova concepção do Belo. O encontro do belo com o horrível, do celeste e do abissal, do sagrado e do profano marca as tensões entre sublime e grotesco que evocava V. Hugo. Mostrou sua relação harmoniosa no prefácio de *Cromwell*. Stendhal foi outro romântico mencionado por Baudelaire, e que fala do prazer intelectual produzido e arquitetado pelo artista. Théophile Gautier e E. A. Poe também serão fundamentais para o esteticismo baudelairiano: o primeiro, com o Prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, dita o manifesto da arte pela arte onde também declara a inutilidade da arte e da beleza e o valor absoluto da imaginação. As questões em torno da forma da expressão poética e da busca da linguagem apropriada mostram a preocupação dessa estética com a mística da linguagem e o dom de correspondência. Se o poeta é capaz de extrair beleza do feio, o belo assume um caráter de artifício, de criação. Daí a preferência de Baudelaire pelo artificial. Aristocrata, ele despreza as massas e é alheio ao mundo social e às vulgaridades terrenas, como o norte-americano E. A. Poe. Ambos buscam sanar os defeitos da realidade por meio da arte, opondo-se à democracia, progresso e civilização. Baudelaire faz de Poe seu *alter-ego*, o poeta ideal que almeja ser. Algumas das ideias que coloca em Poe, Baudelaire as desenvolve no seu ensaio sobre Constantin Guys, de 1863, *Le Peintre de la vie moderne*, onde faz sua reflexão sobre a modernidade estética. Aí encontramos sua afirmação de que não interessa à arte captar o modelo em seus detalhes, mas selecionar, hierarquizar e ordenar a partir de elementos prioritários que saltam à memória ou à imaginação do artista. Nesse ensaio há ainda noções fundamentais do esteticismo baudelairiano sobre o dandismo e a mulher que, como um ídolo, deve-se ornar de artifício para ser adorada, porque aproxima o humano da beleza ideal e superior da obra de arte. A mulher interessa-o enquanto objeto de um prazer estético, idealizado, etéreo, inalcançável, e não como ser da realidade. Para o esteticista, na sequência de Baudelaire, o artifício é “a marca distintiva do gênio humano”, como dirá mais tarde Des Esseintes, personagem de Huysmans que se transformará em paradigma das concepções baudelairianas.

Glaucia Benedita Vieira abordou a obra de J.-R. Huysmans e a repercussão que ela obteve junto aos críticos e leitores brasileiros, em seiscentos artigos de periódicos entre 1884 (data da publicação de *A rebours*) e 2013. Os livros de Huysmans apareceram sempre como significado de mudança, renovação e criação, mesmo, de uma nova literatura. Antes de 1884, o autor publicou obras definidas como naturalistas, como aconteceu com Guy de Maupassant. Mas *A rebours* tinha características que o aproximavam do movimento que surgia em grupos de intelectuais conhecido como Decadentismo, e que se define como esteticismo, pela negação de uma literatura fundamentada em relatos reais, receptiva às fantasias e prazeres, como acontecia na poesia. Foi essa narrativa um trabalho considerado complexo, inovador e belo pelos críticos, pois trabalhava com aspectos decadentistas na prosa, e desenvolveu diversos temas que focalizavam a arte em suas mais variadas formas e como um divisor de águas entre os modos de fazer literatura, aos olhos da crítica brasileira.

O artigo seguinte “*La gent irritable – La trêve*’ de Saint-Pol-Roux: uma tradução” de Camila Soares López aborda obra literária que faz parte da produção que surge nas *petites revues* (porque tinham um pequeno formato) do *Mercure de France*, nas quais escritores e imprensa da época se batem entre si. O texto traduzido aqui é um exemplo daquilo que caracterizou a crítica simbolista, e deu-se em revistas oriundas de agrupamentos decadentistas e simbolistas. As *petites revues* mostram a formação de um “sistema simbolista” que se desenvolveu na França reunindo imprensa, literatura e seus eventos de sociabilidades, como as bases do simbolismo brasileiro. Foi por meio delas, que disputavam espaço com a grande imprensa da época, que os simbolistas puderam divulgar seus textos e ideias. Em suas páginas foram divulgados poemas, trechos de romances e de peças teatrais, crônicas e crítica literária. Em “*La gent irritable- La trêve*”, publicado em outubro de 1891 no *Mercure de France*, Saint-Pol-Roux discorreu sobre jovens poetas contemporâneos e a crítica literária, avaliando questões que diziam respeito aos momentos de diversas escolas literárias que coexistiam naqueles anos. Nas linhas que foram traduzidas é possível encontrar exemplos do que caracterizou a crítica simbolista, o seu momento de publicação e as particularidades do campo literário *fin-de-siècle*.

Traçando a leitura dos artigos deste volume, que se dedicou a obras e autores do século XIX na sua quase totalidade, encontramos a figura feminina predominando em todos os artigos, e detalhada no artigo de Kedrini Domingos dos Santos em “A mulher no imaginário francês do século XIX”. Vemos aí, inicialmente, que nesse século, “[...] a partir de um discurso misógino, o

estabelecimento de uma oposição e de uma hierarquia entre homem e mulher, com a proclamação da superioridade do homem e a inferioridade da mulher, e o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882), com sua obra *A origem das espécies*, publicada em 1859, teria contribuído com essa ideia, na medida em que a apresentaria como fato natural.” O historiador J. Michelet e o criminologista Cesare Lombroso falam de a mulher ser uma pessoa doente, intelectual e fisicamente um homem parado em seu desenvolvimento. Para o filósofo alemão A. Schopenhauer, que influenciou uma geração com seu pessimismo em relação à alma humana, a mulher é naturalmente incapaz de se elevar no domínio do pensamento. Seria apenas uma criança grande, pueril, fútil e limitada. Influenciado por esse pensamento, Maupassant acreditava que a mulher se apegava às aparências e às coisas fúteis, sem bom senso nem capacidade para abstração ou trabalho intelectual. As mulheres deveriam ser apenas belas e atraentes, inspiração para os homens e recompensa por seus esforços. No pensamento medieval, a humanidade do homem viria do fato de ele ter sido formado diretamente por Deus, como sua imagem, partilhando sua divindade, ligado ao espírito ou alma. A mulher seria relegada à esfera da matéria e do corpóreo, presa ao desejo e à sexualidade e sua humanidade ligada à parte que teria vindo do homem. A mulher assombra o imaginário de todo o século XIX e a figura feminina evoca, de um lado, a pureza e inspira o gênio criador do homem, e, de outro, a inquietante sensualidade, à Vênus antiga. Encontramos o desdobramento sistemático da figura feminina onde há o conflito entre obra e modelo, onde a beleza maléfica reúne todas as suas contradições. A literatura da segunda metade do século XIX apresenta uma mulher cruel, que assusta os homens, ao mesmo tempo que os seduz e os atrai. Sua ligação com o mal encontra-se na *Bíblia*, em “Gênesis”, passa pela Antiguidade clássica, que corresponde à passagem do estado de natureza para o de cultura. Na arte finissecular, representada sob a perspectiva do homem, a mulher fatal foi objeto do retorno de personagens femininos da mitologia desde a *Bíblia*. Como já foi lembrado em outros artigos do volume, o poeta Charles Baudelaire dedica alguns escritos à exaltação e à crítica da mulher. Nela, os sentidos têm primazia sobre o pensamento, e, ao ser vista apenas como um corpo, é negada a ela a aptidão intelectual ou espiritual: a mulher estaria apoiada na natureza. Schopenhauer entende que a mulher não é efetivamente bela, pois sua realidade aparece ao envelhecer. Sua beleza é efêmera e se ela é feia na essência, então os adornos e ornamentos são necessários para criar sua beleza fictícia. Ela transforma-se em ser artificial, pois. Assim, ao longo dos séculos, a imagem feminina é construída associada aos sentidos, ao corpo, ao pecado, ao

mal e à morte, e será recuperada e repensada no século XIX. Em seus artifícios, essa mulher cruel revela-se fatal aos homens.

Samara Beatriz de Oliveira Paradello e Norma Domingos apresentam outro autor desse final do século XIX que completa a visão que se tem dele. Em “A Ironia nas personagens femininas de *A Eva Futura*, de Villiers de l’Isle-Adam”, elas abordam essa grande obra de Villiers de l’Isle-Adam, que exprime bem o espírito da época. Embora seja de formação romântica, o autor identifica-se com os novos rumos que toma a literatura em vista das transformações por que passa o século, e, em bom idealista, faz da linguagem o lugar pelo qual inova, dando a sua criação e a seu estilo um traço que a distinguirá dentro do Simbolismo finissecular. Compreende a necessidade de fazer a linguagem mudar para exprimir as sensações e percepções que passam pela consciência humana e que estão em contínuas mudanças. Para afastar-se de escritores da época que não creditavam seriedade à literatura, Villiers fazia sua crítica, como muitos simbolistas, por meio do emprego de procedimentos poéticos que primam pela sugestão, pela musicalidade, mas também, pela “ironia e pela sátira”, como apontado aqui pelas articulistas, na obra desse autor. É pela escrita que Villiers alcança seus objetivos de afastar-se do mundo que ele não aprova e busca alcançar a salvação por meio do ideal ou Absoluto, como ele dizia. *A Eva Futura*, de 1886, é uma das obras mais famosas desse fim de século, e seu autor a considerava uma obra de arte metafísica. Utilizando conceitos de Brait, Rosenfeld e Guinsburg, as articulistas lembram que a ironia está ligada ao subjetivismo idealista, e que é através dela que o Romantismo tem sua maior arma contra os valores do mundo burguês e revela a realidade provisória em que vive. Influenciado por Baudelaire, para quem a ironia era uma atitude perante a vida, uma defesa e uma vingança contra o mundo, Villiers escolheu como arma o louvor irônico. Voisin-Fougère ressalta que a ironia do autor também pode ser polifônica, pois duas vozes se exprimem ao mesmo tempo: a dos personagens burgueses e a do ironista, confundindo-se com a voz do narrador. Villiers emprega as diferentes instâncias narrativas pela tipografia, voz do narrador, a acentuação e os itálicos, o tom elogioso confrontando com a do ironista; o excesso, a antífrase, a antonímia, emprego do sentido próprio e do figurado. Em cinco personagens femininos de *A Eva Futura*, pode-se identificar a ironia de que se utiliza Villiers.

O último artigo, de Ana Paula Dias Ianuszkiewtz, denominado “A Francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem”, continua a se voltar para o tema do feminismo, mas já nos séculos XX e XXI. Por meio da escrita dessas autoras, temas referentes à crítica feminista e à teoria pós-colonial

tornam-se presentes no contexto literário atual. A francofonia tornou-se um símbolo de união de diferentes comunidades que, por meio de um signo comum à língua francesa, expõe nas diversas formas de expressão artística a pluralidade de variadas identidades culturais que suplantam o estético e refletem em suas obras certos aspectos da realidade socioeconômica, política, das tradições e da história de cada país. A língua francesa serviu a algumas escritoras para impor ao longo dos tempos o valor de uma escrita literária realizada por mulheres. Ela foi produzida em diferentes países, continentes, e nela, cada escritora traz para sua escrita particularidades, temas, traços de sua cultura e de sua situação como mulher. Na África, Leïla Sebbar e Malika Mokeddem, desde os anos 1970, trazem em suas narrativas a hipocrisia de costumes e tendências que insistem em manter as mulheres submissas e em situações que as privam de seus direitos à liberdade e à dignidade humanas. Voltadas para as questões dos imigrantes na França e das injustiças cometidas em relação às mulheres, em nome das tradições e questões religiosas e políticas, essas autoras abordam o caráter formador das identidades e a relação destas com as relações de poder política, social e de gênero.

Guacira Marcondes Machado

# “L’ONDE ET L’OMBRE” NO ROMANCE *LES MISÉRABLES*: FIGURAÇÃO DA MISÉRIA NA PROSA POÉTICA DE VICTOR HUGO

Maria Júlia PEREIRA\*

**RESUMO:** O presente artigo discute a figuração da miséria por meio da prosa poética no capítulo “*L’onde et l’ombre*”, do livro *La Chute*, da parte *Fantine*, do romance *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo. Considerando que Hugo, como poeta, combinou elementos poéticos e prosaicos em sua obra, em notória oposição ao academismo e às rígidas regras clássicas que regiam a poesia, busca-se evidenciar como são trabalhados os elementos poéticos nesse capítulo que funciona como uma digressão na narrativa. A temática da miséria – preocupação presente nos projetos político e estético de Hugo – é abordada pelo autor em profundidade por meio dos recursos poéticos, a partir da imagem do mar hostil e do afogamento. Assim, a miséria é tratada em dois aspectos: o material e o metafísico, pois gera o apagamento do miserável não somente em seu aspecto físico – a morte do corpo – mas também moral e espiritual – *L’âme, à vau-l’eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre* (HUGO, 2002a).

**PALAVRAS-CHAVE:** “*L’onde et l’ombre*”. Miséria. Prosa poética. Victor Hugo.

## Apontamentos sobre a prosa poética e distinção em relação ao poema em prosa

Paul Valéry analisa a oposição entre prosa e poesia por meio da comparação entre a caminhada e a dança. A prosa corresponde à caminhada e tem como fim o desenrolar de uma série de ações, isto é, ela serve como instrumento para uma determinada finalidade. A poesia, por outro lado, constitui um fim em si mesma: ela corresponde à dança, pois não tem pretensão de ir a lugar algum.

---

\* Mestranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – majuper@gmail.com

Assim, é possível verificar que a prioridade da prosa é o desenrolar de ações ou o desenvolvimento de uma ideia em particular. Já a poesia tem como prioridade centrar-se em si mesma a partir da própria forma, o que impõe ao leitor a necessidade de desempenhar um importante papel na reativação da potência poética dos versos (JOUBERT, 2004, p. 67-68).

O poeta mexicano Octavio Paz (2012), por sua vez, ao teorizar sobre a poesia, destaca a potência revolucionária contida na linguagem poética, na medida em que esta revela e inventa o mundo, e em que se constitui como um método de “libertação interior”. Enfatiza ainda que o ritmo é fundamental para a poesia, enquanto a racionalidade do discurso é essencial para a prosa (PAZ, 2012, p. 74). Segundo Jean-Louis Joubert (2004), tal potência é consolidada pela recusa do poeta a submeter-se ao uso instrumental da linguagem verificado na prosa. Dessa forma, o poeta, ansioso para transformar o mundo, inicia pela transformação da língua, e, por isso, acaba por subverter seu código habitual, inventando “*règles qui lui sont propres*” e suscitando “*un langage au-delà du langage*”. Com efeito, “[...] *l’activité poétique donne la parole à ceux qui n’avaient pas la parole [...]*”, sendo revolucionária por sua própria natureza subversiva que busca romper com a linguagem prosaica, o que pode ser observado, por exemplo, no privilégio conferido à forma poética na literatura dos povos colonizados ou neo-colonizados (JOUBERT, 2004, p.76).

Nesse sentido, compreender o surgimento da poesia a partir “*d’un refus de la langue commune*” consiste, na verdade, em uma tentativa de defini-la e medi-la por sua distância em relação à linguagem ordinária. A anormalidade poética – essa transgressão no que diz respeito às normas da língua – é valorizada positivamente. Destarte, “*la poésie, c’est l’antiprose*” e “[...] *plus un texte s’éloigne de la norme prosaïque, plus il se charge de poésie.*” (JOUBERT, 2004, p.76-77). Tal concepção teórica é capaz de evidenciar bem as transgressões operadas pela poesia. No entanto, ao abordá-la em função de sua distância em relação à prosa, surge a necessidade de determinar com exatidão o que seria a “*norme de la prose*”, ou melhor, o que se entende como linguagem prosaica ou não marcada por transgressão (JOUBERT, 2004).

Até o século XVIII, sequer era questionada a possibilidade de haver poesia em prosa, pois, por definição, o poeta era quem escrevia em verso. A prosa poética e o poema em prosa são dois domínios literários distintos, porém contíguos, na medida em que manifestam igualmente certo desejo de emancipação. A prosa poética possibilitou a chegada do poema em prosa, pois constituiu “[...] *le premier aspect de la revolte contre les règles établies et les tyrannies formelles [...]*”,

promovendo a disjunção entre poesia e versificação (BERNARD, 1994, p.19-20). Assim, é a partir do Pré-Romantismo que, “contra a rigidez das formas clássicas”, a prosa é aceita como susceptível de poesia, ocorrendo “[...] a separação entre poesia e versificação” e “o intuito de substituir o verso clássico pela prosa (prosa poética).” (VARELA, 2011, p.53-55). Posteriormente, já no Romantismo, houve, com Victor Hugo, “[...] a irrupção de expressões prosaicas no verso [...]”, o que terá maior nitidez na obra de Baudelaire (PAZ, 2012, p. 82).

Hugo participou ativamente desse movimento de ruptura com as normas clássicas que regiam a poesia, e, afirmando a necessidade de um fazer poético distinto, assinala, no prefácio de 1826 de *Odes et Ballades*, a “[...] novidade dessa poesia: a imaginação colocada a serviço de novas fontes, isto é, dos sonhos, superstições, narrativas que compõem as tradições populares [...]” (MACHADO, 2003, p.54). Tal ruptura romântica culmina na valorização da prosa poética por meio da recepção de baladas populares, canções e poesias estrangeiras traduzidas em prosa, e também no aparecimento do poema em prosa como gênero autônomo a partir da obra de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (1828)<sup>1</sup>. Bertrand trabalha o texto de modo a conferir-lhe certa tendência para o “desenvolvimento expansivo” e “digressivo”, “para a amplificação oratória”, características muito presentes na obra de Victor Hugo (VARELA, 2011, p. 61).

A prosa poética ainda pode ser classificada como prosa, estando as dimensões rítmicas e semânticas da poesia subordinadas à “sequencialidade do discurso” prosaico, enquanto no poema em prosa o que antes se destaca é a poesia, com predomínio da concisão, da “concentração do texto” (VARELA, 2011, p. 81-82). Isto é, a prosa poética é ainda prosa e o poema em prosa é, antes de qualquer coisa, poesia, sendo marcado pela “*concision, brièveté, intensité d’effet et unité organique*” (BERNARD, 1994, p. 19). Nessa perspectiva:

*Il faut distinguer le poème en prose de la prose poétique : celle-ci emprunte au vers un certain nombre d’éléments (par exemple, l’attention portée au rythme accentuel) ; mais, chez Rousseau ou Chateaubriand, elle reste prose, car elle ne fait qu’intégrer une recherche prosodique à un flux narratif qui reste prééminent. La prose poétique reste un discours qui va droit devant lui. Le poème en prose, lui, s’arrache à l’écoulement linéaire de la prose ; Il s’installe dans un espace limité, condensé, organisé ; souvent sa brièveté l’isole sur l’étendue de la page.* (JOUBERT, 2004, p.182).

<sup>1</sup> Confira Bertrand (1972).

Desse modo, a prosa poética pode estar inserida em narrativas como o conto e o romance, e, apesar de conferir lirismo ao texto empregando recursos poéticos tais como figuras de estilo, além de sonoridade e ritmo por meio de pausas, assonâncias, aliterações e rimas, ela será distinta do poema em prosa em razão da concisão própria do poema, do espaço a ele delimitado e também da estrutura do texto. Isto é, a prosa poética insere-se numa estrutura narrativa específica, não tendo a mesma autonomia que o poema em prosa. Tal diferença se torna ainda mais evidente pela distinção entre prosa e poesia. Nessa perspectiva, Todorov (1980), ao discorrer sobre “a poesia sem o verso”, afirma que “a prosa se opõe ao verso”, e, a partir da obra *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, de Suzanne Bernard, aborda o poema em prosa e analisa aquilo que Bernard (1994) reconhece como condições fundamentais para que o poema seja classificado como tal: a unidade, a recondução das “*plus longues durées*” ao “*présent éternel de l'art*” e a coagulação de “*un devenir mouvant en formes intemporelles*”. Para proceder a tal análise, o autor trata a prática do poema em prosa a partir de dois exemplos: *Les petits poèmes en prose*, de Baudelaire e *Illuminations*, de Rimbaud.

Por um lado, Baudelaire populariza a expressão “poemas em prosa”, “uma vez que a emprega para designar as primeiras coletâneas publicadas”. Seus poemas em prosa evidenciam muito bem o “encontro dos contrários”, isto é, o autor aproveitou-se do gênero na medida em que esse lhe possibilitou uma correspondência adequada para explorar “uma temática da dualidade, do contraste, da oposição”. Tal exploração se dá sob três figuras da dualidade: a da “inverossimilhança”, pela descrição de fatos que se contrapõem à normalidade; a da “ambivalência”, pela presença do objeto duplo na essência e na aparência; e a da “antítese”, por meio da “justaposição de dois seres, fatos, ações ou reações dotados de qualidades contrárias”. A “confrontação dos contrários” é o que “constitui a unidade da coletânea baudelairiana”, ou seja: “o poético aqui só é encarado em sua união contraditória com a prosa e nada mais é do que sinônimo do sonho, do ideal, do espiritual”, sendo “[...] uma categoria à qual se acrescentará a exigência da brevidade.” Assim, além de trabalhar os contrários, o texto, para ser poético, deve ser “curto” – a brevidade é “percebida por Baudelaire como um aspecto constitutivo do gênero” (TODOROV, 1980, p.115-119).

Com efeito, em 1869, Baudelaire publica *Les petits poèmes en prose*<sup>2</sup>, obra que marca a expressão lírica moderna, apresentando, por meio da “natureza da linguagem” e dos “registros diversos do discurso que se configuram na crônica da

---

<sup>2</sup> Confirma Baudelaire (1952).

vida parisiense”, a busca por uma expressão mais livre. Essa expressão predomina até mesmo nos poemas de “estrutura aberta” (*rapsodiques*) e tende para “o desenvolvimento digressivo”, pois “[...] o autor integra motivos que não chegam a fundir-se inteiramente no discurso lírico [...]” (VARELA, 2011, p. 62-63), o que evidencia uma aproximação temática da prosa. Todavia, a concisão confere à forma dos textos um “maior rigor artístico”, com o uso de recursos como a “construção simétrica” e o “retorno de palavras”, que são capazes de aproximar a linguagem prosaica da poética (VARELA, 2011, p. 64).

Por outro lado, *Illuminations*, de Rimbaud<sup>3</sup> – textos escritos em prosa, porém com caráter poético incontestável – apesar de ser um exemplo histórica e esteticamente próximo de *Les petits poèmes en prose*, consiste numa obra que evidencia que “[...] a escritura rimbaudiana não é regida pelo princípio de semelhança que se poderia ver em ação em Baudelaire [...]” (TODOROV, 1980, p.119), pois as metáforas estão “praticamente ausentes”, as comparações são “imotivadas” e há predomínio de metonímias que “não criam um mundo de correspondências”, além de expressões indeterminadas, que tornam extremamente imprecisa a representação. Assim, o caráter poético do texto de Rimbaud advém não da metáfora e da exploração dos contrastes como em Baudelaire, mas sim da “recusa da representação”, da negação da realidade. Isto é, as *Illuminations* são compostas por textos que revelam uma “arte apresentativa”, em que obra e objeto se confundem (TODOROV, 1980). De fato, o poema em prosa rimbaudiano é o modelo “verdadeiramente moderno” de poema em prosa, no qual são realizadas a “ruptura da sintaxe” e a dissimetria que “[...] marca um ritmo sincopado, aparentemente prosaico [...]” (VARELA, 2011, p. 65).

Diante disso, é possível inferir que, para a abordagem dos textos literários pela crítica, a distinção entre prosa e poesia é constantemente realizada por meio da oposição entre linguagem prosaica e poética, representação e apresentação. Apesar de tal oposição contribuir para identificação e análise das particularidades da prosa e da poesia, muitas vezes ela não é o bastante para tratarmos daqueles textos híbridos, ou melhor, marcados simultaneamente por características prosaicas e poéticas. Assim, na prosa poética, nos poemas em prosa e na narrativa poética, passam a coexistir esses atributos que, a princípio, se opõem. Por isso, para a análise desses textos, é fundamental contemplar suas peculiaridades no que diz respeito à prosa e à poesia, evidenciando como se dá essa coexistência de características e se há o predomínio de alguma delas.

---

<sup>3</sup> Confira Rimbaud (1943).

Desse modo, o movimento romântico, por meio da valorização da prosa poética, tem importância fundamental para o surgimento desses gêneros híbridos que serão posteriormente consolidados e aperfeiçoados pela literatura moderna. É preciso observar que os criadores de tais gêneros foram escritores românticos: Aloysius Bertrand, no caso do poema em prosa com a obra *Gaspard de la nuit* (1828), acima mencionada, e Gérard de Nerval, na narrativa poética, com a publicação de *Sylvie* (1853)<sup>4</sup>. Com efeito, há dois importantes marcos, estabelecidos durante o romantismo, que romperam com a rigidez dos gêneros e contribuíram para a mais livre expressão estética na literatura: trabalhar a linguagem prosaica na poesia e conferir lirismo à prosa. Nessa perspectiva, considerando que Victor Hugo (1802-1885) – referência fundamental do movimento romântico – transitou por diversos gêneros literários, pois foi poeta, dramaturgo, romancista e político, busca-se, neste trabalho, discutir as características de sua prosa poética, conforme será abordado no tópico a seguir, para, posteriormente, analisar o capítulo *L'ombre et l'onde*.

## A prosa poética de Victor Hugo

A expressão de Hugo no movimento romântico é notória. Nesse sentido, Carpeaux (2008) assinala que esse poeta, dramaturgo e romancista exerceu enorme influência não apenas na literatura francesa – o que levou Baudelaire a considerá-lo uma autoridade (AMARAL, 2003) – mas também nas literaturas neolatinas. Apesar de o romantismo francês ser muito distinto do anglo-germânico, a influência hugoana, ainda que em menor grau, também chegou a escritores de língua alemã e inglesa, como foi o caso de Walt Whitman – “edição americana” do escritor francês. A notoriedade de Hugo está relacionada, dentre outras coisas, ao seu posicionamento de cantar com destaque “a democracia”, o povo e “o progresso” (CARPEAUX, 2008, p. 2051) – este último entendido não somente no sentido tecnológico, mas sobretudo no aspecto axiológico, isto é, no que diz respeito aos valores humanos pautados em ideais como a liberdade e a igualdade.

A princípio, a pretensão reacionária do jovem Hugo era de “restaurar o trono e o altar” por meio da poesia. Assim, o poeta, em sua condição de “profeta”, cujo olhar “merge do visível ao invisível”, dedicava-se à “contemplação”: a exploração do desconhecido por meio do poema que, por sua vez, terá o “infinito” como

---

<sup>4</sup> Confira Nerval (1969).

“*Londe et l'ombre*” no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

horizonte. Dessa forma, o primeiro momento de Hugo poeta foi marcado por uma “*poésie essentiellement religieuse*” (MILLET, 1997, p. 324), conforme é possível inferir a partir do prefácio de 1822, de *Odes et Ballades* (HUGO, 1964, p. 267):

*Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses.*

No entanto, Claude Millet (1997) assinala que Hugo, a partir de seu exílio durante todo o Segundo Império, foi o responsável por inaugurar a “[...] *poésie moderne comme poésie du doute, de l'interrogation, du questionnement* [...]”, ou, ainda, da incerteza figurada no desconhecido: “*Sait-on si ce n'est pas de la clarté qui sort / Du cerveau des songeurs sacrés, creusant le sort / La vie et l'inconnu, travailleurs de l'abîme?*” (HUGO, 1877, p. 23). Assim, emerge na poesia “[...] *une interrogation des abîmes : de l'abîme du moi, auquel s'ajoute l'abîme de l'Histoire, de la Nature et de l'Univers* [...]” (MILLET, 1997, p.325): “*J'interroge l'abîme étant moi-même gouffre*” (HUGO, 1877, p. 200). O desconhecido trabalhado por Hugo na poesia tem uma importante dimensão moral (MILLET, 1997, p. 326), correspondendo à fatalidade ou necessidade humana explorada na prosa hugoana, isto é, aquilo que o autor denomina, no prefácio de *Les Travailleurs de la mer*, “*l'ananké du cœur humain*” (HUGO, 1866, p. 5).

Dessa maneira, a contemplação, ou melhor, a reflexão, leva aos questionamentos que engendram, segundo Millet (1997), essa “*poésie [qui] absorbe la philosophie*” e se apresenta como “*voie e voix de la vérité*”. Seguindo essa lógica, a poesia

*réalise, en avant du réel, la révolution à la fois théologique et politique qu'appelle le Romantisme démocratique. Du militantisme théocratique à la révolution théologico-politique opérée par la révolution du langage poétique, le trajet de Victor Hugo est une exploration du pouvoir du poème. [...] La poésie hugolienne est engagée dans la réalité pour autant qu'elle engage la réalité dans le poème, et que cette réalité ne se borne ni à la mesure du visible, ni à celle du bon sens. Elle est un acte éthique, politique et religieux insensé, c'est-à-dire suprêmement rationnel – de la « raison chantée » (Lamartine). Tout poème est une action de et dans l'Inconnu. Cet inconnu est métaphysique. Il est aussi social : le peuple est*

*l'« Encelade inconnu » et les caves de Lille qu'évoque Châtiments (1853) sont des enfers. Il est politique (le coup d'État de Louis-Napoléon dans Châtiments, la défaite de Sedan et la Commune dans L'Année terrible (1872) sont l'abîme du XIXe siècle). L'inconnu est enfin moral [...] (MILLET, 1997, p. 325).*

Em Hugo, “*l'action est la sœur du rêve*”, e, uma potência de transformação soma-se à potência de exploração do mundo, razão pela qual “[...] *changer les formes poétiques n'est pas seulement une question formelle [...]*”, pois a “*révolution du langage poétique*” é “*politique et religieuse*”. Isso evidencia o motivo pelo qual o poeta tem aversão ao academismo: para ele, a poesia funde-se com a vida e assume a tarefa de unir “*des questions formelles et existentielles*” (MILLET, 1997, p.329). Destarte, em “*Réponse à un acte d'accusation (1834)*”, Hugo (1967) enfatiza essa contrariedade por meio dos versos: *Et sur l'Académie, aïeule et douairière / Cachant sous ses jupons les tropes effarés, / Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge sur le dictionnaire.*” Esse barrete frígido colocado sobre o dicionário, referência à Revolução Francesa e à República – regime popular – revela a rebelião efetuada na e por meio da poesia, o que é confirmado mais adiante pelo autor, no mesmo poema:

*Oui, je suis ce Danton ! Je suis ce Robespierre !  
J'ai, contre le mot noble à la longue rapière,  
Insurgé le vocable ignoble, son valet,  
Et j'ai, sur Dangeau mort, égorgé Richelet.  
Oui, c'est vrai, ce sont là quelques-uns de mes crimes.  
J'ai pris et démolì la bastille des rimes.  
J'ai fait plus : j'ai brisé tous les carcans de fer  
Qui liaient le mot peuple, et tire de l'enfer  
Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales ;  
J'ai de la périphrase écrasé les spirales,  
Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel  
L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel ;  
Et je n'ignorais pas que la main courroucée  
Qui délivre le mot, délivre la pensée.  
(HUGO, 1967, p. 498).*

A revolução é evocada pelas menções à bastilha, a Danton e a Robespierre, sendo este último um dos principais representantes do período de maior

*"Londre et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

radicalização da Revolução francesa – o regime de 1793. É importante notar como a insurgência da linguagem poética está, em Hugo, fortemente ligada à prosa e à recusa do academismo. Conforme exposto no trecho acima, a ruptura com os neoclássicos inicia-se com a negação da recorrência de seus recursos poéticos. Essa é a razão pela qual o poeta fez insurgir o “vocábulo ignóbil” contra a “palavra nobre”, “tomou e demoliu a bastilha de rimas”, destruiu as “correntes de ferro que atavam a palavra povo”, retirou do “inferno todas as velhas palavras condenadas”, “esmagou as espirais da perífrase” – o que ele evidencia em seguida com os versos: *“J’ai dit à la narine: Eh mais ! tu n’es qu’un nez ! ! J’ai dit au long fruit d’or: Mais tu n’es qu’une poire!”* (HUGO, 1967, p. 498). E, ainda, “nivelou sob o céu o alfabeto”, essa “sombria torre nascida de Babel” – fazendo referência ao mito de Babel, ao lugar onde todos tinham uma mesma língua. Além disso, o poeta afirma que “a mão colérica que entrega a palavra, também entrega o pensamento”, em referência à valorização do tema pelos românticos, isto é, ao que Millet (1997) denomina “*questions existentielles*” que, com o romantismo, passam a ter espaço na poesia. Hugo (1967) ainda prossegue nesse poema negando os recursos poéticos clássicos e reafirmando as transformações na linguagem poética:

*Oui, si Beauzée<sup>5</sup> est dieu, c’est vrai, je suis athée.  
La langue était en ordre, auguste, époussetée,  
Fleurs-de-lys d’or, Tristan et Boileau<sup>6</sup>, plafond bleu,  
Les quarante fauteuils et le trône au milieu ;  
Je l’ai troublée, et j’ai, dans ce salon illustre,  
Même un peu cassé tout ; le mot propre, ce rustre,  
N’était que caporal : je l’ai fait colonel ;  
J’ai fait un jacobin du pronom personnel,  
Du participe, esclave à la tête blanchie,  
Une hyène, et du verbe une hydre d’anarchie.*

Assim, o poeta assinala que a revolução na linguagem poética também se relaciona com a prosa na medida em que a linguagem prosaica passa a aparecer na poesia, em mais uma notória contraposição ao academismo. Nesse sentido expõe:

<sup>5</sup> Segundo Albouy (1967), “Nicolas Beauzée (1717-1789) foi sucessor de Dumarsais na redação dos artigos de gramática da *Encyclopédie* e publicou, em 1767, uma *Grammaire générale*.”

<sup>6</sup> “Tristan foi marechal, compadre de Luís XI, e aqui representa o despotismo real. Boileau, por sua vez, representa o despotismo literário. A academia (‘as quarenta poltronas’) é retratada como uma corte de justiça (‘os lírios de ouro sobre o teto azul’) cujos arrestos dirigem a língua.” (ALBOUY, 1967, p. 1388).

*“J’ai dit aux mots : Soyez république ! soyez / La fourmilière immense et travaillez ! Croyez, / Aimez, vivez ! – J’ai mis tout en branle, et, morose, / J’ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose”* (HUGO, 1967, p. 499). Para o poeta, jogar “o verso nobre aos cachorros pretos da prosa” significa uma possível aproximação entre a poesia e a prosa, entre a linguagem poética e a realidade prosaica, recolocando em questão a dicotomia entre prosa e poesia (MILLET, 1997, p. 337). Significa também a libertação da língua e da poesia desejada pelos poetas românticos: *“Tous les mots à présent planent dans la clarté. / Les écrivains ont mit la langue en liberté”* (HUGO, 1967, p.499). Segundo Albouy (1967), Hugo, na condição de poeta, “[...] *a toujours eu le sentiment de la vie des mots et de leur personnalité [...]*” em conformidade com sua convicção democrática, sendo a língua francesa *“le plus puissant agent du progrès”*, pois era da tribuna da França que as palavras se propagavam. O poeta afirmava o Verbo como *“force sacré”*, que, vindo de Deus, fez surgir *“la création des êtres”*, e, vindo da dimensão humana, faria surgir *“la société des peuples”*.

A palavra assume, então, um papel fundamental na obra hugoana, já que é *“l’instrument et le signe de la suprématie”*. Esse “[...] *sentiment immédiat du poète et sa foi républicaine dans la puissance de la tribune [...]*” vão ao encontro da antiga tradição de atribuir às palavras um “[...] *pouvoir sur les choses ou une vérité objective [...]*” (ALBOUY, 1967, p. 1390). Isso significa que elas não serão *“des simples signes conventionnels”*, pois estão ligadas *“à la nature de l’objet qu’ils désignent”*. O poeta, na condição de mestre da palavra, tem a tarefa de construir o progresso da humanidade e pode fazê-lo ainda melhor do que o político, “[...] *parce que ce sont les idées qui conduisent les hommes et que les idées se confondent avec les mots [...]*” (ALBOUY, 1967, p. 1390). Assim, Hugo expressa, nessa sua fase de luta política pela república, o poeta “convencido de que a arma da linguagem não é inferior a nenhuma outra” (ALBOUY, 1967, p. 1390), pois ela é o suficiente para que ele exerça eficazmente seu papel em prol do progresso humano, sendo a origem da revolução e a encarnando em sua essência:

*Grâce à toi progrès saint, la Révolution  
Vibre aujourd’hui dans l’air, dans la voix, dans le livre.  
Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre.  
Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.  
Sa langue est déliée ainsi que son esprit.  
Elle est dans le Roman, parlant tout bas aux femmes.  
Elle ouvre maintenant deux yeux où sont deux flammes,*

"*Londre et l'ombre*" no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

*L'un sur le citoyen, l'autre sur le penseur.  
Elle prend par la main la Liberté, sa sœur,  
Et la fait dans tout homme entrer par tous les pores.  
[...]  
Elle est la prose, elle est le verbe, elle est le drame ;  
Elle est l'expression, elle est le sentiment,  
Lanterne dans la rue, étoile au firmament.  
Elle entre aux profondeurs du langage insondable ;  
Elle souffle dans l'art, porte-voix formidable ;  
Et, c'est Dieu qui le veut, après avoir rempli  
De ses fiertés le peuple, efface le vieux pli  
Des fronts, et relevé la foule dégradée  
Et s'être faite droit, elle se fait idée !  
(HUGO, 1967, p. 499-500).*

Octavio Paz (2012) entende o poema não como uma forma literária, mas sim como “o lugar de encontro entre a poesia e o homem”, “um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia”. E, considerando que a atividade poética é “revolucionária por natureza”, o poema será marcado pela “multiplicidade de formas”, sendo impossível reduzir sua pluralidade aos limites de um gênero, conforme evidenciam os poemas em prosa, as narrativas poéticas e a prosa poética encontrada em diversos contos e romances. Para Victor Hugo, a atividade poética também é fundamentalmente revolucionária na medida em que poesia e prosa estão articuladas: “*Aux armes, prose et vers ! formez vos bataillons!*” (HUGO, 1967, p.497). Por meio da referência à *Marseillaise* (*Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons !*), hino de guerra revolucionário que canta a república e a liberdade, Hugo conclama a prosa e o verso à revolução, aqui entendida no aspecto de rompimento das fronteiras dos gêneros literários, em evidente oposição aos clássicos.

Nesse sentido, Hugo emprega com frequência versos de natureza prosaica, em particular “colocando no acento esperado uma palavra átona”. O verso se torna mais maleável pela mobilidade dos acentos, podendo “mudar incessantemente de forma sem mudar de ‘tipo’”. “*Les Romantiques n'ont pas inventé des nouveaux mètres, mais des nouveaux rythmes pour exploiter toutes les possibilités des mètres préexistants.*” (MILLET, 1997, p.335). Isso significa que Hugo “*n'a pas disloqué l'alexandrin*”, porém este foi, por excelência, o tipo de verso capaz de variar seu comprimento indefinidamente (MILLET, 1997, p. 335). Assim, “[...] *la modernité*

*est une tension vers l'indifférenciation de la prose et de la poésie.*" (MILLET, 1997, p. 335). Na obra de Hugo isso se evidencia por meio do "[...] *double travail de la prose sur le poème et de le poème sur la prose [...]*" (MILLET, 1997, p. 339), que engendra, de certo modo, poemas contaminados pela prosa e uma prosa marcada pela poesia.

Portanto, considerando tal trabalho com a linguagem, neste artigo buscase discutir a figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo a partir do capítulo VIII ("*L'onde et l'ombre*"), do Livro II ("*La Chute*"), da Primeira Parte ("*Fantine*"), do romance *Les Misérables*.

### **"*L'onde et l'ombre*" em *Les misérables*: figuração da miséria na prosa poética**

A questão da miséria como denúncia da injustiça social é uma preocupação muito presente na obra hugoana: ela aparece primeiramente no projeto político de Hugo, conforme discurso proferido pelo autor na Assembleia Legislativa francesa em 9 de julho de 1849, quando os parlamentares se encontravam reunidos para tratar da votação de uma lei para a previdência e assistência social. Hugo (2002b), na condição de parlamentar do partido de esquerda, afirmou ser plenamente possível "*détruire la misère*". Assim, dirigiu-se não somente à generosidade, mas, sobretudo ao dever político dos presentes, convocando-os a votarem pela instituição da mencionada lei para erradicar a pobreza extrema.

Posteriormente, em 1862, a temática da miséria aparece consolidada no projeto estético de Victor Hugo, com a publicação de *Les Misérables*, obra em que a pobreza extrema aparece como fruto de uma sociedade absolutamente iníqua, reprodutora de desigualdades, e, portanto, de injustiças. *Les Misérables* trata da sociedade pelo viés da denúncia da questão social, expondo as terríveis condições de vida do povo francês (*les abaissés*) no século XIX (CARPEAUX, 1978). É importante destacar que Hugo (1866) compreende a sociedade simultaneamente como uma luta e uma necessidade humana, fruto do que ele denomina *ananké*<sup>7</sup> das leis, isto é, a fatal necessidade de leis jurídicas para a organização social. A miséria material que assola essa sociedade engendra a miséria moral. Em razão disso, em "*L'onde et l'ombre*", logo após a metáfora que associa a miséria ao mar hostil que afoga o homem à deriva – *La mer, c'est l'immense misère* – o autor assinala o apagamento do miserável não somente em seu aspecto físico (a morte),

---

<sup>7</sup> Palavra grega que significa fatalidade, necessidade, destino.

*“L’onde et l’ombre”* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

mas também espiritual: *“L’âme, à vau-l’eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera?”* (HUGO, 2002a, p.78).

Victor Hugo encarava a totalidade de sua obra como uma epopeia (MILLET, 1997, p.342). Henri Scepi (2018) assevera que *Les Misérables* pode ser compreendido como romance segundo o que os românticos alemães atribuíam ao gênero, isto é, no sentido de “[...] *une forme totalisante, l’accomplissement de la poésie moderne.*” Com efeito, o texto é composto por uma amplidão volumétrica, intelectual e afetiva que coaduna com uma *“vision totalisante de l’histoire de l’humanité”*. Nessa perspectiva, é possível pensar no romance como uma epopeia da consciência humana, que coloca em questão o embate épico *“qui se joue entre la fatalité et la liberté”*, e, assim, o combate contra aqueles que creem que os miseráveis estão predestinados a viver na miséria. Dessa forma, Annette Rosa (2002) assinala que a obra reúne e torna em monumento as escórias do século XIX e seus detritos sociais, pois Hugo constrói, sobre a miséria da história, a miséria social e individual. Esse romance que denuncia a injustiça social a partir do símbolo máximo da desigualdade – o miserável – é marcado pela presença de muitos gêneros literários extra-romanescos, inclusive a lírica (ROSA, 2002).

Nesse sentido, o capítulo *“L’onde et l’ombre”* apresenta analogias com a miséria, a figura do miserável e a vida social por meio da descrição de um sujeito à deriva que se afoga em alto mar. Tal capítulo consiste numa digressão, isto é, num elemento destacado da narrativa, que será suspensa para dar lugar a uma instância lírica que confere maior intensidade e profundidade à trajetória dos miseráveis do romance, sobretudo da personagem Jean Valjean (ROSA, 2002). Essa interrupção na sequência dos acontecimentos situa-se, na obra, posterior à aparição e apresentação de Jean Valjean no capítulo VI (*Jean Valjean*), do livro II (*La Chute*), da Primeira parte (*Fantine*). Valjean, após cumprir pena de dezenove anos de prisão nas galés em razão do furto de um pão e das tentativas de fuga, chega à cidade de Digne, onde é rechaçado pela população devido à condição de antigo forçado. O único a recebê-lo dignamente é o bispo Myriel, que abre as portas de sua própria casa e o acolhe, num gesto sublime de altruísmo (HUGO, 2002a). Contudo, sentindo-se vitimado e injustiçado pela lei – isto é, pela sociedade, pois Hugo (2002b) compreende lei e sociedade como correspondentes – ao ter sua vida roubada em nome do legalismo, Jean Valjean, num gesto de desespero, furta a prataria do bispo. No capítulo VII (*Le dedans du désespoir*) do mesmo livro e mesma parte (HUGO, 2002a), o narrador apresenta a angústia da personagem ante sua condição, o que a levará ao furto no capítulo IX (HUGO, 2002a).

“*L’onde et l’ombre*” (HUGO, 2002a, p.77-78) está entre os capítulos “*Le dedans du désespoir*” (VII) e “*Nouveaux griefs*” (IX), no qual Valjean concretiza o furto. Trata-se de um trecho de prosa poética, pois, além de efetuar a suspensão da narrativa sob a forma de digressão, é fortemente marcado pela presença de recursos poéticos, tais como: i) concisão, com parágrafos brevíssimos, visto que cinco dos vinte parágrafos que compõem o capítulo têm uma única linha; ii) paralelismo – questão fundamental da poesia que consiste na repetição de estruturas e palavras para reforçar determinado sentido, havendo equivalência entre forma e significação (JAKOBSON, 2003) – traduzido no que Bosi (2000) denomina recorrência (reiteração de sons e funções sintáticas) e que aqui se dá principalmente quanto às orações coordenadas assindéticas, reforçando pausas frequentes e distanciamento do discurso da prosa; iii) sons com potenciais valores semânticos que evocam formas circulares (movimentação ondeante) e lentidão de movimentos (JOURBERT, 2004), considerando a relação entre som e imagem, visto que “a palavra busca a imagem” (BOSI, 2000, p.31); iv) analogia, por meio da qual o discurso recupera “o sabor da imagem” (BOSI, 2000, p. 38), aqui traduzida especialmente pela metáfora que concretiza a figuração da miséria a partir do mar: “*La mer, c’est l’immense misère*” (HUGO, 2002a, p.78).

A suspensão narrativa pela digressão é corroborada logo no primeiro parágrafo “– *Un homme à la mer!*” (HUGO, 2002a, p.77). O uso dessa locução interjetiva que serve, no contexto das atividades marítimas, como alerta para salvamento, referindo-se a eventual membro da tripulação que tenha caído no mar, não diz respeito diretamente à história desenvolvida na narrativa, o que provoca estranhamento para o leitor. Tal locução, conferindo certa indeterminação ao texto, evidencia uma referência ao universal, isto é, refere-se à figura do miserável que, marginalizado, está à deriva, abandonado a sua própria sorte pela sociedade. Isso fica evidente logo no segundo parágrafo, pois o narrador apresenta a imagem do navio com sua tripulação, uma analogia para a vida social, da qual o homem abandonado em alto mar – o miserável – foi excluído e esquecido: “*Qu’importe! le navire ne s’arrête pas. Le vent souffle, ce sombre navire-là a une route qu’il est forcé de continuer. Il passe.*” (HUGO 2002a, p.77).

Assim, é possível notar um efeito de frustração de expectativa, pois a locução interjetiva que expressa um alerta não produz a comoção e a ação necessárias para salvar aquele que está em perigo, prestes a se afogar. A tripulação do navio opta por seguir em frente, ignorando esse sujeito à deriva, refém dos movimentos traiçoeiros das ondas que o esgotam até seu completo apagamento – a morte

*"Londre et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

moral e física. Com efeito, no terceiro parágrafo, a ideia desses movimentos é produzida por meio da recorrência de orações coordenadas assindéticas – mantidas em todo o capítulo – que revelam uma ruptura na coesão, nos encadeamentos lógicos do discurso da prosa, provocando uma cadência entrecortada e arrastada, corroborada pela pontuação – vírgulas e pontos e vírgulas – e pela presença das rimas: “[...] *disparaît e reparaît, plonge e remonte, Il tend les bras e l’entend pas, frissonnant e ouragan, passagers, submergé e énormité.*” (HUGO, 2002a, p. 77). Todos esses recursos em conjunto remetem, possivelmente, ao ritmo de vai e vem das ondas. Esses movimentos de ir e vir também são corroborados, no nível da imagem, pela antítese gerada pelos verbos que expressam contrários no começo do parágrafo: “desaparece” e “reaparece” “afunda” e “volta à superfície”:

*L’homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l’entend pas ; le navire, frissonnant sous l’ouragan, est tout à sa manœuvre, les matelots et les passagers ne voient même plus l’homme submergé; sa misérable tête n’est qu’un point dans l’énormité des vagues* (HUGO, 2002a, p. 77).

No quarto parágrafo, a imagem do navio que se afasta cada vez mais e aumenta o desespero do homem ante seu abandono é construída por meio de uma comparação que dispõe, de um lado, o espectro, e, de outro, a vela (*voile*) – esta se aproxima do espectro por assombrar o sujeito à deriva na medida em que “se distancia, empalidece e desaparece” no horizonte. Essa imagem é reforçada posteriormente no oitavo parágrafo: “*Où donc est le navire? Là-bas. À peine visible dans les pâles ténèbres de l’horizon*” (HUGO, 2002a, p. 77). A visão desse afastamento rumo a um lugar inalcançável (*Là-bas*) configura uma enorme angústia para aquele que está se afogando e será traduzida no paralelismo *Il la regarde, il la regarde*, essa repetição, que, seguida do advérbio *frénétiquement*, reforça o desassossego do miserável abandonado:

*Il jette des cris désespérés dans les profondeurs. Quel spectre que cette voile qui s’en va ! Il la regarde, il la regarde frénétiquement. Elle s’éloigne, elle blémit, elle décroît. Il était là tout à l’heure, il était de l’équipage, il allait et venait sur le pont avec les autres, il avait sa part de respiration et de soleil, il était un vivant. Maintenant, que s’est-il donc passé ? Il a glissé, il est tombé, c’est fini* (HUGO, 2002a, p. 77).

É importante ainda destacar que, dentre os vinte parágrafos que compõem o capítulo, somente nesse parágrafo aparecem verbos no tempo passado: o pretérito imperfeito evoca imprecisão temporal quanto à ação e ao estado desse sujeito esquecido e atônito diante do terrível presente que o assola, parecendo-lhe absolutamente irreal e absurdo, pois “ele **estava** ali agora há pouco, **fazia** parte da tripulação, **ia** e **vinha** sobre o convés com os demais, **tinha** sua parte de ar e sol, **estava** vivo”. O passado composto, com valor de pretérito perfeito, por sua vez, expressa anterioridade: eventos que já se concretizaram, isto é, que estão fatalmente terminados para esse miserável, caracterizando a irreversibilidade de sua situação – “Ele **escorregou, tombou, está acabado**”.

A única opção que resta ao sujeito abandonado é ser engolido por essas águas hostis, obstinadas a afogá-lo. Dessa forma, no nível sonoro e léxico-semântico, por meio de recorrências e analogias, são evocadas formas circulares na medida em que a imagem do afogamento se constrói a partir da movimentação da água do mar, das ondas que impulsionam para o fundo o homem que se afoga. Com efeito, são dispostas diversas imagens que remetem à circularidade e à profundidade das águas que o imobilizam: o tufão (*l'ouragan*), o ato de submergir nessas águas – onde “[...] *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues [...]*” (HUGO, 2002a, p. 77) – as profundezas (*les profondeurs*) que assolam o afogado, assim como a imagem do abismo (*âbime* e *gouffre*), do engolir (*l'engloutissement*) dessas águas que o circundam, da queda, do desabar no desconhecido (*chute* – nome do livro no qual se insere este capítulo – e *écroulement*), e das ondas “[...] *déchirées et déchiquetées par le vent que l'environnent hideusement.*” (HUGO, 2002a, p.77) e o impedem de respirar.

Essas imagens também são reforçadas no nível sonoro, conforme será evidenciado adiante. Para abordagem de tal nível, é importante considerar que “o som em si e o pensamento em si transcendem a língua”. No poema, no entanto, nota-se que o signo é impelido para “o reino do som”. Dessa maneira, apesar de nem sempre haver um paralelo estreito entre som e sentido, em razão da “multiplicação espantosa de signos que a vida social foi criando”, a leitura poética sugere que os movimentos dos quais resultam os fonemas são algo além do mero acaso, pois trata-se de um processo literalmente físico: no aparelho fônico humano, o som do signo tem um percurso que confere “[...] ao som final um protossentido, orgânico e latente, pronto a ser trabalhado pelo ser humano na sua busca de significar.” (BOSI, 2000, p. 49-51).

Assim, com a finalidade de discutir o sentido a partir da sonoridade, é preciso atentar-se ao fato de que “[...] *cette valeur signifiante des sons est fonction*

"*Londe et l'ombre*" no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

*de leurs caractères acoustiques et articulatoires.*" (JOUBERT, 2004, p. 83). Ou seja, essas características verificáveis nos fonemas remetem a "potenciais valores semânticos". Não se trata, todavia, de um dicionário de sons que remetem a significados estanques. "*Les valeurs proposées en face de chaque son linguistique sont des 'latences', que le poète actualise et exploite à son gré [...]*", e, de modo geral, o simbolismo das sonoridades presente na poesia permanece flexível (JOUBERT, 2004, p. 84).

Considerando que o valor semântico dos sons não é um dado absoluto, a sonoridade deve ser considerada em comunhão com os demais elementos que evocam, em "*Londe et l'ombre*", a ideia de imobilidade do homem em meio ao oceano hostil, cujas águas o circundam para afogá-lo. Nesse sentido, nota-se que a prosa poética no capítulo em questão se configura também pela recorrência dos fonemas / ã /, / õ / e / ã /, cuja propriedade acústica e articulatória pertinente é a nasalidade e cujos valores semânticos potenciais são lentidão e moleza (JOUBERT, 2004). Essa recorrência conjuga-se com o ritmo composto pelas rimas e pela cadência entrecortada devido ao predomínio de orações coordenadas; com as imagens circulares mencionadas acima; e, ainda, com a metáfora, comparação e personificação que concretizam a analogia entre mar e miséria, conforme será tratado adiante. Portanto, a coexistência desses elementos reforça a inércia desse sujeito que, com sua "*pauvre force tout de suite épuisée*", tenta combater "*l'inépuisable*" (HUGO, 2002a, p.77). Com efeito, pode-se notar ao longo do capítulo, e, sobretudo nos parágrafos terceiro, quinto, nono, décimo primeiro, décimo sexto, décimo sétimo e décimo oitavo, o paralelismo sonoro, a repetição desses fonemas nasais, conforme destacado adiante:

*L'homme disparaît, puis reparait, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas ; le navire, frissonnant sous l'ouragan [...] Il est dans l'eau monstrueuse. Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'écrasement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent hideusement, les roulis de l'abîme l'emportent, tous les haillons de l'eau s'agitent autour de sa tête, une populace de vagues crache sur lui, de confuses ouvertures le dévorent à demi ; chaque fois qu'il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d'affreuses végétations inconnues le saisissent, lui nouent les pieds, le tirent à elles ; il sent qu'il devient abîme, il fait partie de l'écume, les flots se le jettent de l'un à l'autre, il boit l'amertume, l'océan lâche s'acharne à le noyer, l'énormité joue avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit de la haine. [...] Il assiste, agonisant, à l'immense démence de la mer. Il est supplicié par*

*cette folie. Il entend des bruits étrangers à l'homme qui semblent venir d'au delà de la terre et d'on ne sait quel dehors effrayant. [...] Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel; l'un est une tombe, l'autre est un linceul. [...] Il implore l'étendue, la vague, l'algue, l'écueil; cela est sourd. Il supplie la tempête; la tempête imperturbable n'obéit qu'à l'infini.*

*Autour de lui, l'obscurité, la brume, la solitude, le tumulte orageux et inconscient, le plissement indéfini des eaux farouches. En lui l'horreur et la fatigue. Sous lui la chute. Pas de point d'appui. Il songe aux aventures ténébreuses du cadavre dans l'ombre illimitée. Le froid sans fond le paralyse. Ses mains se crispent et se ferment et prennent du néant. Vents, nuées, tourbillons, souffles, étoiles inutiles! Que faire? Le désespéré s'abandonne, qui est las prend le parti de mourir, il se laisse faire, il se laisse aller il lâche prise, et le voilà qui roule à jamais dans les profondeurs lugubres de l'engloutissement. Ô marche implacable des sociétés humaines! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi! Disparition sinistre du secours! Ô mort morale!* (HUGO, 2002a, p. 77-78, grifo nosso).

A forte presença de rimas é mais uma característica que marca distanciamento do discurso prosaico. Retomando acima os parágrafos terceiro, quinto, nono e décimo primeiro, tem-se: “[...] disparaît e apparaît; plonge e remonte; tend e entend; frissonnant e ouragan; écroulement e hideusement; nuit e inconnues; écume e amertume; immense e démence; enseveli e infinis.” (HUGO, 2002a, p.78). Essas rimas são arrançadas com muita proximidade, o que favorece a criação de uma espécie de eco que, possivelmente, também remete ao movimento das ondas do mar.

Bosi (2000) afirma que a analogia, inerente à mensagem poética, é o meio pelo qual “o discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem”, sendo responsável “pelo enriquecimento da percepção” e pelo “peso da matéria que dão ao poema as metáforas e as demais figuras”. A metáfora, por sua vez, é, simultaneamente, “imagem” e “modo do discurso” (atribuição), pois “provém da intuição de semelhanças” e promove o “enlace linguístico de signos distantes”. Nessa perspectiva, em “L'onde et l'ombre”, a aproximação entre o mar e a miséria é realizada ao longo de todo o capítulo e concretizada, no penúltimo parágrafo, por meio das seguintes metáforas: “La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère.” (HUGO, 2002a, p.78).

Nessa aproximação entre a miséria – essa escuridão social à qual são relegados os condenados pela penalidade, ou seja, pela lei (sociedade) – e o mar, é enfatizada uma ideia do oceano como um ambiente hostil. Tal percepção é construída ao longo do capítulo ao se acentuar a fragilidade do homem ante essas águas: “[...] *sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues; Il est dans l'eau monstrueuse.*” (HUGO, 2002a, p.77). O mar, as ondas e o abismo correspondem uns aos outros, e, por meio da comparação entre esta água agitada e o ódio (*Il semble que toute cette eau soit de la haine*) e da personificação, é revelada a impotência do homem à deriva, que será necessariamente arrastado para o fundo. Assim, personificam-se as ondas, ao se afirmar que elas envolvem terrivelmente esse homem e o carregam nesse ir e vir do abismo; os trapos (*baillons*) da água, ao se assinalar que se agitam em torno desse sujeito, as vegetações desconhecidas e medonhas ao se afirmar que estas o tomam, amarram seus pés e o arrastam para o fundo. O oceano, por sua vez, é personificado em sua caracterização – “covarde” – e na obstinação de afogar esse homem “*l'océan lâche s'acharne à le noyer*” (HUGO, 2002a, p. 77).

O miserável à deriva luta para sobreviver, suplica por sua vida não somente ao mar – seu provável túmulo – mas também ao céu, de onde não surge nenhuma ajuda. Seu abandono é completo, não há salvação nem física, nem espiritual ou moral: é possível inferir o céu como analogia para a salvação da alma, porém, sendo mortalha – metáfora que evidencia a absoluta impossibilidade de salvar-se – só resta a esse miserável resignar-se e ser arrastado para o fundo:

*Il y a des oiseaux dans les nuées, de même qu'il y a des anges au-dessus des détresses humaines, mais que peuvent-ils pour lui ? Cela vole, chante et plane, et lui, il râle. Il se sent enseveli à la fois par ces deux infinis, l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul* (HUGO, 2002a, p. 78).

O oceano é tumba, enquanto o céu é mortalha. Assim, essas metáforas consolidam a analogia entre o mar e a miséria, além de fazer com que a miséria assuma um aspecto transcendente, pois ela não apenas diz respeito à condição da matéria – do corpo que perecerá – mas também à alma, que, em meio a esse ambiente cruel simbolizado por essas águas marinhas hostis, está condenada a “tornar-se cadáver”, como revelado no último parágrafo do capítulo: “*L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera?*” (HUGO, 2002a, p.78). Assim, constrói-se uma percepção da miséria em maior profundidade na medida em que ela é figurada em dois aspectos, o material e o metafísico, a partir

da condição de total desesperança do miserável – esse sujeito que, ignorado pela sociedade (o navio e sua tripulação), está à deriva, abandonado à própria sorte, e, portanto, relegado à morte.

No que diz respeito à concisão, é importante destacar a presença de cinco parágrafos brevíssimos – o primeiro, o sexto, o décimo terceiro, o décimo quarto e o décimo quinto:

*Un homme à la mer !*

[...]

*Il lutte pourtant.*

[...]

*Il n'y a plus d'hommes. Où est Dieu ?*

*Il appelle. Quelqu'un ! quelqu'un ! Il appelle toujours.*

*Rien à l'horizon. Rien au ciel.* (HUGO, 2002a, p. 78).

Tais parágrafos assemelham-se a versos e corroboram para o ritmo entrecortado, com pausas longas. É possível dispô-los um após o outro e lê-los como versos poéticos que se completam em sentido como se fossem componentes de um único poema: “Homem ao mar! / Ele luta, todavia, / Não há mais ninguém. Onde está Deus? / Ele chama. Alguém! Alguém! Ele chama incessantemente. / Nada no horizonte. Nada no céu.” Essa brevidade poética confere precisão à figuração da miséria como o abandono completo que gerará o apagamento do miserável. Destarte, os parágrafos mencionados evidenciam ainda a marca da prosa poética, pois sintetizam o capítulo e a temática da miséria no romance, confirmando essa percepção da miséria em maior profundidade, isto é, não somente em seu sentido mais imediato – material (*Il n'y a plus d'hommes / Rien à l'horizon*) – mas também em sentido metafísico (*Où est Dieu? / Rien au ciel*).

## Considerações finais

A contaminação dos gêneros é uma das características da modernidade. Assim, é notório o aparecimento de diversos textos literários que assinalaram um crescente amálgama entre prosa e poesia. Uma importante evidência disso é que, a partir do Pré-romantismo, e sobretudo, a partir do Romantismo, houve crescimento do uso da prosa poética e surgimento do poema em prosa e da narrativa poética, gêneros que combinam elementos poéticos e prosaicos. Como poeta e romancista, Victor Hugo foi importante nesse processo de irrupção da

*"Londe et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

prosa na poesia, pois concebeu a linguagem poética como fundamentalmente revolucionária, opondo-se ao academismo e buscando a libertação da poesia das rígidas regras clássicas. Assim como sua poesia é marcada pela presença de aspectos prosaicos, especialmente na temática, os romances hugoanos são muito marcados pela prosa poética.

Portanto, em *Les Misérables*, o capítulo "*Londe et l'ombre*", evidencia esse trabalho com a linguagem por meio do qual se sobressaem características eminentemente poéticas. Adotando recursos poéticos na prosa e trazendo o prosaico para a poesia – pois a miséria enquanto um dos temas do romance é fundamentalmente prosaica – Hugo desenvolveu a prosa poética a partir da digressão, isto é, da suspensão da narrativa. O capítulo contém diversos elementos da poesia: as imagens, trabalhadas pela analogia, com uso de metáfora, comparação e personificação; a sonoridade com ritmo peculiar; a concisão. Todas essas características distanciam muito esse capítulo do discurso prosaico, a ponto de fazer pensar que Hugo, na condição fundamental de poeta, construiu primeiro o poema e depois o encaixou no discurso da prosa, mantendo todos esses elementos que saltam aos olhos e se revelam, de imediato, como a presença marcante da linguagem poética em sua essência revolucionária.

### ***"LONDE ET L'OMBRE" IN THE NOVEL LES MISÉRABLES: THE FIGURATION OF MISERY IN VICTOR HUGO'S POETIC PROSE***

**ABSTRACT:** *This paper discusses the figuration of misery through the poetic prose manifest in the chapter "Londe et l'ombre" (book La Chute, Fantine's part) of the novel Les Misérables (1862) by Victor Hugo. Considering that Hugo, as a poet, combined poetry and prose elements in his work, in a notorious opposition to the academicism and the rigid classical rules governing poetry, we attempt to show how the poetic elements are built in the alluded chapter, which is a digression in the narrative. The theme of misery – a concern present in Hugo's political and aesthetic projects – is deeply approached by the author through poetic resources, with the image of the hostile sea and drowning. Thus, misery is treated in two aspects: the material and the metaphysical, because it erases the miserable person not only in a physical aspect – the death of the body – but also in moral and spiritual aspects – L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre (HUGO, 2002a).*

**KEYWORDS:** *"Londe et l'ombre". Misery. Poetic prose. Victor Hugo.*

## REFERÊNCIAS

ALBOUY, P. Notes et variantes. In: HUGO, V. **Œuvres poétiques**. Paris: Gallimard, 1967. v. 2, p. 897-1715.

AMARAL, G. C. Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 61-76, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/742>>. Acesso em: 8 out. 2018.

BAUDELAIRE, C. **Petits poèmes en prose**. Texte établie et présenté par Daniel-Rops. Paris : Société Les Belles Lettres, 1952.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: A.G. Nizet, 1994.

BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit** :fantaisies a la maniere de Rembrandt et de Callot. Introduction et présentation par Jean Richer. Paris: Flammarion, 1972.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. III.

\_\_\_\_\_, O. M. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.157-184.

HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: R. Laffont, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Politique**. Paris: R. Laffont, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Œuvres poétiques**. v. 2. Paris: Gallimard, 1967.

\_\_\_\_\_. **Œuvres poétiques**. v.1. Paris: Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. **La Légende des siècles** : Tome II. Paris: Calmann-Lévy, 1877. Disponível em: <<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/74/La-Legende-des-siecles>>. Acesso em: 12 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Les Travailleurs de la mer**. Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verbœckhoven et Cie, 1866. Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-travailleurs.pdf>>. Acesso em 25 : mai.2017.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOUBERT, J. **La Poésie**. 3. ed. Paris: A. Colin, 2004.

MACHADO, G. M. A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética. **Lettres Françaises**, Araraquara, n. 5, p. 49-59, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/741/606>>. Acesso em: 12 set. 2018.

MILLET, C. Cinquième Partie. In: JARRETY, M. (Org.). **La Poésie française** : du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Paris: PUF, 1997. p.319-345.

*"Londre et l'ombre"* no romance *Les Misérables*: figuração da miséria na prosa poética de Victor Hugo

NERVAL, G. **Sylvie et autres contes**. Paris: Rombaldi, 1969.

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

RIMBAUD, A. **Les Illuminations**. Paris: L. Gérin, 1943.

ROSA, A. Présentation. In: HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: Robert Laffont, 2002. p.I-XV.

SCEPI, H. Les Misérables, ou l'épopée de la conscience humaine. **Le Temps**, Paris, 6 abr. 2018. Entrevista concedida a Julien Burri. Disponível em: <<https://www.letemps.ch/culture/miserables-lepopée-conscience-humaine>>. Acesso em: 12 out. 2018.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: M. Fontes, 1980.

VARELA, A. **Configurações do poema em prosa**: de "Notas Marginais" de Eça ao Livro do Desassossego de Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2011.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUDELAIRE, C. **L'Art romantique**. Paris: Calmann Lévy, 1885. Disponível em: <[https://fr.wikisource.org/wiki/Critiques\\_litt%C3%A9raires/Les\\_Mis%C3%A9rables\\_par\\_Victor\\_Hugo](https://fr.wikisource.org/wiki/Critiques_litt%C3%A9raires/Les_Mis%C3%A9rables_par_Victor_Hugo)>. Acesso em: 12 out. 2018.





# REPRESENTAÇÕES DO MITO FÁUSTICO EM BALZAC: O PACTO NA ERA DO CAPITAL

Regina Cibelle de OLIVEIRA\*

**RESUMO:** Quando pensamos no motivo do pacto com o demônio em Honoré de Balzac, somos remetidos ao romance *A pele de onagro*. No entanto, esse não é o único momento em que esse assunto é abordado na *Comédia humana*. Retomando o percurso de Jacques Colin, um ex-forçado evadido que assume diferentes disfarces, percebemos que tenta fazer um pacto com Eugène de Rastignac e Lucien de Rubempré, prometendo-lhes sucesso em troca de fidelidade. O objetivo desse artigo é observar como se constitui o motivo do pacto por meio da personagem Jacques Colin. Primeiramente, analisaremos a cena do pacto em *A pele de onagro*. Em seguida, abordaremos a tentativa frustrada de pacto em *O pai Goriot*. Por fim, observaremos o pacto em *Ilusões perdidas* e veremos o desenlace dessa história em *Esplendores e misérias das cortesãs*. Estabeleceremos um paralelo com o *Fausto*, de Goethe, observando no que essas obras dialogam e percebendo como Balzac modula o assunto do pacto com o demônio.

**PALAVRAS-CHAVE:** Século XIX. Honoré de Balzac. Pacto. Carlos Herrera. Lucien de Rubempré. Goethe

Em seu grande projeto, intitulado *A Comédia humana*, Honoré de Balzac (1799-1850) se propõe a tratar da vida privada na França do século XIX. Dessa forma, faz uma reflexão sobre a época, observa, analisa e ironiza costumes, trata da influência do capitalismo na vida de pessoas de diferentes classes sociais e apresenta o comportamento das pessoas frente às mudanças ocorridas nesse conturbado período.

Nesse conjunto, formado por mais de oitenta romances e novelas, encontramos mais de duas mil personagens, que constituem uma sociedade e aparecem

---

\* Doutoranda em Letras. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. São Paulo - SP - Brasil. 05508-010 - reginacibelle@hotmail.com

em várias obras de *A Comédia humana*. Os romances e novelas dialogam entre si e, muitas vezes, uma história iniciada em um livro tem seu final em outro. A sequência estabelecida na edição definitiva não segue uma linha cronológica e não existe uma ordem para ler as obras. Aliás, os títulos podem ser lidos separadamente, pois mesmo que as histórias continuem, cada romance e novela é uma obra completa e independente.

*A Comédia humana* foi dividida em três grandes partes: “Estudos de Costumes”, “Estudos Filosóficos” e “Estudos Analíticos”. Dos romances utilizados nesse artigo, *A pele de onagro* faz parte dos “Estudos filosóficos” e os outros dois, *Ilusões perdidas* e *Esplendores e misérias das cortesãs*, estão classificados nos “Estudos de Costumes”<sup>1</sup>.

Embora a maioria dos textos trate da vida privada na França oitocentista, algumas obras se distanciam um pouco desse eixo central. Por exemplo, a *Fisiologia do casamento*<sup>2</sup> (Estudos Analíticos) é uma espécie de tratado filosófico sobre questões referentes à vida conjugal. Temos também algumas narrativas que se aproximam do fantástico, como é o caso do romance *A pele de onagro* e da novela *O elixir da longa vida*<sup>3</sup> (Estudos Filosóficos).

Tomando como ponto de partida o romance *A pele de onagro*, observemos alguns traços do enredo. O protagonista Raphaël de Valentin está descontente com o rumo que sua vida tomou e decide se suicidar. Resolve esperar anoitecer para se lançar no rio Sena e, enquanto aguarda, entra em uma loja de antiguidades, para passar as últimas horas de sua vida observando objetos de arte. Percorre o estabelecimento acompanhado por um funcionário. Ao deparar-se com uma caixa fechada, fica curioso e pergunta-lhe o que tem dentro dela. O funcionário fala que só seu patrão tem a chave dessa caixa e, percebendo a curiosidade do jovem, sai para chamá-lo.

Nesse ponto, o narrador afirma que, para Raphaël, as imagens das obras que acabara de ver moviam-se na sua frente, como se tivessem criado vida. E faz referência a uma cena do Fausto, de Goethe, ao dizer que esse espetáculo na mente do jovem “[...] foi um misterioso sabá digno das fantasias entrevistadas pelo doutor Fausto no Brocken.” (BALZAC, 1954a, p.28). Em nota, Paulo Rónai explica que esse trecho faz referência às montanhas de Harz, local onde teria acontecido a noite de Valpurgis, episódio do Fausto I, no qual ocorre uma espécie de culto orgiástico a Satã.

---

<sup>1</sup> Confira Balzac (1954a, 2013, 2015).

<sup>2</sup> Confira Balzac (2006).

<sup>3</sup> Confira Balzac (1954b).

A palavra “sabá” (em francês *sabbat*), cujo principal significado está relacionado ao descanso obrigatório dos judeus no sétimo dia da semana, indica, como extensão de sentido, uma assembleia noturna de bruxos e bruxas que ocorria na Idade Média. Também pode indicar uma agitação frenética ou um barulho do inferno. Somente o uso do termo “sabá” já inclui a personagem de Raphaël nesse universo fantástico ligado às bruxas. A continuação com a citação explícita do Fausto o coloca em relação direta com a obra de Goethe.

De acordo com Mazzari (in GOETHE, 2017), no episódio da “Noite de Valpurgis”, Fausto é conduzido pela esfera do sonho e da magia para um local tomado de conotações sexuais, onde impera o elemento satânico-mefistofélico. Seu percurso é dividido em três partes “[...] no início, uma visão vigorosa e anímica da natureza; em seguida, a figuração da montanha que resplandece em seus veios de metal, o sortilégio noturno das florestas, e, por fim, o desdobramento das cenas com toda uma legião de entes fantasmagóricos e réprobos.” (MAZZARI in GOETHE, 2017, p.331-332). Assim, Raphaël, depois desse contato com as obras do antiquário, começa a ter visões e fica em um estado parecido com o de Fausto nas montanhas do Harz.

Nesse momento, o antiquário entra no recinto. Descrito como um homem magro, pálido, com lábios descorados e testa enrugada, possuía “[...] uma sagacidade de inquisidor, denunciada pelas sinuosidades das rugas e pelas pregas circulares desenhadas nas têmporas, atestava um profundo conhecimento das coisas da vida.” (BALZAC, 1954a, p.29-30).

Ressaltemos aqui duas características fundamentais dessa figura: um velho sagaz e que entendia das coisas da vida. Voltando para a obra de Goethe, Mefistófeles se apresenta como “Sou parte da Energia/Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria/ [...] O Gênio sou que sempre nega!” (GOETHE, 2017, p.118-119). Dessa forma, o que essas duas figuras diabólicas têm em comum é a sagacidade e o conhecimento. Frente a homens desesperados, como Raphaël e Fausto, vão utilizar esses dois atributos para os convencerem a firmar o pacto.

Depois de uma curta conversa, Raphaël confessa que entrou no estabelecimento somente para passar um tempo antes de se matar. O velho faz perguntas para compreender o motivo que levou uma pessoa tão jovem a pensar em suicídio. Após ouvir que a causa do problema é a miséria, apresenta-lhe um objeto mágico capaz de solucionar seu problema, uma pele de onagro, em francês, “*la peau de chagrin*”.

Onagro é um animal presente em alguns países do Oriente, parecido com um burro. Em francês, a polissemia do termo “*chagrin*” já traz uma interpretação importante para o título do romance. O primeiro sentido da palavra indica desgosto, tristeza. Somente como segundo sentido aparece designando esse animal. Ou seja, a pele de onagro é também, como vai se confirmar no decorrer da narrativa, uma pele capaz de encobrir, temporariamente, a tristeza, mas que será a causa das desgraças futuras.

O antiquário discorre sobre os poderes e perigos do talismã. Se, por um lado, a pele de onagro era capaz de atender todos os desejos do seu dono, por outro, a cada desejo realizado seu tamanho se reduziria e, quando chegasse ao fim, seu proprietário morreria. Raphaël, apesar da desconfiança inicial, mostra-se interessado pelo objeto. Para quem está à beira do suicídio, abre-se uma possibilidade de esperança e o jovem pensa que pode se salvar.

O velho tenta dissuadi-lo, enfatizando o que irá lhe custar a posse de algo tão poderoso e pede-lhe para ser cauteloso. Raphaël diz que nenhum esforço o reterá, toma a pele das mãos do velho e começa a expressar vários desejos, que não se realizam de imediato. O velho dá uma risada que ressoa como “um estrondo do inferno” e diz para Raphaël que não seria dentro da sua sala que seus desejos se realizariam. Em seguida, afirma: “Você firmou o pacto; tudo está combinado. De agora em diante, os seus desejos serão escrupulosamente satisfeitos, mas à custa da sua vida. [...] Então, quer morrer? Pois bem, o suicídio está apenas adiado.” (BALZAC, 1954a, p. 39).

Assim que sai da loja, Raphaël começa a ver sua vida mudar completamente. Todos os desejos que expressou ao firmar o pacto na loja do antiquário começam a ser satisfeitos. Cansado das restrições financeiras que tinha vivido até aquele momento, começa a expressar seus desejos de forma descontrolada, sem se preocupar com o futuro anunciado pelo antiquário. Somente depois de algum tempo percebe que a pele estava se reduzindo rapidamente e a constatação da morte próxima começa a deixá-lo preocupado. Cada vez mais melancólico, triste e mergulhado em profundo desgosto, vai definhando até morrer nos braços da amada. Conforme firmado no pacto, o suicídio foi somente adiado e a morte aconteceu como acordada.

Diferentemente do Fausto, a personagem Raphaël de Valentin não estava em busca de conhecimento nem de grandes feitos. Seu problema era a miséria, a falta de dinheiro para se manter com dignidade na cidade de Paris. O dinheiro é um componente essencial na obra de Balzac, visto que a burguesia emergente após a Revolução Francesa o colocava como princípio de todas as coisas, como

a principal forma de ter poder. O contato com o antiquário, esse homem com características de um Mefistófeles, fez com que seu desejo pudesse se tornar realidade e, por conta dessa necessidade de dinheiro que chega a ser uma ganância, firmou o pacto e assumiu as consequências.

Em *A Comédia humana*, a busca incessante pelo dinheiro é a base de conflitos sociais. Segundo Cordeiro (2009), o dinheiro representa, nessa sociedade burguesa, duas questões principais: “poder ter” e o “poder ser”. Dessa forma, a pessoa que tem o dinheiro pode comprar o que quiser e isso faz com que seja o que quiser. O dinheiro compra títulos, produtos, serviços e gera *status* social elevado. Não ter dinheiro, por conseguinte, é estar fora das altas rodas da sociedade.

Essa grande necessidade de dinheiro fez com que muitos jovens “[...] recorressem ao suicídio, como meio de se libertar de seus fardos.” (SANTOS, 2015, p.126). E foi justamente a falta de dinheiro que fez Raphaël de Valentin e Lucien de Rubempré aceitarem o pacto com essas figuras demoníacas.

Antes de tratarmos de Lucien, vamos observar a tentativa de pacto entre Vautrin e Eugène de Rastignac. Diferentemente de Raphaël, Rastignac ainda era um jovem com muitas esperanças e com ânimo para buscar a tão desejada ascensão social. Vautrin se apresenta como uma forma de facilitar essa ascensão, mas como o jovem não estava desesperado, o pacto não se concretizou.

Eugène de Rastignac é apresentado como “[...] um rapaz chegado das redondezas de Angoulême para estudar direito em Paris e cuja numerosa família se sujeitava às mais duras privações a fim de poder enviar-lhe mil e duzentos francos por ano.” (BALZAC, 2012, p. 34). Instalado no terceiro<sup>4</sup> andar da pensão da senhora Vauquer, seu desejo de ascensão social e sua vontade de tornar-se um grande homem naquela sociedade aliados com sua astúcia e sagacidade fizeram com que ele tomasse decisões mais apropriadas e não aceitasse a proposta de Vautrin.

Ao se deparar com o jovem provinciano, inexperiente e ingênuo, o fugitivo da polícia Jacques Colin, que morava no segundo andar da pensão, onde usava o nome de Vautrin, viu uma presa fácil de ser explorada. Sua ideia inicial era casar Rastignac com a senhorita Victorine Taillefer, uma moça que morava no primeiro andar da pensão sob a proteção da Sra. Couture. Essa jovem tinha um irmão que iria herdar a fortuna de seu pai. Acreditando que convenceria Rastignac a se casar

---

<sup>4</sup> Indicamos os andares da pensão ocupados por cada morador para indicar a situação financeira deles. Conforme vamos subindo os andares, menor o valor do aluguel e pior a situação financeira do ocupante.

com a jovem, se ela tivesse uma fortuna, Vautrin faz com que o irmão seja morto e ela se torne a única herdeira. Sua exigência era receber uma porcentagem do dinheiro, para sair de Paris e se estabelecer em outro lugar.

Vautrin se apresenta para Rastignac de uma forma muito parecida com a que Mefistófeles se apresenta para Fausto:

Aqui está minha vida anterior, em três palavras. Quem sou? Vautrin. Que faço? O que me agrada. Dito isso, vamos adiante. Quer conhecer meu caráter? Sou bom com os que me fazem o bem ou cujo coração fala ao meu. A esses, tudo é permitido. Podem dar-me pontapés nas canelas sem que eu lhes diga: “Tenham cuidado”. Mas, palavra de honra! Sou mau como o diabo com aqueles que me incomodam ou que não me agradam. (BALZAC, 2012, p. 131).

Em seguida, esse homem que diz ser “mau como o diabo” tem uma longa conversa com Rastignac, na qual trata de diferentes assuntos relacionados à ética e à moral na sociedade burguesa. Vautrin comenta algumas das atitudes de Rastignac e indica que viu nele um desejo de crescer a qualquer custo. Por isso, diz que resolveu aconselhá-lo, para que ele entenda como funciona a vida em Paris:

Sabe como é que a gente faz carreira aqui? Pelo brilho da inteligência ou pela habilidade da corrupção. É preciso penetrar nessa massa humana, como um projétil de canhão, ou insinuar-se no meio dela como uma peste. A honestidade não serve para nada. [...] A corrupção representa uma força, porque o talento é raro. (BALZAC, 2012, p.136).

O discurso de Vautrin continua por várias páginas, explorando as vantagens de ser corrupto e os problemas de ser honesto. Entretanto, como Rastignac estava envolvido com a senhora de Nucingen, esposa do rico banqueiro Frédéric de Nucingen, e via nessa relação uma possibilidade de ascensão social, não surtiu o efeito desejado pelo ex-forçado. Além disso, o jovem não confiava na índole de Vautrin, o que o fez hesitar ainda mais.

O velho continua tentando convencê-lo, de forma mais enfática, e propõe uma aliança:

Você é um belo rapaz, delicado, orgulhoso como um leão e doce como uma moça. Seria uma bela presa para o diabo. [...] Ah, se quisesse tornar-se meu aluno, teria o que quisesse! Não conceberia um desejo que não fosse imediatamente satisfeito, qualquer que fosse: honras, fortunas, mulheres. Transformaríamos a civilização em ambrosia para você. [...] Tudo o que se opusesse a você seria arrasado. (BALZAC, 2012, p. 192).

Como tinha algumas dívidas, Rastignac decide aceitar dinheiro de Vautrin. No entanto, só de pensar na “[...] ideia de um pacto com aquele homem, que lhe inspirava horror [...]” (BALZAC, 2012, p.195) e com medo de ficar dependente de Vautrin, sai para jogar uíste, ganha uma boa quantia de dinheiro, devolve o que pegou emprestado e afirma “Não sou seu cúmplice” (BALZAC, 2012, p.196). Vautrin concorda, mas diz que ele está fazendo uma criancice.

Conforme ressaltamos, Rastignac era muito ambicioso e queria ascender socialmente, porém não estava em situação de desespero. Como via possibilidades de conquistar seu objetivo sem se aliar ao assustador Vautrin, utilizou os meios que estavam ao seu alcance e realmente conseguiu ser bem sucedido financeiramente.

Passando efetivamente para Lucien de Rubempré, o primeiro ponto que precisamos levantar é a situação em que ele se encontrava quando decide se suicidar. Em *A pele de onagro*, não acompanhamos a derrocada da personagem, visto que o romance começa no momento em que Raphaël de Valentin já está decidido a se suicidar. Em *Ilusões perdidas*, apesar de a perda das ilusões estar anunciada desde o título, observamos como, gradativamente, a personagem cheia de desejos de grandiosidade do início do romance vai perdendo todas as esperanças.

Lucien Chardon, jovem provinciano nascido em Angoulême, vem para Paris com o objetivo de ser poeta. Aspira uma carreira brilhante na literatura e acredita que terá muitas oportunidades na cidade. O jovem até consegue mudar de nome, adotando um sobrenome de origem nobre, ligado à família de sua mãe: “de Rubempré”.

Ao chegar em Paris, depara-se com as dificuldades do mercado editorial. Primeiramente, quer fazer com que os representantes das editoras se interessem pelos seus escritos, um livro de sonetos e um romance histórico, o que já gera uma imensa dificuldade, visto que não tem ninguém que possa indicá-lo e inseri-lo no mundo literário. Em segundo lugar, vê o crescimento de uma literatura de massa, publicada sobretudo em jornais, que o faz desacreditar na glória literária por mérito, já que os editores só queriam vender. Como não consegue fazer com

que se interessarem pelos seus textos, acaba indo trabalhar nos jornais. Todo o seu sonho de se tornar um poeta grandioso desaba e Lucien se rende às leis do mercado.

Se não bastasse ver seu sonho desmoronar, o poeta contrai muitas dívidas, utiliza indevidamente as economias de sua irmã, Ève Séchard, e de seu cunhado e grande amigo, Davi Séchard, levando os dois à falência. Sua situação é mais desesperadora do que a de Raphaël de Valentin, visto que, além de estar na miséria, ainda lidava com o remorso de ter arruinado a irmã e o cunhado.

Assim que toma a decisão de se matar, Lucien se veste com traje de festa e vai procurar um local apropriado para executar o ato, pois, como afirma o narrador, “o poeta quis findar poeticamente” (BALZAC, 2013, p.734). Ao tomar um atalho para não ser visto, depara-se com um viajante vestido de preto e com aspecto eclesiástico. Esse “[...] viajante assemelhava-se a um caçador que encontra uma presa longa e inutilmente procurada”. (BALZAC, 2013, p.736). O viajante, que se apresenta como um padre espanhol chamado Carlos Herrera, é o mesmo Jacques Colin. Ao ser descoberto como Vautrin, em *O pai Goriot*, consegue fugir e assume novo disfarce. A referência ao fato de que o caçador finalmente encontrou uma presa nos remete à tentativa fracassada de aliança dele com Rastignac. Nessa frase já percebemos que o rumo da nova empreitada tem tudo para ser diferente.

Lucien conta seus problemas para o falso padre, que passa a utilizar um vocabulário ligado ao campo religioso e afirma que sua aparição nesse exato momento só pode ser uma “Providência Divina”. Ao perguntar o motivo que levou Lucien a tomar tão drástica decisão, o poeta responde que sua doença incurável é a pobreza.

Mencionamos anteriormente que, para se aproximar de Rastignac, Jacques Colin tinha tido uma longa conversa com o rapaz sobre algumas particularidades da vida em Paris. Com o disfarce de Carlos Herrera, também tem um longo diálogo com Lucien. Primeiro afirma que o jovem não morrerá e diz que está precisando de um secretário. Alerta o poeta que, normalmente, as grandes fortunas se iniciam quando os jovens estão mais desesperados com o futuro e dá exemplos de como algumas pessoas conseguiram ascender socialmente e como outras fracassaram.

Mesmo com algumas desconfianças, Lucien vai se deixando convencer por esse discurso. Apesar de aquele padre ser muito estranho e apresentar pensamentos diferentes do ideal católico de bondade e amor ao próximo, a autoridade expressa pelo seu cargo faz com que ele conquiste a confiança do poeta. Além disso, conforme afirma o narrador, “[...] a corrupção tentada pelo diplomata penetrava

fundo naquela alma, assaz predisposta a recebê-la, e tanto mais estragos fazia por se apoiar em exemplos famosos.” (BALZAC, 2013, p.748).

Na continuação do discurso, Herrera trata de assuntos relacionados à moral, assim como fizera com Rastignac. Lucien também se assusta, mas não tem forças nem condições para continuar vivendo. Sua única alternativa é aceitar a ajuda do padre espanhol. Assim, o velho propõe proteção e prosperidade ao poeta em troca de obediência e fidelidade e ele aceita. Eis os termos do pacto, proferido oralmente por Herrera:

O jovem que se encontra sentado aqui, nesta caleça, ao lado do padre Carlos Herrera, cônego honorário do capítulo de Toledo, [...] nada mais tem de comum com o poeta que acaba de morrer. Eu o pesquei, devolvi-o à vida, e o senhor me pertence como a criatura ao criador, como, nos contos de fadas, pertence o afrita ao gênio, como o iclogã pertence ao sultão, como o corpo pertence à alma. Eu o ampararei com mão poderosa no caminho do poder, e prometo-lhe, ainda mais, uma vida de prazeres, de honras, de festas contínuas... Jamais lhe faltará dinheiro... O senhor brilhará e pompeará, enquanto, curvado na lama dos alicerces, eu assegurarei o brilhante edifício da sua fortuna. Amo o poder pelo poder! Sempre me sentirei feliz com os seus prazeres, que me são proibidos. Enfim, serei o senhor!... Pois bem, no dia em que esse pacto de homem com o demônio, de criança com diplomata não mais lhe convenha, sempre poderá ir procurar um lugarzinho como aquele de que me falava, para afogar-se: há de estar um pouco mais ou menos tão infeliz ou desonrado como hoje. (BALZAC, 2013, p.754).

Ao enviar o dinheiro para sua irmã, Lucien escreve uma carta na qual relata a sua trajetória desde que decidiu se matar. O poeta afirma: “Em vez de matar-me, vendi a minha vida. Já não me pertenco: sou mais que o secretário de um diplomata espanhol, pois sou criatura sua. Recomeço uma existência terrível. Talvez tenha sido melhor afogar-me.” (BALZAC, 2013, p.779).

A continuação da história de Lucien se dará no romance *Esplendores e misérias das cortesãs*. O poeta ressurgue para a sociedade durante um baile de máscaras na Opéra, ocorrido em 1824. Bem vestido e acompanhado de uma bela moça, que depois será reconhecida como a cortesã Esther van Gobseck, é recebido com espanto por todos os que acompanharam sua derrocada anterior.

Em *Esplendores e misérias das cortesãs*, acompanhamos a história de amor entre o poeta e a cortesã. Por mais que Carlos Herrera não aprovasse essa relação

e tivesse feito tudo o que podia para manter os dois afastados, o amor dos jovens era tão intenso que culminou em uma tragédia amorosa.

É importante ressaltar que, quando Esther foi reconhecida no baile, ela correu para sua casa e tentou se matar. Carlos Herrera a salva da morte e tem uma conversa com a moça, mostrando-lhe todos os problemas que o relacionamento com uma prostituta traria para seu protegido. Ela até aceita se afastar de Lucien e vai para um convento receber educação e religião. No entanto, como o poeta fica doente, Herrera deixa que namorem escondidos. Ele também arruma um amante rico para Esther, o banqueiro e barão Frédéric de Nucingen, com o intuito de arrecadar mais dinheiro para investir em Lucien. Durante algum tempo, Esther convence o barão a tê-la como filha, porém, no dia em que ele escolhe o prazer sexual, ela toma veneno e se mata.

Os maiores suspeitos pela morte de Esther passam a ser Herrera e Lucien. Os dois são presos, Lucien, que nessa época já sabia que Herrera não era padre, revela tudo o que sabe para a polícia, rompendo o pacto, pois jurara fidelidade. O medo do que poderia acontecer-lhe, por ter traído seu protetor, fez Lucien se enforcar na prisão.

Herrera realmente tenta cumprir a sua parte do pacto e cuida bem de Lucien de Rubempré. Faz tudo o que é possível para que seu protegido alcance sucesso e consiga se manter bem na sociedade parisiense. No entanto, como o poeta acaba desobedecendo os conselhos do padre e tomando suas próprias decisões, a tragédia ocorre e o suicídio teve somente a data adiada.

Tomando como base o *Fausto*, de Goethe, a primeira questão que temos que abordar é que Balzac modula o motivo do pacto com o demônio de forma diferente do autor alemão. O autor francês utiliza o termo “pacto” em diferentes momentos, indica as figuras de um tentador e um tentado, cita Mefistófeles, faz referência direta à obra de Goethe e apresenta os termos do pacto entre as partes envolvidas de forma clara. Em contrapartida, a forma como articula os fatos se distancia do modelo goethiano.

No que tange à figura do tentador, a primeira observação é que ele não aparece com as características que normalmente são atribuídas ao diabo. São homens comuns, sem nenhum poder especial: um ex-forçado evadido, usando diferentes disfarces, inclusive o de padre, e um antiquário. Suas descrições apresentam homens um pouco exóticos, meio estranhos, mas não trazem elementos que lembrem um diabo.

O pacto não é firmado com sangue nem envolve a venda de uma alma no sentido religioso. O que acontece é a venda de um ser humano vivo, que troca

sua liberdade por recompensas financeiras. São pactos entre homens e, mesmo no caso de Raphaël, no qual temos a presença de um objeto mágico, toda a negociação é feita com um homem aparentemente sem nenhum poder especial, como se fosse um contrato de compra e venda. O antiquário oferece o produto e o rapaz aceita.

Os pactários também não escapam aos seus destinos. O que foi acordado no contrato será cumprido. Raphaël realmente morre quando a pele de onagro chega ao fim, não há nada que possa ser feito para mudar isso. No caso de Lucien, ao proferir os termos do pacto, Carlos Herrera disse que, caso o acordo não conviesse mais ao poeta, ele poderia se afogar em qualquer lugar. Já que estava na prisão e não tinha como se jogar no Sena, Lucien se enforca e cumpre o que fora estipulado.

Outro ponto que nos chama a atenção é a diferença de objetivos entre o pactário de Goethe e os pactários de Balzac. As ambições de Fausto envolvem questões muito mais elevadas, ele quer conquistar o mundo e busca a sabedoria. Fausto sai do pequeno mundo em direção ao grande mundo, suas ambições são, praticamente, universais.

Já Balzac afirma que a base de seus romances é a vida privada, seu interesse é apresentar como os homens interagem entre si e quais os conflitos que se desenvolvem nas relações humanas. Raphaël, Rastignac e Lucien não almejam nada além do sucesso pessoal. Desejam bens materiais e dinheiro, tudo para uso próprio, não com o objetivo de ajudar a humanidade.

Segundo Berman, Fausto passa por três metamorfoses: primeiro aparece como o sonhador, após a mediação de Mefistófeles passa a ser um amador e, depois da tragédia amorosa, torna-se um fomentador e chega ao grande mundo. Na fase de sonhador, Fausto já é um homem bem-sucedido, mas sente um vazio interior, pois seus feitos “[...] foram apenas conquistas da vida interior, apenas espiritualidade.” (BERMAN, 1986, p. 47). Buscando a “natureza infinita” e querendo “opor-se ao mundo” para “sustentar da terra o júbilo, o tormento, / a arcar como furacão e o vento” (GOETHE, 2017, p. 63-64), aceita fazer o pacto com Mefistófeles. Segundo Mazzari (in GOETHE, 2017, p. 16), o trabalho de Goethe é nortado no princípio classicista de “[...] elevar a sua personagem à condição de representante do gênero humano.”

Como o objetivo de Balzac é representar a sociedade francesa por meio da história de costumes, suas personagens são homens e mulheres vivendo diferentes dramas humanos, agindo conforme a necessidade e a ocasião permitem. Raphaël e Lucien não chegam nem ao nível de sonhador, não passam por metamorfoses

nem buscam nenhum tipo de elevação espiritual. Só se veem desesperados por não conseguirem fazer parte do mundo por falta do elemento que é a base de sua sociedade: o dinheiro. O único vazio que eles sentem está relacionado a bens materiais. Se Rastignac tivesse feito o pacto, seria pelos mesmos motivos que Lucien e Raphaël.

Na época em que aceitou o pacto, nem o sonho de ser poeta era mantido mais por Lucien. Ele já tinha se rendido às leis do mercado editorial e estava conformado com isso. Sua grande preocupação era o fato de ter manchado não só a sua honra como a da irmã e do cunhado. Como ele teria coragem de encarar a sociedade depois de tudo o que fizera? Essa angústia o atormentava a tal ponto que não via outra saída além do suicídio. Fausto tentou o suicídio, mas o motivo era estar mergulhado em escuridão e abismo e não ver como se sentir pleno.

Se falamos tanto sobre a influência da ascensão do capitalismo na sociedade francesa do século XIX, é importante ressaltar que, no Fausto II, Mefistófeles propõe a criação do papel moeda como solução para os problemas do mundo. Entretanto, na obra de Goethe já existe uma referência à destruição como consequência do progresso, da tecnologia e da modernização. Em Balzac, o papel moeda não somente está em seu pleno funcionamento, como é o responsável por ditar as regras da sociedade. Sua principal consequência foi o aumento da ambição e isso fez com que homens buscassem a sua posse como objetivo principal.

Outra questão importante é que, no *Fausto* de Goethe, o pacto faz com que o pactário consiga realizar tarefas que vão além das possibilidades humanas. Em *A pele de onagro*, o talismã dá poderes ao seu possuidor, ele consegue tudo o que deseja imediatamente, como por mágica. No entanto, as conquistas estão no âmbito do humano, e estão relacionadas às necessidades pessoais do pactário. Ele deseja dinheiro, mulheres, sucesso etc., todas coisas terrenas que poderia conseguir com o esforço de seu trabalho. A pele de onagro só facilita e agiliza as conquistas, fazendo com que o pactário realize seus desejos sem esforço pessoal. Já com Lucien e Carlos Herrera, não temos a presença de nada sobrenatural. Herrera tem dinheiro e usa artimanhas para conseguir aumentar sua fortuna, como faz ao juntar Esther e o barão de Nucingen.

No que diz respeito à oposição entre o bem e o mal, as obras de Goethe e Balzac dialogam. Segundo Watt, o mito do Fausto eclode em um mundo polarizado entre o bem e o mal. No entanto, no Fausto de Goethe “[...] não existe verdadeira oposição, nem mesmo entre Fausto e Mefistófeles, entre o bem e o mal. Fausto é apenas ‘uma parte daquela Força / que sempre quer o mal e sempre busca o bem’ (vv.1336-37).” (WATT, 1997, p. 208).

Na obra de Balzac, por mais que o escritor se afirme católico e monarquista, a função da igreja na formação moral da sociedade, assim como a salvação ou condenação da alma, não são colocadas em primeiro plano. As regras dessa sociedade burguesa são ditadas pelo desenvolvimento do capitalismo e as únicas leis que realmente importam estão relacionadas ao funcionamento do mercado. Não temos uma divisão explícita entre o bem e o mal. A mesma personagem pode, ora agir influenciada por forças do bem, ora por forças do mal. Ora pode agir de acordo com a moral vigente, ora totalmente contra as regras dessa moral. A oposição maior nas obras balzaquianas é entre vício e virtude.

Nessa breve análise, pudemos observar que, mesmo modulando o assunto do pacto de forma diferente de Goethe, Balzac dialoga diretamente com o mito do Fausto goethiano. É possível caracterizá-la como uma obra fáustica, visto que apresenta uma moldura temporal da Idade Moderna. A obra de Balzac, de alguma forma, está relacionada com um contexto cristão, visto que temos a figura de um tentador e um tentado e, no caso de Lucien, o tentador aparece inclusive utilizando o disfarce de um padre. Além disso, a amante de Lucien, Esther van Gobseck, é obrigada a receber uma educação religiosa e se batizar na igreja católica.

Se pensarmos em uma problemática do conhecimento, conforme já destacamos, não temos algo tão profundo como a desenvolvida por Fausto. No entanto, nos diálogos entre os pactários e os tentadores, grandes questões filosóficas são colocadas, para que os pactários se convençam de como funciona a vida na sociedade movida pelo capital, para não serem ingênuos e acreditarem na bondade humana. Os pactos demoníacos acontecem quando os pactários não conseguem ver outra saída para seus problemas, quando estão à beira do suicídio e percebem uma maneira de voltar à sociedade de forma gloriosa.

Pensando nas mudanças da sociedade, no contexto político e econômico que nortearam a produção dos dois autores, no projeto de obra de cada autor e na forma como cada um se relacionava com a produção literária, essa mudança de perspectiva é só uma forma de fazer com que o mito dialogue com cada realidade.

Conforme afirma Watt (1997, p.16), dentre os muitos significados da palavra “mito”, pode-se defini-lo como “[...] uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns valores básicos de uma sociedade.” Assim sendo, as releituras do mito fáustico propostas por Balzac são as formas de trazer o mito para algo que esteja ligado com o funcionamento daquela sociedade. Numa sociedade em que o maior bem é o dinheiro, não haveria espaço

para um personagem que buscasse a sabedoria e demonstrasse ambições visando o bem universal. O homem balzaquiano só pensa em si e a única forma de se sentir pleno na sociedade é tendo o combustível que a move: o dinheiro.

### **REPRESENTATIONS OF THE FAUSTIAN MYTH IN BALZAC: THE PACT IN THE AGE OF THE CAPITAL**

**ABSTRACT:** *When we think about the reason for the pact with the devil in Honoré de Balzac, we think of the novel La Peau de Chagrin. However, this is not the only moment in which this subject is approached in La Comédie Humaine. If we retrace the steps of Jacques Coulin, an escaped ex-convict who assumes different disguises, we notice he proposes to enter into a pact with Eugène de Rastignac and Lucien de Rubempré, promising them success in exchange for loyalty. The aim of this paper is to observe how the pact motif is constituted through the character Jacques Colin. We will begin by analysing the scene of the pact in La Peau de Chagrin. Next, we will tackle the frustrated attempt of a pact in Le Père Goriot. Finally, we will observe the pact in Illusions Perdues and follow the outcome of this story in Splendeurs et Misères des Courtisanes. We will establish a parallel with Goethe's Faust, observing in which way these works relate and noticing how Balzac modulates the subject of the pact with the devil.*

**KEYWORDS:** 19th Century. Honoré de Balzac. Pact. Carlos Herrera. Lucien de Rubempré. Goethe.

### **REFERÊNCIAS**

BALZAC, H. **A Comédia humana**. Tradução de Casimiro Fernandes, Vidal de Oliveira e Gomes da Silveira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2015. v.9.

\_\_\_\_\_. **A Comédia humana**. Tradução de Ernesto Pelanda e Mario Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2013. v.7.

\_\_\_\_\_. **A Comédia humana**. Tradução de Paulo Rónai. 3. ed. São Paulo: Globo, 2012. v.4.

\_\_\_\_\_. **A Comédia Humana**. Tradução de Juliane Burger. Florianópolis: Ed. UFSC, 2006.

\_\_\_\_\_. **A Comédia humana**. Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Introdução, Notas e Orientação de Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1954a. v.15.

\_\_\_\_\_. **A Comédia humana**. Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Introdução, Notas e Orientação de Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1954b. v.16.

BERMAN, M. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CORDEIRO, S. R. R. O lugar do dinheiro na sociedade de mercado do séc. XIX: um diálogo entre a sociologia e a literatura. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, Rio de Janeiro, v.XIV, p.1-14. **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Jenny Klabin Segall. Ilustrações de Max Beckmann. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 5. ed. Edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2017.

SANTOS, M. C. **Balzac e os mitos da modernidade**: Fausto e Don Juan em *La peau de chagrin* et "*L'elixir de longue vie*". Orientador: Maria Dolores Aybar Ramírez. 183f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, Araraquara, 2015.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.





# A FIGURA FEMININA EM ALGUNS POEMAS DE *O SPLEEN DE PARIS*, DE CHARLES BAUDELAIRE

Dieumettre JEAN\*

**RESUMO:** Sabe-se que, multissecular é a temática da figura feminina na poesia. Porém, se na tradição poética, ela tem sido considerada como fonte de admiração, de exaltação, de inspiração, a Modernidade poética, com Baudelaire, busca romper com essa tradição, apresentando-a ora como objeto de admiração, de exaltação, de sedução e de inspiração, ora como fonte de decepção, de maldade, de horrores mais terríveis. Com base nessas premissas, este artigo analisa o modo pelo qual a imagem da mulher é caricaturada em alguns poemas de *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa* (1869), de Baudelaire. A pedra-de-toque dessa análise são estes poemas: “A mulher selvagem e a pequena amante”, “Retratos de amantes”, “O Garante Atirador”. Nesse viés, apoiado em Faria (2001), Pires (2009), Paixão (2010), Strömberg (2012), Brandão (2014), tal análise inicia-se com algumas notas prévias sobre Baudelaire; em seguida, apontam-se algumas considerações sobre o lugar da temática de mulher e, enfim, apresenta-se uma leitura interpretativa dos poemas-alvo à luz da figura feminina. O cotejo entre esses poemas demonstrou exaltação, admiração e, ao mesmo tempo, desprezo, diabolização, rebaixamento da figura feminina. Essa duplicidade de representação, a um tempo, permitiu explorar tensões, contradições das quais a poesia baudelairiana está imbuída e abordar essa poesia como lugar de pensamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Figura feminina. *O Spleen de Paris de Baudelaire*. A mulher selvagem e a pequena amante. Retratos de amantes. O garante atirador.

## Notas prévias

O poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867), autor, entre outros, de *Les fleurs du mal* (1857) e do livro póstumo *Le Spleen de Paris: Petits*

---

\* Doutorando em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14.800 903 - dieumettrejean@yahoo.fr.

*poèmes en prose* (1869)<sup>1</sup>, é considerado pela crítica como o titular da modernidade poética. De acordo com Marcos Siscar (2010), em *As flores novas de Baudelaire*, o reconhecimento que cerca a obra baudelairiana foi poucas vezes contestado e se manifesta, ainda hoje, como uma dívida que nos cabe entender e reelaborar. Pois, se por um lado, a poesia de Baudelaire parece sintomática de uma época da cultura europeia, por outro lado, ela tem criado alternativas produtivas para a poesia, que suscitam novos modos de leitura do mundo em que vivemos (SISCAR, 2010). Nesse sentido, cumpre observar que o reconhecimento de Baudelaire não é devido apenas à publicação dessas duas obras capitais da modernidade poética, mas igualmente por ter conduzido o paradigma tradicional da poesia à beira da falésia, influenciando assim toda a literatura mundial e abrindo caminhos para a poesia moderna. Conforme salienta Siscar (2010), para Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, na expressão deste último, Baudelaire já era “um verdadeiro Deus”, o que, se designa o poeta como origem, o mantém à distância, no mesmo gesto.

Segundo essa mesma perspectiva, Antônio Donizeti Pires (2009), observa que Baudelaire é o autor cuja obra poética e crítica postula não apenas o conceito contraditório de “modernidade”, mas efetivamente a realiza. Nesse registro, o crítico Hugo Friedrich, por sua vez, assinala:

[...] fala-se do poeta da “modernidade”. Essa afirmação tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores desta palavra. Baudelaire emprega a palavra Modernidade em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar a particularidade do poeta moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência, mas também de pressentir uma beleza misteriosa que não se descoberta até então. (FRIEDRICH, 1993, p.35).

O conceito da modernidade poética é formulado, portanto, para caricaturar o modo contraditório e problemático do mundo moderno. Um mundo marcado, cada vez mais, desde a segunda metade do século XVIII, pelo impacto da modernização técnico-industrial capitalista, pela ascensão da burguesia, pelo domínio da vida urbana, pela dissolução de valores tradicionais, pelas ideias do Iluminismo e pelo advento do Romantismo revolucionário, principalmente (PIRES, 2009). A se prosseguir a argumentação de Hugo Friedrich, conforme a citação em destaque acima, destacar-se-ia que foi com Baudelaire que a lírica

---

<sup>1</sup> Confira Baudelaire (1961, 1967).

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire

francesa passou a ser de domínio europeu, como se vê pela influência que, a partir de então, exerceu sobre a Alemanha, Inglaterra, Itália e Espanha (FRIEDRICH, 1993, p.35). É segundo essa perspectiva que se compreende esta observação de Siscar segundo a qual poucos poetas produziram um impacto tão grande e tão variado na literatura ocidental quanto Baudelaire, hoje considerado o iniciador artístico e intelectual da “modernidade”, sem a qual pouco se pode entender da poesia escrita nos últimos 150 anos (SISCAR, 2010).

Um dos problemas essenciais do pensamento de Baudelaire é a (im) possibilidade de fazer poesia na sociedade capitalista, dominada pela modernização técnico-industrial, a ascensão da burguesia e pela mercadorização das relações sociais em que o interesse pela palavra escrita se torna cada vez menos importante. Eis ali que se reside o problema entre a importância atribuída ao bem-estar material e o interesse pela poesia e/ou pela produção literária em geral, vista na sua (in)capacidade de contribuir para o bem-estar material. É justamente essa preocupação que levou o autor de *Les Fleurs du mal* e *Le Spleen de Paris* a produzir uma poesia surpreendente -, uma poesia que dirige sua força de rebelião a um tempo contra o incógnito da máscara social e o paradigma tradicional da poesia. Para tal êxito a via mais segura parece-se foi a de ambivalência, a de “duelo” (como diria Marcos Siscar (2010)), de “choque” (conforme Walter Benjamin (2010)) através de uma linguagem matizada de ironias, de contradições e de misturas de extremos. Se se levar em conta as ironias, as contradições, as misturas dos extremos, ressaltar-se-ia que sua poesia abre maior possibilidade para a trivialização ou banalização e complexificação do real até a zona do misterioso (para emprestar a expressão de Friedrich (1993)).

Com seu programa da modernidade, Baudelaire faz do poeta um simples cidadão, um *flaneur* que anda pela cidade moderna, pela multidão, em busca de materiais para a construção de uma nova lírica. É como assinala Pires (2009, p.17),

Faz fazendo o louvor do artifício, da maquilagem, do circunstancial e da sociedade vilipendiada de sua época, Baudelaire mostra que a grande metrópole, se é o espaço de decadência do homem, pode oferecer, em contrapartida, uma beleza nova, misteriosa, grotesca, asquerosa. Essa beleza estranha, historicamente circunstanciada, deve ser cantada e vivida pelo artista e pelo poeta modernos, sob pena de anacronismo e falseamento da realidade.

Nesse sentido, as contradições da sociedade capitalista, o cotidiano social, os movimentos nas cidades se tornam fonte de inspiração para o poeta moderno. Resulta daí uma espécie de despersonalização da lírica. Eis, portanto, a principal crítica de Baudelaire endereçada a artistas ou poetas da sua época “[...] que vestem suas personagens com roupas e adornos neoclássicos e/ou exóticos [...]” (PIRES, 2009, p.17). Assim, entende-se que Baudelaire propõe outra visão de linguagem (a “universal reportagem” como dirá Mallarmé (1945)); a poesia dá forma a certo modo de estar no mundo, expresso geração após geração, para apropriar-se dos termos de Siscar (2007, p.177). Justamente essa forma de representação poética que pode ser considerada como o próprio programa da Modernidade.

É no seu ensaio *O pintor da vida moderna* que Baudelaire (1996) tenta construir a imagem moderna, mostrando espaços nos quais atividades e fatos aparentemente corriqueiros como a moda, os carros, a mulher, a hipocrisia social, a cidade grande, e outros se transformam em objeto da arte atemporal. Nesse ensaio, Baudelaire (1996, p.859) escreve:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costume da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar de sorriso) formam um todo de completa vitalidade.

O que constitui então o espírito da modernidade promovida por Baudelaire são temas e atitudes que fazem do artista o homem, o cidadão de seu tempo. Ciente de que a sociedade moderna é marcada por contradições de diversas naturezas, Baudelaire propõe uma estética contraditória – uma estética que casa o feio e o grotesco com o belo e o sublime, o alto e o baixo – uma estética que casa o satânico e o abaixamento com o divino e a elevação. Com base nessas considerações, pode-se dizer que a nova estética iniciada com Baudelaire se trata de uma estética de mistura de extremos, de uma fusão de extremos. Nessa linha de raciocínio, de acordo com Paixão (2010), Baudelaire consegue unir uma visão do mundo pessimista a uma poética que versa sobre o mesmo mundo. Ele tenta apreender nele o que há de poético, tenta encontrar flores no mal, buscar o ideal no *spleen*, fazer poesia do lixo ou do esgoto, da miséria ou da prostituição (PAIXÃO, 2010). Esses apontamentos evidenciam que não se pode pensar a poesia baudelairiana

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire sem ser capaz de lidar com contradições, ironias, ambivalências – de outra maneira, com tensão. Aliás, um ponto fundamental do pensamento baudelaireano sobre a arte e o belo é a própria contingência humana, pois, como observa Pires (2009), nas próprias palavras de Baudelaire (1995, p. 853), “[...] a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem.” A esta altura, permitase então que nas linhas que se seguem sejam apresentadas algumas notas sobre a temática norteadora deste trabalho.

## A figuração feminina em Baudelaire

Sabe-se que poetas de diferentes épocas representam ou tematizam a mulher, frequentemente com muita delicadeza. Significaria dizer que, ao longo da história poética, a figura feminina goza de um estatuto glorioso: é a mulher angélica, a musa, a mulher inacessível e altamente inspiradora. Em outras palavras, na poesia tradicional a mulher era representada como ente querido/amado e/ou como fonte que inspira o poeta. Chegando ao século XIX, à Modernidade poética – iniciada com Baudelaire –, a mulher continua a ser representada na poesia, mas da maneira mais complexa possível. De acordo com Paul Saviouré (2012), “[...] *c’est dans l’oeuvre de Baudelaire que surgit le nouveau statut de femmes des grandes villes, soumises à une certaine uniformisation des sexes due au travail et à l’urbanisation.*” Estatuto esse que permite ao poeta representar a mulher nas suas diferentes facetas, na sua nobreza assim como na sua grandeza.

Na poesia baudelaireana a figuração da mulher ocupa lugar de destaque a ponto que Faria (2001) assinala que Baudelaire é um admirador de mulher. De acordo com sua observação, a mulher é, para Baudelaire, objeto de admiração e curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. No entanto, é bom ficar atento quando se trata de abordar essa temática em Baudelaire, pois não se trata de uma temática unívoca no pensamento do autor de *Les fleurs du mal* e de *O Spleen de Paris*. Pois, na obra baudelaireana, a imagem da mulher assim como qualquer tema se revela complexa, ela carrega consigo ambivalências mais elevadas que sejam. Dessa forma, faz-se necessário recorrer ao seu ensaio *Pintor da vida moderna* no qual dois capítulos são dedicados à imagem da mulher para apreender a concepção de Baudelaire a respeito dessa temática que vai ganhar corpo nos poemas de *Les fleurs du mal* e *Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*.

Diferentemente da mulher romântica, por exemplo, que é representada como uma musa, querida e amada em poetas como Victor Hugo (1802-1885),

Baudelaire caricatura, antes de tudo, mulheres artificiais, contraditórias ou cruéis. Percorrendo a identidade da mulher em alguns poemas de *As flores do mal*, de Baudelaire, Paul Savoré (2012, p.9) destaca que a mulher é para Baudelaire, “[...] *l’incarnation du démon, l’instrument du diable chargé d’amener l’homme à sa propre déchéance sous l’effet d’une concupiscence débridée et grâce à une aptitude naturelle à faire le mal.*” Essa observação de Savoré ecoa no ensaio *O pintor da vida moderna*, se se considerar que, o seguinte excerto em que a mulher se define como

O ser que é, para a maioria dos homens, a fonte das mais vivas e mesmo – admitimo-lo para a vergonha das volúpias filosóficas – dos duradouros prazeres; o ser para o qual ou em benefício do qual, tendem todos os seus esforços; esse ser tão terrível e incomunicável como Deus (com a diferença de que infinito enquanto o ser de que falamos só é incompreensível por não ter nada a comunicar, talvez); [...] para quem por meio de quem se fazem e desfazem as fortunas; para quem, mas sobretudo devido a quem os artistas e os poetas compõem suas jóias mais delicadas; de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes; a mulher numa palavra [...] é a fêmea do homem. (BAUDELAIRE, 1996, p.872).

Uma leitura não aprofundada dessa passagem, que não leva em conta a questão de contradições das quais é imbuído o pensamento baudelairiano, etiquetaria o autor de misógino. Contudo, se se levar em conta essa questão, depreender-se-ia dessa passagem (como se verá adiante) toda uma perplexidade da figura feminina que atravessa o terreno poético e o pensamento baudelairianos. Por isso mesmo, cumpre destacar que a imagem feminina na poesia de Baudelaire é complexa, e requer certas cautelas quando se trata de abordá-la na obra do autor. Aliás, o próprio Baudelaire reconhece igualmente que a mulher é uma luz, um olhar, um convite à beleza, ela é a harmonia geral. Eis como, no seu ensaio, ele faz duas perguntas pertinentes para concluir sua reflexão sobre a mulher. São elas:

i) Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária?; ii) Que homem, na rua, no teatro, no bosque, não fruiu, da maneira mais desinteressada possível de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquele a quem pertencia fazendo assim de amos, da mulher e do traje, um tudo indivisível (BAUDELAIRE, 1996, p.874).

Essa passagem aponta como a mulher baudelaireana é diversificada, como ela é sedutora, fascinante e matiza a vida e ritma a obra do autor. Entende-se então por que Baudelaire convida artistas, poetas que queriam representar a figura feminina nas suas obras a levar em conta todas as suas subtilidades assim como todos os artifícios utilizados por ela. Trata-se de um convite a apreender a mulher em suas realidades movimentadas. Dessa forma entende-se que a imagem da mulher é um bom instrumento para aproximar-se à poesia de Baudelaire; pois, como igualmente observa Pia Strömberg (2012), nela se entrevê uma temática abrangente para abordar muitas questões da poesia de Baudelaire. Dessa forma, conforme argumenta Strömberg (2012), a imagem da mulher é um dos melhores instrumentos para abordar e estudar várias questões relacionadas “[a]o amor, beleza, feiura, a compaixão, a evasão para o absoluto, o tédio, o mal, o sacrifício, o sofrimento, o pecado, a purificação e morte” (STRÖMBERG, 2012, p.21).

Tendo essas notas sobre a temática da mulher no mundo poético, o próximo passo é a imagem da mesma em alguns poemas do livro *O Spleen de Paris*, de Baudelaire.

A figura feminina que perpassa *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* tem raízes na coletânea de poemas *As Flores do mal* e em seu ensaio *O Pintor da vida moderna*, de Baudelaire. Já o título da coletânea de poemas *As flores do mal* tem algo a ver com a figura feminina. A palavra “mal” no título da obra tem algo a ver tanto com a mulher (as flores da mulher) como com a cidade moderna (as flores da cidade moderna). Se se basear na observação de Rinaldo José de Andrade Brandão, destacar-se-ia que a primeira interpretação parece plausível. Pois, conforme prossegue, o título inicial do livro *As Flores do Mal*, anunciado pelo editor em 1846, eram *As lésbicas*, fato que, se não atesta a importância de tais imagens em sua obra, ao menos faz com que a posição da mulher lésbica em *As Flores do Mal* seja inconfundível (BRANDÃO, 2014). Isso pode explicar o porquê se observa um número considerável de poemas dessa coletânea que intitulam ou representam a mulher; é a mesma observação no livro *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Embora essa coletânea de poemas em prosa se debruce sobre vários temas, dentre eles, cumpre citar: o tempo, a inferioridade e superioridade do poeta, o contraste entre feio e belo, o sublime e o grotesco, assim como metáforas de animais, a cidade moderna (cidade grande), a multidão, dentre outros, a mulher que se torna chave de leitura desta obra. Pois, ela se revela bastante fecunda por permitir situar no cruzamento, na mistura dos extremos, além da própria dificuldade de poetizar da poesia moderna. Permita-se então que nas linhas que se seguem sejam analisados os poemas-alvo deste trabalho.

## Leitura-analítica dos poemas-alvo à luz da figura feminina

“A mulher selvagem e a pequena amante”, “Retratos de amantes” e “O Galante atirador” são respectivamente poemas XI, XLII e XLIII de *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. É utilizada, neste trabalho, a edição bilíngue (francês-português) de Gilson Maurity publicada com o título *Pequenos poemas em prosa*<sup>2</sup>. Todavia, os excertos dos poemas serão citados em português. Apesar de que cada poema do livro parece independente (o próprio autor deixa isso explicitamente em sua carta a Arsène Houssaye), os três supracitados que compõem o corpus deste trabalho parecem articulados em torno de uma visão unívoca da figura feminina: a mulher é, ao mesmo tempo, musa e monstro, angélica e diabólica.

O poema “A mulher selvagem e a pequena amante” é o décimo primeiro de *O Spleen de Paris*. Em primeiro lugar, o que chama a atenção pela leitura desse poema é a maneira como ele é organizado. Diferentemente a outros poemas do livro onde se encontra um narrador que dá voz ao eu-poético, nesse poema o narrador se afasta, ele relata por meio de um estilo direto o discurso do eu-protagonista do poema. Motivo pelo qual todos os parágrafos do texto são entre aspas “...”. O poema é composto de onze parágrafos em um estilo direto um homem, aborrecido pelos suspiros da sua esposa, decidiu fustigá-la por meio de um discurso altamente violento, impregnado de humor, de caricatura e de ironia.

No primeiro parágrafo, relatam-se decepções do eu-protagonista diante dos incômodos da sua mulher. Essa ideia aparece já de maneira explícita no primeiro enunciado do eu-protagonista: “francamente, minha querida, você me cansa sem limites e sem piedade.” (BAUDELAIRE, 2006, p.61). Pelo menos, esse enunciado pode ser entendido de três maneiras. Como sendo cansado da sua mulher: i) o homem a alerta sobre o que lhe poderá acontecer caso ela não mude de atitude, é uma ameaça; ii) o homem decide castigar sua mulher, trata-se de uma condenação e iii) a mulher torna-se um culto impossível, o homem é obrigado a desistir, é o abandono. Esse tripé não é apenas essencial para ler esse parágrafo, mas igualmente como instrumento de leitura do poema na sua integralidade. Também é sobre esse tripé que fundamenta a coabitação do homem e da mulher nos poemas-alvo deste artigo. No mesmo parágrafo, logo, a mulher é comparada às “[...] colhedoras sexagenárias ou velhas mendigas que juntam as crostas de pão na porta de cabaré.” (BAUDELAIRE, 2006, p.61). Talvez essa

---

<sup>2</sup> Confira Baudelaire (2006).

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire comparação tenha algo a ver com a própria organização social da França da época, onde se imagina que não houvesse um sistema de aposentadoria para mulheres que, uma vez chegada aos sessenta anos, se tornassem velhas mendigas.

No segundo parágrafo, o eu-protagonista se expressa através de um tom menos agressivo e altamente reflexivo:

Se, pelo menos, seus suspiros exprimissem remorsos, eles lhe fariam alguma honra; mas eles só traduzem a saciedade do bem-estar e a indolência do repouso. E, depois, você não cessa de repetir-se em palavras inúteis: “Ame-me muito! Preciso tanto. Console-me aqui e acarinhe-me ali.” (BAUDELAIRE, 2006, p.61).

Depreende-se desse parágrafo uma crítica às conversas de amantes que não têm conteúdo constante, – uma crítica a todos que dão mais interesses às coisas emocionais, sensuais, sentimentais que às coisas de espírito ou às coisas reflexivas. Neste registro, o eu-poético se mostra um instrutor. Isso significaria destacar que se a amante se queixasse de preocupações filosóficas ou científicas certamente ela não seria fustigada, tratada dessa forma. Essa ausência de reflexões filosóficas ou científicas da mulher quiçá seja responsável pelo tratamento reservado a ela no poema.

No segundo parágrafo, o comportamento de três animais (uns mais ferozes, mais monstruosos do que outros) é convocado: um orangotango, um tigre, um urso branco para comparar o comportamento da mulher. Essas comparações parecem servir para ironizar e, ao mesmo tempo, conquistar a adesão do leitor. Essa interpretação conduz diretamente ao poema “Ao Leitor” da coletânea *Les fleurs du mal* no qual Baudelaire solicita a cumplicidade do leitor na leitura do poema, sugerindo que este último participe na leitura ou na recepção do poema. É justamente essa interpretação que servirá como chave da nossa análise-interpretativa.

No quarto parágrafo encontram-se críticas, comparações mais exacerbadas à figura feminina:

Esse monstro é um desses animais a que chamamos geralmente de “Meu anjo”, isto é, uma mulher. O outro monstro, o que grita ensurdecidamente, com um porrete na mão, é um marido. Ele prendeu a mulher legítima como uma fera e a exhibe nos subúrbios nos dias de feira, com permissão dos magistrados, é óbvio. (BAUDELAIRE, 2006, p.63).

Essa passagem pode ser vista como ilustração para apreender ironias, contrastes, metáforas que se instalam não só nesse poema, mas também na maioria dos poemas do livro *O Spleen de Paris*. Cumpre considerar a imagem da mulher no poema “A sopa e as Nuvens”: (“todas essas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos da minha bem-amada, a louquinha monstruosa de olhos verdes” (BAUDELAIRE, 2006, p.247)) e no poema “Desejo de pintor”: (“ela é bela e, mais que bela, é surpreendente. Nela o negror é abundante: e tudo o que ela inspira é noturno e profundo” (BAUDELAIRE, 2006, p.213)), para exemplificar até que ponto a figura feminina é matizada de contrastes, é perplexa em Baudelaire. Contrastes, ironias, metáforas, contradições servem como instrumentos norteadores para uma leitura consistente ou fundamentada da poesia baudelairiana. Sem levar em conta os contrastes, as metáforas do poeta que matizam a figura da mulher na sua poesia, os mesmos poderiam ser utilizados de indicações para etiquetar Baudelaire de misógino.

A essa altura faz-se necessário reiterar que a arte baudelairiana é lugar da ambivalência, da duplicidade, da ambiguidade. São estas que fazem com que ele se distancie da poesia produzida até então. De acordo com Alfonso Berardinelli (2007), uma das ambivalências que caracterizam toda a vida de Baudelaire diz respeito à relação entre moral e estética; onde o ponto de vista moral, que julga e interpreta a recíproca exclusão de Bem e Mal, busca inutilmente se fundir, em Baudelaire, com o ponto de vista estético, que opõe Belo e Feio. Com efeito, diante de qualquer objeto e situação da experiência, Baudelaire oscila entre o primeiro e o segundo ponto de vista, pondo em conflito, de modo muitas vezes provocador, um tipo de moral e de estética (BERARDINELLI, 2007). Ao seguir a ambivalência, a ambiguidade na arte de Baudelaire, observar-se-ia, como igualmente observa Berardinelli, que nem o Feio nem o Belo, nem o Mal nem o Bem são univocamente idênticos a si mesmos. Pois, Baudelaire tem de ambos uma visão sumamente pessoal e idiossincrática. É por esse viés que se pode ler e analisar a imagem feminina que perpassa a poesia do autor de *O Spleen de Paris*. Nas linhas que se seguem prossegue-se com a leitura analítica do poema “A mulher selvagem e pequena amante”.

O quinto parágrafo expõe uma das cenas mais cruéis do poema:

Atente bem! Veja com que voracidade (talvez não simulada) ela dilacera os coelhos vivos e as galinhas pipiladoras que lhe joga seu domador. Vamos, não precisa comer todo o seu patrimônio num único dia, e, com estas sábias palavras, arranca-lhe, cruelmente, a presa cujos intestinos desenrolados ficam

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire

pendurados nos dentes da besta feroz, da mulher, quero dizer. (BAUDELAIRE, 2006, p.63).

Essa série de ações terríveis não é relatada à toa, tampouco é relacionada apenas à ironia, mas é, sobretudo, uma forma de poetizar onde o poeta procura agir sobre o leitor para conduzi-lo ao terreno de reflexões complexas. Nesse registro, Giovana Macchia, citada por Berardinelli (2007), observa que no discurso poético de Baudelaire se adensam os elementos de sátiras, de episódio, do ensaio numa veia quase didática ou de forte estrutura ideológica.

No sexto parágrafo além de umas descrições físicas (os terríveis olhos, os olhos saltam fora das órbitas, uma mulher metaforizada em besta), encontra-se a interjeição de Grande Deus! Essa interjeição pode ser lida como recurso linguístico utilizado pelo poeta para explicar o grau de horror que a imagem dessa mulher bestializada carrega consigo. E, no sétimo parágrafo, a mulher apresentada com qualificações negativas, o narrador convoca o Deus como fiador das demonstrações. O oitavo parágrafo apresenta uma série de comparações: cara deliciosa, inferno bonitinho.

No penúltimo parágrafo, a mulher é metaforizada como rã que invocaria um ideal. As metáforas que se instalam em vários parágrafos do texto dão-lhe um tom filosófico ou científico. É justamente por isso que elas não podem ser interpretadas apenas como ironias ou críticas acerbas à figura feminina, mas igualmente como modo de poetizar para agir sobre o leitor. Pois, pode-se dizer que o leitor não consegue ficar passivo diante dessas imagens.

É no último parágrafo que o locutor-narrador revela sua identidade; trata-se do próprio poeta: enquanto poeta que eu for, não me deixo enganar, “[...] como você crê, e se você me cansar sempre e muito com suas preciosas choradeiras, eu a tratarei como mulher selvagem, ou a jogarei pela janela como uma garrafa vazia.” (BAUDELAIRE, 2006, p.65). Esse parágrafo que é o mais curto parágrafo do poema pode ser entendido como um desfecho do poema, um desfecho feliz: a mulher não é punida, é apenas prevenida da sentença que lhe será reservada caso não mude de atitude. Nota-se que o poeta não mostra galanteria a respeito da mulher, muito menos um simples marido que satisfaz caprichos de sua esposa, mas sim um verdadeiro instrutor que procura educar, inculcar subsídios científicos, filosóficos em sua mulher. Eis como nesse poema, Baudelaire reescreve o velho ditado latim: *Qui amat, bene castigat*.

Em seguida, o poema “Retratos de amantes” expõe quatro homens que evocam um após o outro suas experiências, suas lembranças das respectivas últimas

mulheres. Estendendo-se sobre seis páginas, este poema é composto de um prólogo – onde um narrador apresenta quatro homens que bebiam e fumavam – e de quatro relatos nos quais a representação e interpretação da mulher formam o pano de fundo. São quatro as mulheres representadas no poema, evocadas em cada um dos relatos: são mulheres (in)compreensíveis, (in)desejáveis, (in)atingíveis aos respectivos maridos.

O primeiro homem ressalta que a sua mulher era bela, bastarda de um príncipe, mas estragava essa grande qualidade por uma ambição inconveniente e disforme: “Era uma mulher que sempre queria ser um homem. Você não é um homem! Ah, se eu fosse um homem! De nós dois sou eu o homem?” (BAUDELAIRE, 2006, p.235). Nesses versos, observa-se que a mulher é representada como um ser que não aceita seu sexo, e se torna objeto de derrisão. Por isso mesmo, logo ela é caricaturada como um animal e, ao mesmo tempo, como um mal a curar. O homem-protagonista compara essa sua ex-mulher a Minerva esfomeada, e a manda embora por tê-la encontrado conversando com seu criado. Ademais, o homem-protagonista apresenta com perspicácia o comportamento bizarro, estranho da mesma nestas palavras: “[...] era muito pretensiosa e, se algum dia eu a perturbava com um gesto amoroso demais, ela ficava convulsiva como uma sensitiva violada.” (BAUDELAIRE, 2006, p.235). No relato desse homem, o único aspecto positivo da mulher evocada é a sua beleza que acaba se tornando fútil por suas estranhezas. É através de um tom altamente depreciativo, de uma linguagem altamente metafórica, irônica que esse homem-protagonista apresenta sua ex-mulher.

No segundo relato, apesar de o homem-protagonista iniciar seu relato, com (“não tenho do que me queixar, senão de mim mesmo” (BAUDELAIRE, 2006, p.237)), ele descreve sua mulher de maneira muito ambivalente. Cumpre considerar o seguinte excerto:

O destino me tinha, nesses últimos tempos, concedido a alegria de uma mulher que era a mais doce, a mais submissa e a mais devotada de todas as criaturas e sempre [...] Se você desse bordoadas nesta parede ou neste sofá, conseguiria mais suspiros do que do peito da minha amante, nos movimentos mais esforçados de amor. Após um ano de vida comum ela confessou-me que jamais conhecera o prazer. (BAUDELAIRE, 2006, p.237).

Depreende-se dessa passagem que a mulher é figurada como objeto de fascinação, ela fascina o homem, ao mesmo tempo, como ser insensível; logo, torna-se um

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire

ser inatingível, incompreensível para o homem. Eis como esse relato é matizado de contradição, de contraste. Como ela tem se mostrado insensível até em atos altamente amorosos, aborrecido pela amante, o homem decide separar-se dela. Após essa separação, ela se casa; seu ex-marido procura vê-la, uma vez eles se encontram, ela lhe diz, mostrando seis filhos oriundos desse novo casamento e dizendo-lhe: “[...] saiba você, caro amigo, que a sua esposa é ainda tão virgem como era sua amante.” (BAUDELAIRE, 2006, p.237). Essa declaração pode servir de indicação para mostrar que a mulher descrita é um ser falso, enganoso, e ao mesmo tempo, inatingível para o homem.

No terceiro relatório, o homem apresenta sua ex-amante como uma musa que todo mundo contemplava, admirava; logo ela torna-se objeto de contemplação, como disse o próprio homem-protagonista: “todos a admiravam tanto como eu.” (BAUDELAIRE, 2006, p.237). Embora compare essa sua mulher como extraordinária, ele a descreve como um monstro polígrafo. Os seguintes versos exemplificam o tom de ironia, de contradição que matiza a imagem da sua ex-mulher: “Ela comia, mastigava, triturava, absorvia, devorava, mas com o ar mais doce e mais despreocupado neste mundo. [...] Tinha um modo suave, distraído e romanesco de dizer: ‘estou com fome!’” (BAUDELAIRE, 2006, p.239).

O homem relatou que, apesar de alimentar bem a mulher, ela o deixou para relacionar-se com um fornecedor de víveres. Sendo assim, a mulher é vista como um ser ocioso, que sobrevive apenas graças ao homem. Mas mesmo assim ela permanece o ser sedutor, ou sua ausência causa apenas transtornos no homem; em outros termos pode-se dizer que ela se torna o mal necessário para ele, que não consegue viver sem esse ser enigmático. Eis como nesse relato a mulher é representada, a um tempo, como indispensável e tormento para o homem.

O quarto e último relato do poema quer ser uma voz dissidente. Se nos três relatos até aqui analisados, os homens-protagonistas expressam decepções por falta de perfeição das suas respectivas mulheres, o deste último relato revolta-se da perfeição da sua. Eis como ele inicia seu relato: “*Moi, dit le quatrième, j’ai enduré des souffrances atroces par le contraire de ce qu’on reproche en général par l’égoïste femelle. Je vous trouve mal venus, trop fortunés mortels à vous plaindre des imperfections de vos maîtresses.*” (BAUDELAIRE, 2006, p.238).

Observa-se como a voz desse homem-protagonista se revela dissidente no poema e, não por acaso, que ele seja o último a falar, como se verá adiante. Seu relato é matizado de questionamento, elencando tudo que teve de aguentar em companhia da sua ex-amante. O seguinte excerto pode esclarecer:

Quantas vezes me segurei para não lhe saltar ao pescoço gritando: “Seja imperfeita, miserável! a fim de que eu possa te amar sem inquietação e sem cólera Durante muitos anos eu a admirei, com o coração cheio de ódio. Enfim, não sou eu que estou morto”. – Ah! – exclamam os outros – então ela morreu? – Sim aquilo! aquilo não podia continuar. O amor se tornara para mim um pesadelo opressivo. (BAUDELAIRE, 2006, p.241).

O homem-protagonista não deixa saber explicitamente se é ele que matou a mulher, com suas próprias mãos. Os três homens ficam perplexos, estupidificados a respeito desse relato. Nele, a voz do homem-protagonista revela-se a do poeta que critica seus congênitos que procuram perfeições na relação conjugal ou que idealizam a mulher. É segundo essa perspectiva que se compreende porque ele foi o último a relatar sua experiência. Pode-se dizer que a morte dessa mulher perfeita anuncia a própria ruptura da tradicional imagem feminina na poesia. Dessa forma, o poeta articula a representação da mulher à modernidade, procurando romper assim com a ideia da mulher altamente e atemporalmente idealizada sem ligação ao mundo no qual se insere.

Enfim, o poema “O galante atirador” retrata uma personagem masculina que busca recalcar seus sentimentos de violência. O poema é dividido em três parágrafos.

O narrador abre o poema com a apresentação de um protagonista masculino com o principal desejo: atirar algumas balas para matar o tempo. E, logo, o tempo é comparado a uma monstruosidade, razão pela qual o narrador se pergunta se *matar o tempo não é a preocupação mais ordinária de qualquer um de nós?* Em seguida, o narrador relata outras ações do homem que ofereceu, galantemente, a mão à sua querida, querida e execrável mulher. Continua a descrever a mulher como misteriosa, à qual esse homem devia tantos prazeres, tantas dores e, também, talvez, uma grande parte de seu gênio. Assim como nos poemas anteriormente analisados, é a mesma imagem da mulher que aparece, ela é responsável, a um tempo, pela felicidade e pelo tormento do homem.

O segundo parágrafo apresenta o homem em atividade: atirando balas para matar o tempo. Diante da inabilidade do homem, a amante ria loucamente, e ele disse-lhe: “Observe aquela boneca, lá, à direita, que tem o nariz arrebitado e as feições tão altivas. Muito bem, meu caro anjo, eu imagino que seja você. E fechou os olhos e puxou o gatilho. A boneca foi, literalmente, decapitada.” (BAUDELAIRE, 2006, p.245).

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire

Nota-se nessa passagem certo grau de galanteria (do meu caro anjo), mas essa suposta galanteria não pode ser considerada como verdadeira, se se considerar a comparação da mulher à boneca. Ela é falsa. É notável igualmente que, nessa passagem, o homem utilizasse a risada da sua mulher como leitmotiv para fustigá-la sadicamente. Eis como a mulher é representada aqui como atributo do homem, inspirando-o até nas ações mais sádicas.

O último parágrafo é o mais curto, mas é também cheio de tensões, de contradições. Uma vez decapitada a boneca como metáfora da mulher, o homem aproxima-se da mulher com gestos galantes: “[...] inclinando-se sobre sua querida, deliciosa, sua execrável mulher e imperdoável Musa, e beijando-lhe respeitosamente a mão, afirmou: ah! meu querido anjo, como lhe agradeço por minha pontaria.” (BAUDELAIRE, 2006, p.245).

Depreende-se desse trecho, um gesto altamente significativo, o homem-protagonista mostra-se reconhecido à mulher, a qual lhe permite o êxito da tarefa. No mesmo trecho em destaque, observa-se novamente que as qualificações querida, deliciosa, execrável, imperdoável atribuídas à figura feminina se articulam para conduzir o conteúdo e a linguagem do poema em um terreno com ações ou gestos supostamente galantes.

Nota-se que nos três poemas analisados, a imagem masculina é fascinada pela imagem feminina; em outras palavras, a imagem feminina torna-se um pesadelo para o homem. Ou ainda, o homem é assombrado pela imagem da mulher. A figura feminina é representada nos poemas aqui analisados com muitas ambivalências, contradições e contrastes. Uma leitura que não explora essa duplicidade da figura feminina que é, ao mesmo tempo, anjo e demônio, ser divino e criatura do diabo, pode etiquetar Baudelaire de misógino. Através da representação da mulher encontra-se a bestialidade, a incompreensão, o sádico do homem que é apresentado como um ser indeciso no que tange ao sentimento conjugal.

## Considerações finais

Essas linhas, cujo principal objetivo foi analisar alguns poemas de *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire à luz da imagem da mulher, permitiram perceber o lugar de destaque da temática da mulher na poesia baudelaيرية. Para alcançar tal objetivo, foi necessário inicialmente apresentar algumas notas sobre Baudelaire e a representação da mulher na sua obra. Se as notas prévias apresentadas ofereceram base para situar-se a análise temática, esta

por sua vez foi necessária para analisar e interpretar a figura feminina na obra do autor. As discussões temáticas apontaram que Baudelaire concebe a mulher de maneira ambivalente, motivo pelo qual a imagem feminina na obra *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa* é misturada por contradições, contrastes de várias naturezas.

Da leitura analítica dos poemas “A mulher selvagem e a pequena amante”, “Retratos de Amantes”, “O Galante Atirador” resultou que, em Baudelaire, a mulher pode fornecer doçuras assim como horrores. Tal duplicidade ofereceu subsídios para observar como a imagem da mulher baudelaيرية oscila entre sublimação e humilhação ou entre elevação e rebaixamento, como objeto de atração e de repulsão. Pela leitura analítica dos poemas-alvo observou-se que a (des)configuração da mulher no *Spleen de Paris* parece coincidir com a própria essência da poesia baudelaيرية, também ambivalente, também marcada pela mistura de extremos ou pela fusão de extremos - o alto com o baixo, o poético com o trivial, a beleza com o grotesco. Percebeu-se que uma das constantes da obra baudelaيرية, a um tempo, é a idealização e a diabolização da mulher, ora ela é vista como anjo de quem o eu masculino quer se aproximar, ora é apresentada como demônio, como monstruosidade a ser evitada ou a ser exterminada. É como nota Paul Savouré, no universo poético baudelaيرية a mulher é representada, ao mesmo tempo, como um ser divino e criatura do diabo.

Ademais ao longo desse trabalho, constatou-se que um dos traços essenciais que particularizam a poesia baudelaيرية, como observa igualmente Marcos Siscar, é a capacidade de produzir o “duelo”, de colocar em cena elementos e situações de contraste. É justamente nesse viés que se inscreve a duplicidade da figura feminina que permitiu explorar tensões, contradições, ambivalências pelas quais a poesia baudelaيرية é imbuída. Eis como a imagem da mulher revela-se um dos melhores instrumentos para abordar e estudar várias questões da poesia baudelaيرية até o próprio fazer poético.

### ***THE FEMININE FIGURE IN SOME POEMS OF PARIS SPLEEN, BY CHARLES BAUDELAIRE***

**ABSTRACT:** *It is known that the feminine theme in poetry is multisecular. However, if it has been considered in the poetic tradition a source of admiration, exaltation, and inspiration, the poetic Modernity, with Baudelaire, seeks to break with this tradition, presenting the feminine figure sometimes as an object of admiration, exaltation, seduction, and inspiration, sometimes as a source of deception, evil, and terrible horrors. Based on these premises, this paper analyzes the way in which the image*

A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire

*of the woman is caricatured in some poems of Paris Spleen or Petits Poèmes en prose (1869). The focus of the present analysis are the poems The Wild Woman and the Little Mistress, Portraits of Mistresses, The Gallant Marksman. In this study, supported by Farias (2001), Pires (2009), Paixão (2010), Strömberg (2012), and Brandão (2014), the analysis begins with some previous notes on Baudelaire, then the theme of the woman is considered and, finally, an interpretative reading of the poems is presented in the light of the feminine figure. The analysis of these poems shows exaltation, admiration, and at the same time contempt, demonization, and lowering of the feminine figure. This duplicity of representation allowed us to explore tensions and the contradictions typical of Baudelairean poetry and to approach his poetry as a place of thought.*

**KEYWORDS:** *Feminine figure. Paris Spleen. by Baudelaire. The Wild Woman and the Little Mistress. Portraits of Mistresses. The Gallant Marksman.*

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Grandes traduções).

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. **Petits poèmes en prose** : (le spleen de Paris). Chronologie et introduction par Marcel A. Ruff. Paris : Garnier, 1967.

\_\_\_\_\_. **Les fleurs du mal**. Présenté par Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard, 1961.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2010. p.103-149.

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

BRANDÃO, R. J. de A. Fêmeas demoníacas: As mulheres na poesia Simbolista/decadentista. **Revista Estação Literária**: Londrina, v.12, p.165-175, 2014.

FARIA, M. C. B. de. A mulher e seus adornos em Baudelaire. **Lumina - Facom**, Juiz de Fora, v.4, n.1, p.137-152, jan./jun. 2001.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MALLARMÉ, S. Crise de vers. In : \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1945. p. 360-68

Dieumettre Jean

PAIXÃO, G. A. da. **Natureza e artificialidade nas mulheres das poesias de Victor Hugo e Charles Baudelaire.** 2010. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2010.

PIRES, A. D. Florações baudelairianas. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.8, p.11-36, 2009.

SAVOURÉ, P. L'identité féminine dans l'OEuvre de Charles Baudelaire. **Cahier Maubert**, p.1-33, 2012. Disponível em: <<http://www.etudier.com/dissertations/Cahier-Maubert-2012-l-Identit%C3%A9-F%C3%A9minine/80909575.html>> Acesso em: 09 fev. 2018.

SISCAR, M. Responda, cadáver: o discurso da crise na poesia moderna. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 9, n. 2, p. 176-189, 2007.

\_\_\_\_\_. As flores novas de Baudelaire. **Revista UOL cultura**, 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/as-flores-novas-de-baudelaire/>> Acesso em: 11 out. 2018.

STRÖMBERG, P. L'image de la femme dans quelques poèmes de Charles Baudelaire -Une étude inspirée par L'Albatros et Correspondances. 2012. Disponível em: <<http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordOID=3053993&fileOID=3053994>>. Acesso em: 20 jun. 2017.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

HIRT, A. **Baudelaire, l'exposition de la poesie.** Paris: Kime, 1998.



# GUY DE MAUPASSANT, DE AUTOR A CRÍTICO DO NATURALISMO FRANCÊS

Angela das NEVES\*

**RESUMO:** A obra de Guy de Maupassant (1850-1893) apresenta elementos característicos da literatura produzida no final do século XIX, trazendo variantes dos estilos realista e naturalista. Divulgado no cenáculo de Émile Zola (1840-1902), um dos mais representativos romancistas do Naturalismo literário, Maupassant dialogou também com importantes mestres do Realismo francês, o principal deles tendo sido Gustave Flaubert (1821-1880). Entre versos, dramas e romances, predominam na obra do escritor normando os contos e as novelas que pintam em cores ora impressionistas, ora realistas o cenário burguês e decadente do último quartel dos oitocentos de Paris, Normandia e seus arredores. Uma vez que não deixou de lado a reflexão sobre o momento e os aspectos teóricos que envolviam a produção artística de sua época e de seus contemporâneos, a variada obra de Maupassant representa um ponto de discussão importante sobre as categorias histórico-literárias do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guy de Maupassant. Realismo. Naturalismo. Literatura Francesa. *"Boule de Suiif"*, *"Le Roman"*.

Sempre em busca de uma forma literária em que pudesse exprimir ou "[...] impor à humanidade sua ilusão particular [...]" (MAUPASSANT, 1987, p.709), como acreditava conseguir todo grande artista, Guy de Maupassant (1850-1893) passou da poesia à prosa, do drama histórico à comédia de costumes, da crônica ao conto, da novela ao romance. Seus textos foram conhecidos primeiramente nas páginas dos jornais franceses, assinados sob os pseudônimos de Guy de Valmont, Joseph Prunier e Maufrigneuse, e, só após 1880, os contos e os romances começaram a ser publicados em volumes, assinados pelo autor.

---

\* Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo - SP - Brasil. 05508-080-angeladasneves@yahoo.com.br

Duas vertentes literárias dos prosadores do último quartel do século XIX põem em contraste as duas tendências principais da obra de Guy de Maupassant: o Naturalismo, de que é exemplo sua novela de estreia, “*Boule de Suif*” [Bola de Sebo], e o Realismo, no qual seu texto mais conhecido é certamente “*Le Horla*” [O Horla]. Ao lermos seus mais de trezentos contos e novelas, notamos, na verdade, traços das duas vertentes, o que torna difícil classificá-los em uma ou outra. Ele mesmo não distinguia as duas escolas, tratando-as como sinônimas, ao referir-se em certo momento de sua obra, conforme veremos, à “escola realista ou naturalista”. Porém, em alguns de seus textos críticos, opõe o que considerava o romance objetivo (realista) e o romance de análise (naturalista) por meio da diferença entre a exposição detalhada da psicologia das personagens, neste último, e a de suas ações, no primeiro.

É evidente que o mestre do conto francês não seguiu à risca os preceitos de nenhuma dessas correntes literárias, uma vez que se opunha desde o princípio de sua carreira a tendências de escola. Procurou afastar-se de grupos literários simplesmente para permitir-se criticar neles tudo aquilo com que não concordava. Maupassant acreditava na arte objetiva e, como um operário da palavra<sup>1</sup>, buscava de maneira pertinaz a observação da realidade ao seu redor, a fim de exprimi-la de um modo a um só tempo veraz e original. Em poucos momentos, em crônicas e ensaios, Maupassant procurou teorizar a forma de expressão escolhida. Compactuando da opinião de que uma boa obra literária não precisa se explicar, certamente acreditava que sua obra se explicaria por si mesma.

## Um poeta estreante no círculo de Zola

O mestre do conto realista francês foi projetado nas letras francesas em meio ao grupo naturalista que se reunia na casa de Émile Zola, nas conhecidas *soirées* de Médan. Ao mesmo tempo, enquanto Maupassant escrevia a sua novela de maior sucesso, “*Boule de Suif*”, publicada em 1880 no volume coletivo de que o autor de *Germinal* fora o mentor, organizava também seu livro de estreia, uma antologia de poemas com traços naturalistas, a que intitulou *Des vers* [Versos]. Sendo o Naturalismo na França uma escola de prosadores, desde o início de sua carreira, Maupassant tinha consciência não só de que os princípios estéticos naturalistas iam de encontro com os seus interesses, como também de que poderia usufruir da influência do grupo para ressaltar suas diferenças. Em carta ao amigo Robert

<sup>1</sup> Conforme ele se define: “[...] nous autres qui sommes simplement des travailleurs conscients et tenaces” (MAUPASSANT, 1987, p. 712).

Pinchon, de fevereiro de 1877, Maupassant desabafa: “*Je fais partie d’un groupe littéraire qui dédaigne la poésie. Ils me serviront de repoussoir; c’est pas bête [...]*” (MAUPASSANT, 1938, p. 226).

Ainda que alguns versos datem da adolescência do escritor, muitos dos dezenove poemas reunidos em *Des vers* foram anteriormente publicados em periódicos vinculados à escola naturalista, como a *République des Lettres* (dirigida por Catulle Mendès) e a *Revue Moderne et Naturaliste*, sob o pseudônimo aristocrático de Guy de Valmont. O editor do volume, Georges Charpentier, era também quem publicava Zola e os demais prosadores da época. Pouco antes do lançamento de *Des vers*, o jovem escritor teve de responder a um processo por ultraje aos costumes e à moral pública, pela publicação do poema “*Au bord de l’eau*”, em uma revista do interior do país. Bem amparado por uma carta pública redigida pelo amigo Gustave Flaubert, que também sofrera um processo semelhante em 1856, pela publicação de *Madame Bovary*<sup>2</sup>, a repercussão do caso e da carta de defesa lhe foram favoráveis. Conforme Flaubert, nesse poema Maupassant “[...] *a traité un lieu commun parfaitement [...] Deux amants, une lessivière, le bord de l’eau.*” (MAUPASSANT, 1908, p. XXVIII)<sup>3</sup>. Nele, o poeta foge ao tema romântico da banhista ao dar uma profissão para a mulher retratada no seu poema e ao sugerir a morte erótica para o casal, no final do poema. A ociosidade romântica é substituída pelo trabalho da lavadeira, que é observada pelo eu-lírico e que se entrega a ele todas as noites, por cinco meses, após a jornada de trabalho. A descrição detalhada do corpo da jovem, em meio ao trabalho, e da relação amorosa como uma luta (“*Dans cet accouplement mortel comme un combat.*”, IV, v. 45. MAUPASSANT, 1908, p.46), deve ter chocado os leitores incautos e avessos à literatura naturalista. Em carta ao amigo Robert Pinchon, de 11 de março de 1876, Maupassant definiu esse poema como “o que se pode fazer de mais imoral, impudico etc., como imagens e dados”. E ele já previa o processo que poderia sofrer:

*[...] ce qu’on peut faire de plus immoral, impudique, etc., comme images et données [...]. C’est roide de publier l’histoire de deux jeunes gens qui meurent à force de baiser. Je me demande si, comme illustre Barbey d’Aurevilly, je ne vais pas être appelé devant le juge d’instruction.* (FLAUBERT; MAUPASSANT, 1993, p. 218).

<sup>2</sup> Confirma Flaubert (1968).

<sup>3</sup> Essa carta de Flaubert serviu de prefácio à segunda edição do livro.

O estudioso Yvan Leclerc nos lembra que, mais tarde, numa crônica, Zola elencaria entre diversos assuntos para “*le grand poème moderne*” (leia-se: *naturaliste*), o deste poema: “*une blanchisseuse se rendant au lavoir*” (LECLERC, 2001, p. 193, nota 18).

Se o processo repercutiu a favor do poeta, também os críticos auxiliaram sua divulgação, reconhecendo de pronto as qualidades do escritor. *Des vers* foi logo bem acolhido por seus contemporâneos. Théodore de Banville, poeta romântico tardio e autor do *Petit traité de poésie française*, de 1872<sup>4</sup>, uma autoridade em poesia na época, em comentário sobre *Des vers*, afirmou: “[...] *je me tromperais fort s’il n’y avait pas là l’inspiration et la vigueur d’un grand artiste.*”<sup>5</sup>

O livro é composto de poemas curtos, pequenas narrativas em versos alexandrinos, de compreensão direta, com poucas inversões sintáticas e vocabulário nada rebuscado, o que os afasta das tendências mais recentes da poesia parnasiana e da poesia simbolista. A temática predominante é amorosa, incidindo quase sempre no amor carnal, que é revelado em descrições bastante indecorosas para o leitor médio da época. Percebe-se a intenção do autor em desconstruir os estereótipos românticos e empregar a desilusão de qualquer valor moral, o que o coloca na linhagem da literatura naturalista. Seu refúgio entre os naturalistas tinha este objetivo principal: demarcar um lugar de questionamento dos valores burgueses.

Admirador de Baudelaire<sup>6</sup>, cujas *Fleurs du Mal* eram seu livro de cabeceira<sup>7</sup>, Maupassant tinha uma concepção moderna sobre a poesia, acreditando que qualquer assunto poderia virar tema para um poema<sup>8</sup>.

Embora a poesia de Maupassant não tenha hoje muitos leitores, ela nos ajuda a refletir sobre as escolhas iniciais do escritor e sobre sua concepção do poético. Observa-se em seus versos o mesmo compromisso da prosa de seu período com a busca da verdade estética e da crítica indireta aos valores da moral burguesa. Opinião semelhante compartilha Yvan Leclerc, em seus comentários sobre a poesia de Maupassant:

---

<sup>4</sup> Maupassant considerava que todo poeta deveria saber de cor o pequeno tratado de Banville (MAUPASSANT, 1909).

<sup>5</sup> Artigo publicado no jornal *Le National*, de 10 de maio de 1880. Confirma Banville (1880).

<sup>6</sup> Confirma Baudelaire (1983).

<sup>7</sup> Segundo Gérard Delaisement (2001, p. 138), para quem Maupassant sabia de memória imagens e temas baudelairianos.

<sup>8</sup> Como ele exemplifica ao citar « *La charogne* », de Baudelaire, em sua crônica « *Les poètes français du XVI<sup>e</sup> siècle* ». (MAUPASSANT, 2008, p. 1132-1133). A mesma opinião aparece na célebre carta ao jovem poeta Maurice Vaucaire, datada de julho de 1885. Ver Maupassant (1938).

Guy de Maupassant, de autor a crítico do naturalismo francês

*Maupassant appartient à la génération naturaliste, y compris dans la poésie, c'est par son effort de réduire l'écart entre deux conceptions aussi radicalement étrangères de la prose, considérée comme l'expression sérieuse de la vérité moderne, et la poésie, qui passe encore pour un supplément d'âme, un aimable divertissement conçu pour les dames aux yeux mêmes de ceux qui incarnent les valeurs du naturalisme. Rendre à la poésie son sérieux, son poids de vérité et d'humanité, voilà le propos de Maupassant.* (LECLERC, 2001, p. 187-188).

Segundo o mesmo crítico, Maupassant não pode ser classificado como poeta naturalista, visto que a estética naturalista é, em sua essência, prosaica e se opunha por princípio à poesia: “*L'expression 'poésie naturaliste' est donc une contradiction dans les termes, contradiction entre la doctrine et la forme d'expression.*” (LECLERC, 2001, p.184). Maupassant deve ser lido, portanto, apenas como um poeta que escreveu no tempo do Naturalismo e, conforme ele mesmo se definiu, como um escritor sem escolas.

## Um pequeno capítulo do teatro naturalista

Embora pouco conhecidas hoje, as obras dramáticas de Maupassant estiveram por algum tempo vinculadas ao teatro naturalista francês, pois dramaturgos e companhias de teatro ligados à escola adaptavam suas obras, juntamente com as de Zola e dos irmãos Goncourt.

A curta passagem do ator Antoine pelo Brasil, no mês de julho de 1903, trouxe consigo, em seu repertório, a encenação de *Boule de Suif*, novela adaptada para os palcos pelo dramaturgo Oscar Méténier, quando Maupassant ainda era vivo. Tanto na França quanto no Brasil, a estreia de *Boule de Suif* ocorreu quando o movimento naturalista já estava em declínio: lá, em 6 de maio de 1892; no Brasil, foi encenada no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, no dia 10 de julho de 1903, seguida de palestra do ator, sobre suas experiências no Théâtre Libre.

Também em julho de 1903, durante o verão europeu, a companhia portuguesa Souza Bastos encenou *Musotte*, peça de autoria de Maupassant e Jacques Normand, extraída do conto “*L'Enfant*”. Essa peça havia sido representada antes no Brasil, em 1901, no Rio de Janeiro e em São Paulo, pela companhia de teatro italiana da atriz Clara Della Guardia.

Já nessa época, as críticas saídas em jornais paulistanos e cariocas do período apontavam qualidades nos textos teatrais maupassantianos que o inseriam no chamado teatro moderno naturalista. As técnicas narrativas e a ação das

personagens, bem adaptadas para os palcos, foram pontos positivos para o sucesso das representações no Brasil.

O teatro de Maupassant compreende outras seis obras de menor difusão no Brasil – há notícias da encenação apenas de *Mademoiselle Fifi*, adaptada por Jean Sartini e trazida em 1910 para os palcos de São Paulo, por uma companhia de teatro italiana. Na França, elas foram representadas, alcançando algum sucesso, não maior devido justamente ao período de decadência da estética naturalista. Nota-se que as peças provêm em sua maior parte de adaptações de contos de Maupassant, uma vez que sua obra é repleta de contos de ação, em que diálogos dão margem à história que são narradas em cena. A caracterização frequente de cenários domésticos burgueses facilitava a caracterização do espaço cênico e atraía de imediato a simpatia do espectador do início do século XX.

## De naturalista a crítico da escola

“*Boule de Suif*”, a primeira novela de sucesso do autor, tem por evento central a Guerra Franco-Prussiana de 1870: enquanto a cidade de Rouen é ocupada pelos alemães (assunto das quatro primeiras páginas), um grupo de dez pessoas, representantes de diversos extratos da sociedade francesa (casais de burgueses, nobres, religiosas, um democrata pobre e uma cortesã), segue numa diligência, procurando fugir a essa tomada, a fim de alcançar o Havre e talvez se refugiar na Inglaterra. Maupassant utilizou-se de um tema que conhecia por experiência pessoal, durante o tempo em que atuou como soldado na região de Rouen. Albert Lumbroso e outros biógrafos de Maupassant apontam também que a personagem Boule de Suif foi inspirada em uma cortesã conhecida do autor, Adrienne Legay, fato cuja veracidade teria sido assegurada pela mãe do escritor (SATIAT, 2003, p. 626). Louis Forestier afirma que a anedota do conto “[...] *serait vraie aussi et Maupassant l’aurait recueillie de la bouche même de son oncle Charles Cord’homme.*” (MAUPASSANT, 1974, t. I, p.1298), tio esse que foi o modelo de outra personagem da novela, o democrata Cornudet.

O compromisso com a verdade era a motivação do autor, que estampava nesse texto, junto aos outros cinco escritores vinculados ao Naturalismo e envolvidos no volume *Les Soirées de Médan*<sup>9</sup>, o tema da guerra sob uma perspectiva mais realista.

---

<sup>9</sup> Émile Zola, Huysmans, Paul Céard, Léon Hennique e Paul Alexis. O volume foi publicado pelo mesmo editor de *Des vers*, Charpentier. Confira Zola et al. (1955).

*Nous n'avons eu, en faisant ce livre, aucune intention antipatriotique, ni aucune intention quelconque – nous avons voulu seulement tâcher de donner à nos récits une note juste sur la guerre, de les dépouiller du chavínisme à la Déroulède, de l'enthousiasme faux jugé jusqu'ici nécessaire dans toute narration où se trouvent une culotte rouge et un fusil. [...] Ce ne sera pas antipatriotique, mais simplement vrai: ce que je dis des Rouennais est encore beaucoup au-dessous de la Vérité.* (Carta de Maupassant a Flaubert, de 5 de janeiro de 1880. FLAUBERT; MAUPASSANT, 1993, p. 207).

A busca da verossimilhança resultou num retrato que chocou a burguesia rouenense do tempo de Maupassant. Isso porque as personagens mais simpáticas da novela, por conta de seus sentimentos de solidariedade (para não aludirmos à divisa da Revolução Francesa), são justamente as mais inferiorizadas na escala social: a cortesã bonapartista Élisabeth Rousset, a Boule de Suif, que só é apresentada ao leitor na nona página, e o vagabundo democrata Cornudet. Eles não só são os únicos a resistir aos desmandos dos alemães, como são somente eles que abdicam de seus valores para pagar o preço da liberdade de todos (dividem suas provisões e, no caso da cortesã, oferece seu corpo em troca da libertação de todos). Segundo Richard Fusco (1994), *Boule de Suif* promove uma “*small social revolution*”. Sobre a cena da partilha dos alimentos, o crítico estadunidense observa: “*In the forced intimacy of this isolated little world, Rousset can for the moment, earn a respect that would never be possible in a larger social arena.*” (FUSCO, 1994, p. 86-87).

A sátira que Maupassant obtém dessa situação dramática surge da inversão de valores entre o grupo social elevado e sua falta de sensibilidade e a dupla considerada inferior e a sua elevação de sentimentos. A descrição do espaço da diligência representa esse quiasmo: fisicamente as personagens estão separadas em dois grupos: “*Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée [...] En face des deux religieuses un homme et une femme attiraient l'attention de tous*” (MAUPASSANT, 1974, t.I, p.90). Essa apresentação e o decurso da viagem revelam que as personagens mais complexas, as de maior importância na sua narrativa, são as de menor valor social. Os primeiros contatos entre os dois grupos são agenciados pelo comerciante M. Loiseau, pequeno-burguês emergente, que sempre espreita tudo e representa o intercâmbio, por sua profissão e proveniência social. Num dos momentos mais intensos da ação, a refeição no comboio, ele diplomaticamente intervém. Em outra situação, da tentativa de convencimento de Boule de Suif a se entregar ao comandante alemão, todos

buscam argumentos que falem fundo no espírito da jovem cortesã, para que a vontade da maioria se estabeleça: a entrega de personagens femininas históricas, a religião que perdoa a falta por um ato heroico de salvação e o discurso apelativo do nobre conde (MAUPASSANT, 1974, t. I, p. 112-115).

A hipocrisia com que o autor caracteriza a sociedade rouenense, recorrente e bem focada contra as duas personagens marginais, revela-se em comentários e ações das demais, dados por meio do discurso indireto livre (há poucos diálogos em discurso direto). Mas a atuação da alta sociedade em defesa de seus interesses era já anunciada pelo narrador desde o início do texto, antes mesmo da apresentação dos dez viajantes.

*Au bout de quelque temps, une fois la première terreur disparue, un calme nouveau s'établit. Dans beaucoup de familles l'officier prussien mangeait à table. Il était parfois bien élevé, et, par politesse, plaignait la France, disait sa répugnance en prenant part à cette guerre. On lui était reconnaissant de ce sentiment; puis, on pouvait, un jour ou l'autre, avoir besoin de sa protection.* (MAUPASSANT, 1974, t. I, p. 85).

É desse tipo de proteção que a sociedade rouenense, retratada no comboio em que segue Boule de Suif, se utiliza para tentar escapar da cidade, até se deparar com um comandante alemão, em Tôtes, que ela não consegue corromper com seus títulos e com seu dinheiro. É essa sociedade que acredita então ser natural a troca de serviços, da parte da protagonista, para receber o salvo-conduto dos inimigos alemães. E é a mesma que, depois de comemorar a entrega da cortesã, por meio da qual consegue a liberdade, voltará a ignorar e menosprezar Boule de Suif na sequência da viagem, sem lhe oferecer nada, nem um olhar de piedade.

O autor conjuga nessa novela diversos elementos caros ao Naturalismo: a escolha de uma prostituta para protagonizar a história, um fato histórico recente (a Guerra Franco-Prussiana), o erotismo, a oposição entre as várias classes da sociedade francesa do período. A cena final do texto reforça a cena no comboio, mais uma vez com a crítica ao falso patriotismo das classes ditas elevadas por meio da reação das personagens marginalizadas: Cornudet assobia e canta trechos da “Marselhesa” (que em 1870 ainda não era o hino nacional, mas um canto revolucionário), cadenciado com os soluços do choro de Boule de Suif e o silêncio de constrangimento dos demais viajantes.

Poderíamos mencionar diversos outros contos e novelas de Maupassant em que o autor resgata elementos da estética naturalista, como “*Les Dimanches d'un*

*bourgeois de Paris*” ou “*Promenade*”, nos quais o determinismo social é marcante. Preferimos, no entanto, passar às considerações críticas do escritor sobre o movimento naturalista, mais especificamente, sobre o romance do período.

Maupassant escreveu e publicou seis romances em vida (deixou outros dois inacabados), todos sob uma primeira versão oferecida em folhetim, em jornais e revistas franceses. Em seu precioso estudo sobre o romance realista, intitulado “*Le Roman*” e publicado em 1887, muito se discute sobre a sua “*théorie de l’observation*” (MAUPASSANT, 1987, p.714). ou a teoria de verossimilhança, principalmente em contraposição às teorias dos naturalistas *tout court*. Entretanto, muitas das reflexões que ali desenvolveu apareceram antes esboçadas em sua correspondência e em diversas crônicas para os jornais, quando o autor ainda estava mais preocupado em defender um romance que se afastasse da linhagem romântica, do romance de imaginação e de aventuras, ainda muito no gosto da Academia e dos leitores de folhetim. Em resumo, nesse ensaio-prefácio, o autor se posiciona sobre o papel do crítico literário, elenca as expectativas do leitor, numa espécie de decálogo que ele mesmo forjou para o público, e define dois tipos de romancistas (o idealista e o realista ou “ilusionista”). Maupassant ocupa-se também da tarefa do escritor, do talento e do gênio literários, por meio de seu aprendizado com Flaubert.

No ensaio “*Le Roman*”, o seu texto crítico de maior relevo, Maupassant define algumas categorias do romance psicológico e do que chamou sua “teoria da observação”. Embora esse texto abra o quarto romance do escritor francês, não se trata propriamente de um prefácio, e hoje é considerado pela crítica especializada mais importante que o romance que introduz. Na época de sua publicação, em carta a seu advogado, Émile Straus, Maupassant afirmou: “[...] *mes idées sur le Roman comportent la condamnation du roman qui le suit.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 1508). As reflexões ali presentes percorrem a tríade autor-leitor-crítico, a partir do questionamento da liberdade de criação e de interpretação e põe em xeque o romance naturalista, “[...] *une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 705). Para ele, a crítica ao escritor naturalista deveria recair na comparação do que é escrito com a real semelhança com a vida: “[...] *si nous jugeons un naturaliste, montrons-lui en quoi la vérité dans la vie diffère de la vérité dans son livre.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 706). Ele deveria levar o leitor a perceber os eventos escondidos da realidade e “*Pour nous émouvoir, comme il l’a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 706-707). Para tanto, o escritor deveria

descrever um período da vida das suas personagens passando aos seguintes, segundo a necessidade de mostrar como as circunstâncias, os meios sociais e os interesses burgueses, de dinheiro, de família e políticos modificam a evolução delas. Era preciso, portanto, contar apenas os fatos de uma verdade irrecusável e constante, e não os estados agudos da alma.

Nota-se aí o valor que Maupassant dava à representação da realidade. Se a presença do meio social continua para ele fundamental para a evolução das personagens, por outro lado, ao contrário dos naturalistas *tout court*, o autor de “*Boule de Suif*” opunha-se ao retrato biográfico e ao determinismo biológico, ao retrato científico das classes sociais. Em sua obra, as ações das personagens decorrem mais de suas histórias do que propriamente de sua origem familiar ou biológica.

Entretanto, a crítica maior que Maupassant fazia ao movimento naturalista era a pretensão da verdade, conceito para ele tão impreciso e tão variável quanto o pensamento dos seres humanos. A literatura deveria buscar antes a verossimilhança que o retrato fiel da realidade, uma vez que em ficção a aparência de verdade atrai e convence mais que ela mesma.

*Mais en se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoir être résumée par ces mots : « Rien que la vérité et toute la vérité. » Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car **Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable**. Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même. Raconter tout serait impossible, car il faudrait alors un volume au moins par journée, pour énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre existence. Un choix s'impose donc, – ce qui est une première atteinte à la théorie de toute la vérité. (MAUPASSANT, 1987, p. 708).*

Na sequência desse texto, o autor dá um exemplo hoje canônico: apesar de muitas pessoas terem suas vidas interrompidas bruscamente, em acidentes diários, não se deve fazer uma personagem principal, no meio de um romance, morrer após uma telha cair em sua cabeça, ou sofrer um atropelamento que lhe tire a vida. Para Maupassant, a arte consiste em preparar e manejar os acontecimentos, fazer a transição adequada, a fim de “[...] *produire la sensation profonde de la vérité*

*spéciale qu'on veut montrer.*” Para ele, “[...] *faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai [...] J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 708-709).

A crítica de Maupassant se dirigia à teoria de reprodução fotográfica dos naturalistas. Para ele, cada temperamento observa a realidade à sua maneira pessoal, de modo que um mesmo objeto será descrito de forma diferente por cada sujeito. O que, a seu ver, a arte realista deveria empreender era uma descrição que sugerisse a cada leitor a sua própria percepção das coisas – desse a ele uma ilusão de tudo o que existe: “*Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 709).

Com sua exposição sobre o romance objetivo, Maupassant pretendia defender sua teoria da verossimilhança, segundo a qual a ação das personagens permite prever sua psicologia e seu complexo universo. No entanto, para ele (e aqui me parece a diferença fundamental de sua teoria) é impossível determinar todas as secretas evoluções do pensamento de cada ser humano. Maupassant era sábio o bastante para perceber que suas personagens eram projeções de seu próprio sistema de pensamento e que era incapaz, portanto, de reproduzir a humanidade tal qual ela se apresentava. Para ele, a arte do escritor estava em saber esconder do leitor esse eu que cria sob máscaras diversas e descobrir em cada objeto um aspecto nunca visto nem dito por ninguém. Para ele, “[...] *la moindre chose contient un peu d'inconnu.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 713). Descrita dessa maneira tão clara, a tarefa do escritor parece mais simples do que realmente é.

## Maupassant entre o Naturalismo e o Realismo francês

Tanto os romances quanto os contos e as novelas de Maupassant foram muito cedo reconhecidos por grandes críticos franceses como distintos do Naturalismo, sobretudo no que se refere à análise psicológica profunda das personagens e à descrição minuciosa e precisa de traços físicos e de objetos. Ele compreendia que o escritor possuía o direito absoluto de compor uma obra segundo sua concepção pessoal de arte, mas era absolutamente contra a pretensão da arte fotográfica e a escritura artista, com seu “[...] *vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois.*” (MAUPASSANT, 1987, p. 714). Sua literatura buscava a simplicidade e o subentendido, sugerir e exprimir além do que está escrito.

A mesma liberdade de pensamento, verdadeira “profissão de fé literária”, como autodefine Maupassant, foi anunciada em uma carta de 17 de janeiro de

1877, cujo destinatário provável é Paul Alexis, única carta de que se tem notícia remetida possivelmente a esse destinatário:

*Je ne crois pas plus au naturalisme et au réalisme qu'au romantisme. Ces mots à mon sens ne signifient absolument rien et ne servent qu'à des querelles de tempéraments opposés. Je ne crois pas que le naturel, le réel, la vie soient une condition **sine qua non** d'une œuvre littéraire. Des mots que tout cela. [...] Soyons des originaux, quel que soit le caractère de notre talent (ne pas confondre originaux avec bizarres), soyons l'**Origine** de quelque chose. Quoi? Peu m'importe, pourvu que ce soit beau et que cela ne se rattache point à une tradition finie. Platon, je crois, a dit: **Le beau est la splendeur du vrai**; je suis absolument de cet avis [...]. Je ne discute jamais littérature, ni principes, parce que je crois cela parfaitement inutile. On ne convertit jamais personne, aussi n'est-ce point dans ce but que je vous écris cette longue lettre, mais c'est pour que vous connaissiez bien absolument ma manière de voir et ma religion littéraire. (MAUPASSANT, 1938, p. 224-225, grifos do autor).*

Maupassant sempre se opôs à literatura de tendências, pois assim acreditava estar livre para admirar ou criticar quaisquer gêneros e escolas. Apesar de ter-se projetado no círculo naturalista de Zola, desde aquela época procurou justificar a união do grupo de Médan pela sua afinidade filosófica (contra o que considerava o charlatanismo romântico) e negar o objetivo de formação de uma escola<sup>10</sup>. Em diversos momentos de sua atividade de cronista literário, nosso autor defendeu a liberdade estética e colocou-se como livre dos preceitos de escolas literárias. Isso também proveio de seu aprendizado com o mestre Gustave Flaubert. No seu maior estudo sobre ele, publicado como prefácio a *Bouvard et Pécuchet*, Maupassant afirma que “*Les romanciers [...] n'ont pas mission pour moraliser, ni pour flageller, ni pour enseigner [...]*” e que “*Tout livre à tendances cesse d'être un livre d'artiste.*” (MAUPASSANT, 2008, p. 1233). Em 1882, em “*Question littéraire*”, já havia concluído: “[...] *je crois tous les principes littéraires inutiles. L'œuvre seule vaut quelque chose, quelle que soit la méthode du romancier.*” (MAUPASSANT, 2008, p. 1378, grifo do autor).

Independente de seu afastamento paulatino do grupo dos naturalistas franceses, Maupassant obteve a admiração de seus coetâneos. Numa carta enviada a Maupassant, em 2 de março de 1882, Taine, o célebre teórico do Naturalismo,

<sup>10</sup> Confira a crônica “*Les Soirées de Médan*”, de 17 de abril de 1880, publicada em *Le Gaulois* (MAUPASSANT, 2008, p. 1295-1296).

Guy de Maupassant, de autor a crítico do naturalismo francês

elogia o livro *La maison Tellier*, então recentemente publicado, e exprime toda a sua admiração pela arte do discípulo de Flaubert: “*Tout jugement dépend de l'idéal qu'on s'est fait; vous placez le vôtre très haut; de là vos sévérités. [...] Rien de plus agréable à mon âge que de voir l'aurore d'un grand talent...*” (MAUPASSANT, 1938, p. 437-438).

Em resumo, defendendo sua própria “religião literária”, como afirmou em carta de 1877, Maupassant trilhou um caminho particular nas letras francesas. Por meio de uma produção artística (que reúne poemas, contos, novelas, romances, narrativas de viagem e peças de teatro) e crítica (crônicas, ensaios e prefácio), pôde imprimir em suas obras marcas das estéticas naturalista, realista e da vanguarda impressionista, expressão esta então reservada aos princípios das artes plásticas do final do século XIX.

### GUY DE MAUPASSANT, FROM AUTHOR TO CRITIC OF FRENCH NATURALISM

**ABSTRACT:** *Guy de Maupassant's (1850-1893) works present characteristic elements of the literature made at the end of the 19<sup>th</sup> century, proposing variations of the realist and naturalist styles. Well-known in Zola's (1840-1902) circles, one of the most representative novelists of literary Naturalism, Maupassant also kept in touch with other important masters of the French Realism, and Gustave Flaubert (1821-1880) was one of them. Among verse, drama, and novel, the short stories and the novellas predominate over the Norman writer's works, which paint with either impressionist or realist colors the bourgeois and the decadent scene of the last quarter of the century in Paris, Normandy and its neighborhood. Once Maupassant had not put aside the reflections on the moment and theoretical aspects, such as the artistic production of his time and his contemporaries, his varied works represent an important discussion about the historic and literary categories of that time.*

**KEYWORDS:** *Guy de Maupassant. Realism. Naturalism. French Literature. “Boule de Suif”. “Le Roman”.*

### REFERÊNCIAS

BANVILLE, T. Des vers. **Le National**, 10 mai 1880.

BAUDELAIRE, C. **Les Fleurs du mal**. Paris : France loisirs, 1983.

DELAISEMENT, G. Maupassant, poète en vers et en prose. **Bulletin Flaubert et Maupassant**, Rouen, n. 9, p. 131-141, 2001. Association des Amis de Flaubert et de Maupassant.

Angela das Neves

ZOLA, E. et al. **Les Soirées de Médan**. Paris : Fasquelle, 1955.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris : Presses de la Renaissance, 1968.

FLAUBERT, G.; MAUPASSANT, G. de. **Correspondance**. Texte établi, préfacé et annoté par Yvan Leclerc. Paris: Flammarion, 1993.

FUSCO, R. **Maupassant and the American short story: the influence of form at the turn of the century**. [s.l.]: The Pennsylvania State University Press, 1994.

LECLERC, Y. Maupassant, poète naturaliste? **Bulletin Flaubert et Maupassant**, Rouen, n.9, p. 181-193, 2001. Association des Amis de Flaubert et de Maupassant.

MAUPASSANT, G. de. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche).

\_\_\_\_\_. Le Roman. In : \_\_\_\_\_. **Romans**. Paris: Gallimard, 1987. p. 703-715. (Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_. **Contes et nouvelles**. Organisé par Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1974. 2 t. (Bibliothèque de la Pléiade).

\_\_\_\_\_. **Études, chroniques et correspondance. Œuvres complètes illustrées de Guy de Maupassant**. Recueillies et annotées par René Dumesnil. Paris: Librairie de France/Librairie Gründ, 1938.

\_\_\_\_\_. **La vie errante**: Venise – Ischia – Pêcheuses et guerrières. Paris: Conard, 1909.

\_\_\_\_\_. **Des vers**. Paris: L. Conard, 1908.

SATIAT, N. **Maupassant**. Paris: Flammarion, 2003. (Grandes biographies).



# O ESTETICISMO FINISSECLAR FRANCÊS: EM TORNO DE BAUDELAIRE

Rangel Gomes de ANDRADE\*  
Adalberto Luis VICENTE\*\*

**RESUMO:** Este artigo objetiva apresentar um panorama do esteticismo na França das últimas décadas do século XIX, tendência que atravessa as principais correntes artísticas do período, destacadamente Romantismo, Decadentismo e Simbolismo. Considerando que o maior expoente do esteticismo francês é Charles Baudelaire, apresentaremos as concepções esteticistas de artistas que orbitam em torno do poeta, tanto precursores como continuadores, confrontando suas visões com as veiculadas pelo autor de *Les Fleurs du Mal* em seus textos ensaísticos. Além de Baudelaire, também nos debruçaremos neste trabalho sobre os escritos teóricos e literários de Victor Hugo, Stendhal, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, J.-K. Huysmans e Arthur Rimbaud.

**PALAVRAS-CHAVE:** Charles Baudelaire. Esteticismo. *Fin de siècle*. Século XIX. Literatura francesa.

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?*

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?*

“Hymne à la Beauté”- Charles Baudelaire (2017a, p. 52-53).

---

\* Graduando em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP - Brasil. 14800-901 - r4n6e@terra.com.br - Bolsista de Iniciação Científica FAPESP, processo nº 2016/10664-1

\*\* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-701- adalberto.vicente@unesp.br

## Introdução

A Europa das últimas décadas do século XIX foi marcada por uma profunda efervescência cultural e política. As transformações que vinham se consolidando no âmbito técnico e científico desde o advento da Revolução Industrial e a formação dos grandes centros urbanos engendraram profundas mudanças econômicas e sociais, ao mesmo tempo que escancararam as condições miseráveis das populações pobres das grandes cidades e revelaram a mesquinha e hipocrisia da burguesia industrial que ascendia. Enquanto crescia a confiança do homem na razão, na ciência e na técnica como meios fundamentais para desvendar os segredos do mundo natural e social, os artistas começavam a tomar posição em relação à realidade que se desenhava diante deles.

A consequência desse quadro histórico foi o surgimento de diversas correntes artísticas mais ou menos afins que passaram a disputar o cenário artístico e cultural. Tais correntes apresentavam posições conflitantes e os seus representantes mais emblemáticos entraram em profundas polêmicas em decorrência de suas visões de mundo e concepções artísticas divergentes, especialmente na França. Romantismo, Naturalismo, Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo dividiam o mesmo contexto histórico e social, cada um à sua maneira propondo novos caminhos para o fazer artístico.

Se o século XIX foi responsável por iluminar o mundo com a invenção da lâmpada elétrica, os artistas da época fizeram transparecer a escuridão que circundava a *Belle Époque*, revelando “[...] a discrepância entre o progresso material e a depressão espiritual [...]”, como nota o historiador Eugen Weber (1988, p.11). Entusiastas ou não do progresso, o fato é que nenhum desses artistas se manteve indiferente a ele: “A reação à mudança estabeleceu o caráter do período.” (WEBER, 1988, p.13). Apesar de terem suas próprias diferenças, românticos, simbolistas e decadentistas encontravam afinidade na oposição ao cientificismo e realismo naturalista e ao objetivismo e rigidez da estética parnasiana<sup>1</sup>. É por meio dessas três correntes que as tendências esteticistas adquirem maior vulto. Como

---

<sup>1</sup> Em uma entrevista concedida a Jules Huret (“*Sur l'évolution littéraire*”), em 1891, Stéphanne Mallarmé (apud GOMES, 1994, p. 27) marca posição e distingue o ideal poético parnasiano do simbolista, fundado no mistério e no símbolo: “Creio [...] que, no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles mesmos suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo:

escreve Michel Décaudin (apud MORETTO, 1989, p.13), numa síntese precisa do período:

Sem dúvida, desde o Romantismo se é artista por oposição ao utilitarismo “burguês”; mas é na segunda parte do século XIX, especialmente, que a arte se torna uma moral, uma religião, uma metafísica. O dandismo de alguns, a alegre boêmia de outros, aqui o chiste, lá as mais altas exigências espirituais, vêm das mesmas aspirações; recusa do mundo positivista, das solicitações políticas ou sociais, das realidades materiais, das convenções e das obrigações da vida civilizada.

De maneira mais específica, o esteticismo enforma e confunde-se com o Decadentismo e com algumas das tendências centrais do Simbolismo. Não há uma escola esteticista propriamente dita, mas uma constelação de autores pertencentes a diferentes correntes literárias que merecem a alcunha de **estetas**.

Apesar da possibilidade de rastrear antecedentes em outros pontos da Europa, como Alemanha e Inglaterra, o esteticismo é uma tendência artística marcadamente francesa que tem seu esplendor nas últimas décadas do século XIX. Em linhas gerais, o esteta pode ser definido como aquele que elege o belo como instância absoluta da vida. O esteta é fundamentalmente um cultor da beleza. A devoção ao belo sempre existiu na história da civilização ocidental, mas, no século XIX, o termo “esteticismo” oferece novos contornos a esse fenômeno, que passa a significar, como explica Robert Vincent Johnson (2018, p. 1), “[...] *a new conviction of the importance of beauty as compared with – and even in opposition to – other values.*”

O esteticismo repudia qualquer intenção moral na arte. Inculcar valores morais ou pedagógicos em uma obra de arte significa, para o esteta, rebaixá-la, degradar seu estatuto artístico. Radicalmente contrário ao utilitarismo que deseja tornar a arte meio para fins estranhos a ela, o esteta reivindica a **autonomia da arte**, desprendida de utilidades imediatas e valores alheios. O valor da arte, sob esse ponto de vista, encontra-se na sua capacidade de nos possibilitar experienciar a beleza: “[...] *the value of art is to be found in our immediate experience of it, not in its alleged effects on conduct.*” (JOHNSON, 2018, p. 6-7). Ao esteta só interessa a beleza da obra, mas uma beleza desprendida de valores universais, produzida pela maestria com que o artista seleciona e organiza os recursos formais de que

---

evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas.”

dispõe. Segundo essa visão, a beleza pode ser extraída do horrível, do disforme e do perverso, contanto que transfigurados pelo labor artístico.

Ao se utilizar do exotismo, da bizzarria e da perversão como fundamentos para sua produção artística, o esteta busca causar um estranhamento no gosto médio e chocar a acomodada sensibilidade burguesa, da qual ele busca se distinguir e distanciar o máximo possível. Seu fundamento máximo é a subversão de valores morais e estéticos. Como escreve William Gaunt (1957, p. 17): “*The man of inner mystery, scornfully perverse, hypersensitive, the enemy of the accepted and the commonplace.*” Contanto que fiel ao culto da Beleza, ao esteta é permitido todas as transgressões e todos os excessos: “*All ecstasies and all excesses were justified in the search for sensation and the delight in beauty which [...] was a law unto itself.*” (GAUNT, 1957, p. 13).

Charles Baudelaire (1821-1867) é, sem dúvida, o maior e mais influente nome do esteticismo na França. Os que vieram antes dele assumem posto de precursores, antecipando proposições que seriam encabeçadas e desenvolvidas pelo poeta; já os que o sucederam, em sua maioria, posicionam-se como continuadores e reputam-no como mestre. Por isso, tomaremos a figura de Baudelaire como núcleo central dessa exposição, em torno do qual avaliaremos as proposições dos demais artistas na relação que estabelecem com os princípios baudelairianos.

## O esteticismo finissecular francês

As duas últimas estrofes do poema “*Hymne à la Beauté*”, que servem de epígrafe a este trabalho, expressam de maneira emblemática a nova concepção do Belo proclamada por Baudelaire e que será cultivada pelos artistas franceses do *fin de siècle*. A confluência entre o belo e o horrível, o celeste e o abissal, o sagrado e o profano, marca as tensões evocadas por essa geração de artistas, que buscavam jogar com os contrastes e as ambivalências entre **sublime** e **grotesco**. Esses dois termos, que a estética clássica opunha de maneira rígida, foram defendidos na sua relação dinâmica e harmônica primeiramente por Victor Hugo (1802-1885) em *Do grotesco e do sublime*, o famoso prefácio de *Cromwell*<sup>2</sup>.

A relação de Baudelaire com Hugo oscilou entre admiração, bajulação e desprezo, e se o poeta de *Les fleurs du mal* recrimina o mestre romântico por “[...] introduzir à força e brutalmente em sua poesia aquilo que Edgar Poe considerava a principal heresia moderna – o *ensino* [...]”, apenas para agradar ao gosto daquela que ele denominava de “nossa raça antipoética” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 446,

<sup>2</sup> Confira Hugo (2014).

grifo do autor), Hugo talvez tenha sido um dos principais românticos que, a despeito de considerar seu valor social e político, recusava-se a “[...] ver utilidade direta na arte, seu serviço imediato às verdades políticas.” (WELLEK, 1967, p. 226). De acordo com o próprio poeta: “A arte deve ser, acima de tudo, o seu próprio objetivo, deve prosseguir moralizando, civilizando e edificando, mas, sem se desviar de seu caminho.” (HUGO apud WELLEK, 1967, p. 226). Hugo compreendia que a arte, para atingir objetivos morais e políticos em seu sentido universal, deve antes de tudo ser arte, ou seja, sensibilizar pela sua unidade de forma e conteúdo.

Convém nos determos em alguns dos princípios expressados por Hugo em seu prefácio, por constituir ponto central do processo de transformação da sensibilidade estética cultivada pelo esteticismo *fin de siècle*.

O texto de Victor Hugo (2014, p. 83) tem como fundamento, mais do que justificar a obra que prefacia, proclamar “[...] a liberdade da arte contra o despotismo dos sistemas, dos códigos e das regras.” O dramaturgo ataca a regra das três unidades, a rígida separação entre os gêneros e invoca a autoridade divina para argumentar que nem tudo na criação é “humanamente **belo**”, pois “[...] o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do grotesco, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (HUGO, 2014, p.26, grifo nosso). Em razão disso, a obra, para ser total, deve possuir a mesma harmonia da natureza:

Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 2014, p. 27).

Segundo essa perspectiva, Hugo opõe a literatura clássica e a romântica, sendo o gênio moderno aquele capaz de abarcar a complexidade da existência humana, naquilo que ela detém de grotesco e de sublime. Em conjunto, o sublime e o grotesco devem produzir um contraste que possibilite uma percepção mais acurada do belo, fazendo com que este prevaleça em relação ao feio. Ainda que fundamentado em princípios cristãos, o jogo de contrários hugoano é profundamente moderno, antecipando a noção baudelairiana do belo, cuja relatividade depende do gênio do artista, capaz de extrair beleza do bizarro e do banal.

Ademais, o trecho supracitado poderia fazer supor na crença de Hugo de que a arte deve reproduzir a natureza, no entanto, mais adiante ele esclarece: “Tudo o que no mundo, na história, na vida, no homem, tudo deve e pode aí refletir-se, mas sob a **varinha mágica da arte.**” (HUGO, 2014, p. 69, grifo nosso). A arte, segundo o mestre romântico, ecoando a teoria aristotélica, preenche as lacunas e omissões da história, conta aquilo que poderia ter sido e não o que foi: “Assim, a finalidade da arte é quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia.” (HUGO, 2014, p. 69). A criação artística, portanto, “[...] reveste o todo com uma forma ao mesmo tempo poética e natural [...]”, que, por sua vez, produz o **artifício**: “[...] esta vida de verdade e de graça que gera a ilusão, este prestígio de realidade que apaixona o espectador, e primeiro o poeta, pois o poeta é de boa fé.” (HUGO, 2014, p. 69).

Stendhal (1783-1842), outro importante nome do Romantismo, apesar de por vezes advogar em nome de um realismo de tipo documental, declara a certa altura que “*tout ouvrage d’art est un beau mensonge.*” (STENDHAL, 1933, p. 308, grifo do autor). Stendhal considera o prazer causado pela obra como fator decisivo para julgar seu valor: “[...] a quantidade de prazer sentido parece o único termômetro para julgar o mérito do artista.” (STENDHAL apud WELLEK, 1967, p. 218). Não por acaso, Baudelaire (2010, p. 17, grifo do autor) menciona Stendhal em *Peintre de la vie moderne* como sendo aquele que mais se aproximou da verdade ao afirmar que “[...] o Belo não é senão a promessa da felicidade.” No entanto, esse prazer de que fala Stendhal consiste não em um sentimentalismo derramado, mas em um prazer intelectual, produzido e arquitetado pelo artista. A visão “hedonista” da obra de arte e do prazer como criação intelectual acabam por aproximar o autor de *Le rouge et le noir* da estética finissecular.

Certamente Hugo e Stendhal não são estetas propriamente dito, mas expressam germes dessa tendência em suas concepções artísticas. Em resumo: a conjunção de opostos, a liberdade de explorar temas e gêneros, a autonomia (relativa) da arte, a arte enquanto artifício, a fruição estética como valor central, a criação enquanto processo intelectual, racional e meditado. Essas categorias, desenvolvidas pelos artistas posteriores, constituirão linhas de força centrais da poética esteticista. Mas, ainda dentro da geração romântica, outros dois autores serão fundamentais para o esteticismo de extração baudelaireana: Théophile Gautier e Edgar Allan Poe<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Apesar de ser um autor de língua inglesa, abordaremos aqui o Poe “francês”, ou seja, o Poe lido por Baudelaire.

Théophile Gautier (1811-1872) esteve inicialmente ligado à geração romântica, posicionando-se ao lado de Victor Hugo durante a batalha de *Hernani* e se aproximando posteriormente dos parnasianos, no entanto sua produção é de difícil classificação e teve impacto sobre diferentes escolas e artistas. Gautier é tido como o grande veiculador da doutrina de “*l’art pour l’art*” na França – o edificador, segundo Baudelaire (1976, p. 104), “*des âmes amoureuses du Beau*” – e sua obra literária materializa suas concepções esteticistas, tendo gerado enorme admiração em Baudelaire, que lhe dedica *Les fleurs du mal*<sup>4</sup> e dele chega a dizer que “[...] *il sera un des maîtres écrivains, non seulement de la France, mais aussi de l’Europe [...]*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 127). Victor Hugo (2001, p. 133), em carta endereçada a Baudelaire em decorrência do artigo que dedicou a Gautier, identifica a relação de filiação – ou melhor, de fraternidade – entre os dois poetas: “Théophile Gautier é um grande poeta, vós o louvais como irmão mais moço, e vós o sois.” Como Baudelaire escreveu sobre o autor de *Émaux et camées* e vice-versa, é possível fazer, por meio de seus olhares cruzados, “[...] uma leitura especular das idéias estéticas de ambos [...]”, como sugere Gloria Carneiro do Amaral (2001, p. 22)

O marco da obra em prosa de Gautier é *Mademoiselle de Maupin*. O prefácio, mais lido que o próprio romance, é considerado um manifesto da arte pela arte. Nele Gautier ataca com ironia e mordacidade a crítica moralizante e utilitarista que exigia uma função para a obra de arte. Em lugar disso, contrapõe-lhes “[...] um livro que não tem utilidade civilizatória e não trabalha para o progresso.” (AMARAL, 2001, p. 23). Em uma das passagens centrais e mais conhecidas do prefácio-manifesto, Gautier (1955, p. 23) declara a suprema utilidade da arte e da beleza: ser **absolutamente inútil**:

---

<sup>4</sup> Na dedicatória, Baudelaire (2017a, p. 29) refere-se a Gautier como “*maître et ami*”:

AU POËTE IMPECCABLE  
AU PARFAIT MAGICIEN ÈS LETTRES FRANÇAISES  
A MON TRÈS-CHER ET TRÈS-VÉNÉRÉ  
MAÎTRE ET AMI

THEOPHILE GAUTIER

AVEC LES SENTIMENTS  
DE LA PLUS PROFONDE HUMILITÉ  
JE DÉDIE  
CES FLEURS MALADIVES

*Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? Je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. À quoi sert la beauté des femmes? Pourvu qu'une femme soit médicalement bien conformée, en état de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes. A quoi bon la musique? à quoi bon la peinture? Qui aurait la folie de préférer Mozart à M. Carrel, et Michel-Ange à l'inventeur de la moutarde blanche? Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines.*

*Mademoiselle de Maupin* é enaltecido por Baudelaire como um “hino à Beleza”. Nas palavras do poeta:

*Ce roman, ce conte, ce tableau, cette rêverie continuée avec l'obstination d'un peintre, cette espèce d'hymne à la Beauté, avait surtout ce grand résultat d'établir définitivement la condition génératrice des oeuvres d'art, c'est-à-dire, **l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe.*** (BAUDELAIRE, 1976, p. 111, grifo nosso).

A mesma “idéia fixa” de que fala Baudelaire a respeito de Gautier, o autor de *Mademoiselle de Maupin* destaca na concepção poética do amigo: “Baudelaire era pela autonomia absoluta da arte e não admitia que a poesia tivesse outro fim senão a si mesma nem outra missão a cumprir a não ser excitar na alma do leitor a sensação do belo, no sentido absoluto do termo.” (GAUTIER, 2001, p. 46).

Baudelaire (1976, p. 111), em seu ensaio sobre Gautier, questiona a doutrina que afirma a indissociabilidade entre os valores da “Beleza”, da “Verdade” e do “Bem”, denunciando-a como uma invenção da “*philosophiaillerie moderne*”. O poeta argumenta que a “Verdade” pertence ao âmbito da ciência e do intelecto puro, sendo a beleza de estilo bem-vinda, mas dispensável, enquanto o “Bem” é objetivo de toda busca moral. A “Beleza”, por outro lado, é objeto exclusivo do **gosto**. O romance, por ser um gênero complexo, pode conter uma parte mais dedicada à “Verdade” enquanto outra volta-se mais à “Beleza”. A partir dessa constatação, Baudelaire (1976, p. 112, grifo do autor) defende que, em *Mademoiselle de Maupin*:

*La part du Beau [...] était excessive. L'auteur avait le droit de la faire telle. La visée de ce roman n'était pas d'exprimer les moeurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court, pour ainsi dire, dans le même lit que la Poésie, mais sans toutefois se confondre absolument avec elle, privé qu'il est du double élément du rythme et de la rime. Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la beauté de l'amour et la beauté des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) crée par la beauté.*

Portanto, Baudelaire valoriza no romance de Gautier o culto ao belo que não recai no charco das paixões. Como inimigo do sentimentalismo derramado, Baudelaire (1976, p. 116) opõe “*la sensibilité de coeur*” à “*la sensibilité de l'imagination*”:

*La sensibilité de coeur n'est pas absolument favorable au travail poétique. Une extrême sensibilité de coeur peut même nuire en ce cas. La sensibilité de l'imagination est d'une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément.*

Tendo a imaginação como valor absoluto, ao poeta fica dispensada a necessidade de impor sinceridade ou honestidade à sua obra. Do ponto de vista da imaginação, Baudelaire (1976, p. 116) declara Gautier “*l'écrivain par excellence*”, por ter feito de sua atividade poética uma “*idéia fixa*”, ao eleger como faculdade principal o culto ao Belo: “*Gautier, c'est l'amour exclusif du Beau, avec toutes ses subdivisions, exprimé dans le langage le mieux approprié.*” (BAUDELAIRE, 1976, p. 117). As questões em torno da forma da expressão poética e da busca da linguagem mais apropriada apontam para uma dimensão central da estética baudelaíriana: sua preocupação com a forma. Por isso, Baudelaire destaca o estilo de Gautier e sua virtuosidade no domínio das **correspondências**, detentor de um repertório de metáforas capaz de realçar o mistério dos objetos e de uma palavra evocatória, quase mágica: “*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, 1976, p.118). Essa mística da linguagem e o “dom de *correspondência*” também é destacado por Gautier (2001, p. 54, grifo do autor) ao tratar do poeta de “*Correspondances*”, que sublinha seu dom de vidência: “[...] ele sabe descobrir, por uma intuição secreta,

relações invisíveis para outros e aproximar assim, por analogias inesperadas que só o *vidente* pode captar, os objetos mais afastados e aparentemente mais opostos.” Anna Balakian (2007, p. 41) também chama atenção para essa dimensão da poética baudelairiana:

Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um bardo. Com sua rede de sentidos e percepções superior, o poeta se inclina mais a decifrar do que transmitir ou comunicar o enigma da vida. Se a comunicação é a universalização do particular, seja na vida pessoal do poeta seja na vida histórica da nação, decifrar é então o poder de dar realidade pessoal aos problemas universais e seus mistérios.

A questão da vidência será mais tarde retomada e explorada por Rimbaud nas cartas que endereçou a George Izambard e Paul Demeny, de que trataremos mais adiante.

Gautier (2001, p. 46) também reforça a dimensão do estilo em Baudelaire, sua capacidade de criar, através de sua poesia, um “efeito de surpresa, de espanto e de raridade.” Para alcançar tal efeito, Baudelaire transfigura artisticamente a realidade através da imaginação, tornando o objeto do poema algo novo e surpreendente: “[...] ele queria que, antes de entrar na esfera da arte, todo objeto passasse por uma metamorfose que o aprimorasse a esse meio sutil, idealizando-o e afastando-o da realidade trivial.” (GAUTIER, 2001, p. 47). Baudelaire busca então extrair o belo do horror, do disforme, do bizarro, que é revitalizado pelo labor artístico: “Remexendo em seu caldeirão toda espécie de ingredientes fantasticamente bizarros e cabalisticamente venenosos, Baudelaire pode dizer como as feiticeiras de *Macbeth*: ‘**O belo é horrível, o horrível é belo.**’” (GAUTIER, 2001, p. 47, grifo nosso). Não por acaso, em um de seus projetos de prefácio a *Les fleurs du mal*, Baudelaire (apud GOMES, 2001, p. 53, grifo nosso) nos informa que: “Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, por que a tarefa era mais difícil, **extrair a beleza do Mal.**”

A respeito dessa mesma tendência em Gautier, Baudelaire (1976, p. 123, grifo do autor) afirma:

*Nul n'a mieux su que lui exprimer le bonheur que donne à l'imagination la vue d'un bel objet d'art, fût-il le plus désolé et le plus terrible qu'on puisse supposer.*

*C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.*

Se o poeta é capaz de extrair beleza do feio, o belo assume seu caráter de artifício, de criação, e Gautier (2001, p. 50) atenta para o pendor de Baudelaire para o **artificial**: “Gostava dessa espécie de belo composto e por vezes um pouco factício elaborado por civilizações muito adiantadas ou muito corrompidas.” O poeta de *Les fleurs du mal* deprecia tudo que é natural e reverencia aquela beleza produzida, criada pelo engenho humano: “Gostava desses retoques feitos pela arte na natureza, esses realces espirituais, esses apelos picantes colocados com mão hábil para aumentar a graça, o charme e o caráter de uma fisionomia.” (GAUTIER, 2001, p. 50). Mesmo a beleza feminina é valorizada por Baudelaire em sua artificialidade, especialmente através do recurso à maquiagem, que o poeta tanto elogiou: “Tudo que afastava o homem e principalmente a mulher do estado de natureza lhe parecia uma invenção feliz.” (GAUTIER, 2001, p. 50). Como escrevem William Wimsatt Junior e Cleanth Brooks (1980, p. 579) a respeito do fundamento do esteticismo: “A arte é, então, um realce mágico.”

Em se tratando da figura feminina na poesia de Baudelaire, Gautier (2001, p. 57, grifo do autor) nos informa que as mulheres baudelafricanas são seres anônimos e desindividualizados: “Representam o *eterno feminino*, e o amor que o poeta exprime por elas é *o amor* e não *um amor*, pois vimos que, em sua teoria, não admitia a paixão individual, achando-a demasiado crua, familiar e violenta.” Desfilam pelos poemas de Baudelaire mulheres sedutoras, perversas, espectrais e loucas. Toda uma galeria de prostitutas e *femmes fatales*. Contrastando com essas mulheres, havia, segundo Gautier (2001, p. 58),

[...] o adorável fantasma de Beatrix, o ideal sempre desejado, jamais atingido, a beleza superior e divina encarnada sob a forma de mulher etérea, espiritualizada, feita de luz, de chama e de perfume, um vapor, um sonho, um reflexo do mundo aromal e seráfico [...]

A sensualidade e languidez das mulheres banais são contrapostas a uma idealidade espiritualizada, superior e inalcançável. É o jogo de máscaras e contrastes no qual o artista-esteta envolve a mulher sob seu olhar. Como afirma Baudelaire (1976, p. 122): “*Contemplation, c'est possession.*”

Por fim, Baudelaire (1976, p. 124), já nas últimas páginas de sua apreciação de Gautier, se põe a criticar o gosto francês e sua tendência a buscar na obra não a “Beleza”, mas a “Verdade”: “*Où il ne faut voir que le beau, notre public ne cherche que le vrai.*” Em tom virulento, o poeta chega a afirmar que a França é uma nação que detêm horror congênito da poesia e ataca a crítica que valoriza apenas as questões sociais e políticas:

*Cela vient non seulement, je crois, de ce que la France a été providentiellement créée pour la recherche du Vrai préférablement à celle du Beau, mais aussi de ce que le caractère utopique, communiste, alchimique, de tous ses cerveaux, ne lui permet qu'une passion exclusive, celle des formules sociales.* (BAUDELAIRE, 1976, p. 125).

O comentário do poeta deixa patente seu desprezo pelo gosto médio e pela falta de sensibilidade poética do francês, situando-se acima da vulgaridade e da banalidade. Gautier (2001, p. 45), por sua vez, chama atenção para a postura aristocrática de Baudelaire e o desprezo que cultivava pelos idealistas e utopistas de toda espécie e seu pendor pelo mal e pela perversão inerente ao ser humano:

Baudelaire tinha total horror pelos filantropos, progressistas, utilitários, humanitários, utopistas e todos aqueles que pretendem mudar alguma coisa na invariável natureza e no arranjo fatal das sociedades. Não sonhava nem com a supressão do inferno nem com a da guilhotina para maior comodidade dos pecadores e dos assassinos; não pensava que o homem tivesse nascido bom, e admitia a perversidade original como um elemento que se encontra sempre no fundo das mais puras almas [...]

O aristocratismo e o desprezo pelas massas são características marcantes dos estetas, alheios ao mundo social e às vulgaridades terrenas. Buscam resistir ao progresso por meio do escapismo, utilizando-se da arte como meio de sanar os defeitos da realidade, mas avessos a qualquer forma de reforma da sociedade. Outro romântico, dessa vez norte-americano, também veiculava ideias elitistas e antidemocráticas semelhantes às de Baudelaire e sobre ele exerceu profunda influência: Edgar Allan Poe (1809-1849), “[...] o autor que, em ‘O colóquio entre Monos e Una’, despeja seu desprezo e seu desgosto pela democracia, pelo progresso e pela *civilização* [...]” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 424, grifo do autor).

Ao fim de seu ensaio sobre Baudelaire, Gautier alude ao interesse do amigo pela obra de Poe, que Baudelaire traduziu e difundiu na França. Baudelaire identificava-se profundamente com as ideias do autor estadunidense, que também era avesso ao utilitarismo e entusiasta da arte pela arte. As afinidades entre eles eram tão grandes que Gautier (2001, p. 70) chega a dizer que “[...] parece até, às vezes, que as ideias do americano pertencem ao francês.” O próprio Baudelaire, em carta endereçada a Théophile Thoré, expressa um grau de identificação entre ele e Poe que beira o espelhamento: “A primeira vez que abri um livro escrito por ele, vi com medo e prazer, não apenas **temas sonhados por mim**, mas **frases pensadas por mim**, escritas por ele vinte anos atrás.” (BAUDELAIRE apud GOMES, 1997, p. 35, grifo nosso).

A teoria estética de Poe e mesmo sua obra literária é severamente criticada por inúmeros comentadores de renome. Wellek (1971), por exemplo, questiona a vagueza dos termos utilizados por Poe e mesmo de suas concepções poéticas, que, em uma leitura mais atenta e rigorosa, acabam por se distanciar demasiadamente das noções modernas que Baudelaire enxergou nele. De fato, a admiração de Baudelaire por Poe é um fenômeno que sempre intrigou os críticos, como explicam Wimsatt Junior e Brooks (1980, p. 574): “Causa admiração aos investigadores o fato indiscutível de o ‘requintado provincianismo’ de Poe ter sido altamente admirado por um espírito tão sofisticado como o de Charles Baudelaire.” Wellek (1972, p. 426) chega mesmo a afirmar que o inglês deficiente de Baudelaire seria a razão de sua má leitura de Poe, acabando por superestimar um autor menor: “O errôneo julgamento da estatura poética e intelectual de Poe parece-me [...] inegável: é uma feição de seu senso crítico que pode ser explicada, mas não defendida.” Contudo, em razão da apreciação de Baudelaire, Poe tornou-se incontornável, especialmente para a causa do esteticismo, pois como salientam Wimsatt Junior e Brooks (1980, p. 574): “É possível classificar Poe bem ou mal. Mas é difícil ignorá-lo.”

O olhar que Baudelaire imprime em Poe faz dele o esteta transgressor e aristocrático que impactou a poesia francesa. Como nota Álvaro Cardoso Gomes (1997, p. 36), “[...] o Poe visto por Baudelaire é um Poe de ficção, um Poe idealizado, fruto da rica imaginação de um dos maiores poetas da modernidade.” Como crítico esteta que é, Baudelaire projeta seu próprio espírito e gosto ao autor lido, torna o retrato em espelho, fala de si ao falar do outro. O Poe de Baudelaire é submetido a um tratamento artístico que se não suprime, ao menos ofusca o homem de carne e osso, com suas limitações e defeitos, e torna-o um personagem da ficção criada pelo poeta francês. Uma ficção que, como sabemos, produziria

a poética moderna, fruto de cálculo e despersonalização. Baudelaire torna Poe, portanto, seu *alter ego*, faz dele o poeta ideal, o poeta que almeja ser:

Esse “SuperPoe” é o refinado decadente, o artista do fim-do-século, um aristocrata, o protótipo do *dandy*, irmão solitário de Floressas des Esseintes. Poe seria, portanto, mais uma criatura de sonhos que Baudelaire incorporou e projetou para um mais além do que o Poe que viveu modestamente e morreu na miséria nos EUA. (GOMES, 1997, p. 44-45).

Discutiremos, portanto, o Poe esteta de Baudelaire, por meio dos dois ensaios centrais do autor norte-americano que fascinaram o poeta francês: “A filosofia da composição” e “O princípio poético”, para em seguida abordarmos o prefácio de Baudelaire para sua tradução de *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, publicado na França em 1884.

“A filosofia da composição”, publicado em 1846, é o mais famoso ensaio de Poe<sup>5</sup>, dedicado ao processo de criação do seu conhecido poema “O corvo”. Nesse texto, Poe decompõe os meandros da produção literária como processo intelectual, profundamente premeditado a fim de atingir o efeito almejado. Ele discorre sobre como chegou às escolhas formais e temáticas que constituem seu poema através de denso processo de reflexão, com intuito de opor-se ao lugar comum da inspiração tão celebrada pelos poetas românticos. No entanto, o próprio texto acaba por desmentir a racionalidade proclamada por Poe, já que todos os recursos parecem surgir de forma espontânea ao poeta, como aponta Paulo Henriques Britto (2019, p. 179-180):

[...] há uma tensão mal resolvida, ao longo de todo o texto, entre, de um lado, a suposta atitude racionalista seguida pelo autor, e, de outro, as soluções definitivas que brotam na sua mente inspirada cada vez que ele se vê diante de um problema a ser resolvido. A inspiração poética, aparentemente expulsa, entra de novo pela porta dos fundos.

Mesmo Baudelaire (2017b, p. 443), extasiado com o gênio de Poe, percebe o floreio retórico, mas simpatiza com sua “leve impertinência”. Apesar de notar os excessos e a dissimulação de Poe, esse ensaio atraiu Baudelaire pela necessária contestação da espontaneidade romântica e a exigência que impõe de construção

---

<sup>5</sup> Confira Poe (2019a).

do efeito poético “[...] com a precisão e a sequencialidade de um problema matemático.” (POE, 2019a, p. 60).

O efeito almejado por Poe (2019a, p. 61) é justamente o efeito do belo: “[...] a Beleza é o único território legítimo do poema.” A noção de beleza deixa de ser uma instância inerente ao poema, mas um efeito produzido por ele, que se opõe, por sua vez, à Verdade, instância do intelecto e à Paixão, instância do coração:

O prazer que é ao mesmo tempo o mais intenso, o mais puro e o que mais eleva é, creio eu, o inspirado pela contemplação do belo. Quando, pois, os homens falam de Beleza, referem-se precisamente não a uma qualidade, como se costuma supor, e sim a um **efeito** – referem-se, em suma, a essa exata elevação intensa e pura da *alma* – não do intelecto nem do coração – que mencionei, e que é vivenciada em consequência da contemplação do “belo”. Ora, se afirmo que a Beleza é o território do poema, é tão somente por ser uma regra evidente da Arte que os efeitos devem provir de causas diretas – que os objetivos devem ser atingidos através dos meios mais bem-adaptados para tal – pois ninguém ainda teve a fraqueza de negar que a elevação específica mencionada seja obtida de *modo mais imediato* através do poema. (POE, 2019a, p. 61-62, grifo nosso).

Poe retorna a essa questão em “O princípio poético”, texto derivado de uma conferência proferida em 1848, mas só publicado em 1850<sup>6</sup>. Nesse ensaio, Poe (2019b, p. 149, grifo do autor) define a Poesia como “a Criação rítmica da Beleza”, cujo “único árbitro é o Gosto.” Portanto, sua relação com outros valores é apenas incidental e não há de sua parte nenhum compromisso com a Verdade. Verdade e Paixão distinguem-se do “Sentimento Poético”, que consiste, segundo Poe (2019b, p. 150), no prazer causado pela “contemplação do Belo”. Poe (2019b, p. 150, grifo do autor) admite que a Paixão e a Verdade podem contribuir com o poema, porém “[...] o artista verdadeiro sempre saberá atenuá-los de modo a sujeitá-los apropriadamente àquela *Beleza* que é a atmosfera e a real essência do poema.” Nesses termos, o poeta norte-americano oferece os princípios de autonomia da arte que Baudelaire irá encabeçar e desenvolver de maneira mais consistente.

Outra noção que é importante assinalar nesse texto é aquela que Poe (2019b, p. 146, grifo do autor) denomina de “heresia do *Didatismo*” e que será muito

---

<sup>6</sup> Confira Poe (2019b).

citada e parafraseada por Baudelaire. Com base nesse princípio, Poe (2019b, p. 146) ataca a crítica que avalia o mérito de um poema de acordo com seu êxito em “inculcar uma moral”. Segue-se a isso que o poeta faz uma vigorosa defesa da arte descompromissada e da razão autotélica da poesia:

Convencemo-nos de que escrever um poema por puro amor ao poema, e que admitir ter sido essa nossa intenção, seria uma confissão de deficiência radical em matéria de dignidade e força poéticas – o fato, porém, é que, se nos permitíssemos examinar nossas próprias almas, haveríamos de constatar de imediato que não há, nem *pode* haver, nenhuma obra mais plenamente digna, mais supremamente nobre, do que este exato poema, o poema *per se*, o poema que é poema e mais nada, este poema escrito tão só por amor ao poema. (POE, 2019b, p. 146, grifo do autor).

Em “Novos comentários sobre Edgar Poe”, prefácio de Baudelaire aos contos do autor estadunidense, o poeta francês comenta e desenvolve as proposições elencadas acima, instituindo Poe como figura de proa do esteticismo finissecular. Ao apresentar Poe ao público francês, Baudelaire, além de admirar sua já mencionada aversão ao progresso e elogiar seu esnobismo em relação ao povo, enfatiza a percepção do autor norte-americano da “maldade natural do homem” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 426). Expressando seu desprezo pelas ideias rousseauístas de bondade natural, Baudelaire (2017b, p. 426, grifo do autor) declara – por meio de Poe – a perversidade como fundamento da vida humana:

Essa força primitiva, irresistível, é a Perversidade natural, que faz com que o homem seja sempre e ao mesmo tempo homicida e suicida, assassino e carrasco; porque, acrescenta ele, com uma sutileza notavelmente satânica, a impossibilidade de encontrar um motivo sensato e suficiente para certas ações más e arriscadas poderia nos levar a considerá-las o resultado de sugestões do Diabo, caso a experiência e a história não tivesse ensinado que Deus sempre retira daí o estabelecimento da ordem e o pecado dos descaminhos; isso *depois de ter se servido desses mesmos travessos como cúmplices!*

Se a natureza humana é perversa e não boa como pensava Rousseau, Baudelaire (2017b, p. 430) conclui então que “a natureza cria apenas monstros”. Daí que nada nela interesse ao poeta, cultor do artificial, exceto as torpezas que

podem eventualmente lhe servir de material para sua arte, desde que devidamente transfiguradas pela imaginação e pelo labor artístico.

Mais adiante, Baudelaire (2017b, p. 434) trata justamente da questão da imaginação – “a rainha das faculdades” – em Poe. O poeta francês imprime sua teoria das correspondências à noção de imaginação do poeta estadunidense: “A imaginação é uma faculdade quase divina que, a princípio, tudo percebe, não só os métodos filosóficos, mas também as relações íntimas e secretas das coisas, as **correspondências** e as analogias.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 435, grifo nosso). A imaginação criadora decompõe a realidade e lhe dá um novo ordenamento, retirando os objetos de sua banalidade vulgar e elevando-os a um novo patamar. O poeta, segundo Baudelaire (2017b, p. 442), deve ser capaz de apreender o **intangível** e o **transcendente**: “o princípio da poesia é estrita e simplesmente a aspiração humana em direção a uma beleza superior [...]”. Esse processo, desencadeado pela faculdade imaginativa, deve ser efetuado de forma racional e meditada, pois “é poeta apenas o senhor de sua memória, o soberano das palavras, o registro de seus próprios sentimentos, sempre pronto a se deixar folhear.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 438).

Em outra passagem, Baudelaire discorre sobre a já mencionada heresia do ensino. A poesia, segundo ele, pode, e até deve, “elevar o homem para além dos interesses vulgares” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 441), mas, em essência, ela “não tem nenhum outro objetivo senão ela mesma” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 440) e o poeta degrada sua arte quando almeja incutir nela algum objetivo moral: “[...] se o poeta perseguiu algum objetivo moral, ele diminuiu sua força política; e não seria imprudente apostar que sua obra será ruim.” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 441). A poesia, portanto, nada tem a ver com a verdade e não deve ser comparada com a ciência ou a moral. A essência e único fim da poesia é ela própria.

Por fim, outro ponto central destacado por Baudelaire é a questão da deformidade e da desproporção em Poe. Segundo o poeta norte-americano, citado pelo francês, o artista deve ter um refinado senso de beleza, mas também de deformidade e desproporção. O disforme, por conseguinte, em decorrência de sua falta de harmonia e de sua dissonância, pode até ofender o “homem de bom gosto”, no entanto, é condição fundamental do belo, pois causa no leitor o efeito de “[...] *estranheza*, que é o condimento indispensável de toda beleza” (BAUDELAIRE, 2017b, p. 444, grifo do autor).

Eis, pois, o Poe esteta e subversivo de Baudelaire. Algumas das ideias centrais que o poeta francês imprime ao norte-americano serão desenvolvidas ainda no seu ensaio seminal sobre a arte do gravurista Constantin Guys, publicado em

1863, intitulado *Le peintre de la vie moderne*. Nesse texto, considerado a reflexão inauguradora da modernidade estética, Baudelaire expõe sua visão a respeito de aspectos centrais do ambiente moderno, como a moda, a maquiagem, o carro, o dandismo, a vida citadina, a *flânerie*, a parada militar.

Baudelaire (2010, p. 17) inicia seu texto tratando da questão do belo, a partir de uma teoria não mais abstrata e absoluta, mas sim “racional e histórica”. Para o poeta, em sua definição largamente conhecida, o belo é constituído de uma “composição dupla”:

O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é muito difícil de ser determinada, e de um elemento relativo, circunstancial, que será – como preferirem: um a cada vez ou todos ao mesmo tempo – a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 2010, p. 17).

Segundo essa definição, o belo constitui-se de um elemento fugidivo e transitório, elevado pelo artista ao estatuto de perenidade. Daí que, para Baudelaire (2010), a parte eterna da arte é sua **alma**, enquanto a transitória é seu **corpo**. É da materialidade e vulgaridade do corpo que o artista extrai a transcendência mística.

Mais adiante, já tratando da personalidade e técnica de Constantin Guys, Baudelaire comenta que o artista deve perceber o mundo tal qual uma criança, que se deslumbra ao ver algo novo pela primeira vez, assim como acontece com o sujeito convalescente. Ele deve ter uma percepção de vívido interesse pelo mundo, mesmo em seus traços mais triviais. A característica do gênio, então, é recuperar o estado de infância de maneira deliberada e controlada: “O gênio não é, entretanto, senão a *infância* controladamente *recuperada*, a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma involuntariamente acumulada de materiais.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28, grifo do autor). Guys, segundo Baudelaire, detêm essa faculdade de ver e apreender o mundo sob um olhar ávido de novidade. Daí deriva sua atração pela multidão. Ele é um *flâneur*, um observador incógnito da vida mundana, que deseja tudo captar e a tudo registrar. Quando anoitece, conta-nos Baudelaire (2010, p. 32, grifo do autor), “[...] os homens de conhecimento e os de má vida pensam no prazer e correm todos ao lugar de sua preferência para beber a taça do olvido [...]”; Guys, por sua vez,

[...] será o último a ir-se embora de onde quer que possa resplandecer a luz, ecoar a poesia, fervilhar a vida, vibrar a música; de onde quer que uma paixão possa *posar* para o seu olhar, de onde quer que o homem natural e o homem de convenção se mostrem numa beleza estranha, de onde quer que o sol ilumine as alegrias passageiras do *animal depravado!* (BAUDELAIRE, 2010, p. 32, grifo do autor).

Posteriormente a essa experiência, Guys debruça-se sobre o papel e, das lembranças do que viu, produz sua arte, não de maneira documental e fidedigna, mas transfigurada por meio da memória e da imaginação:

E as coisas renascem sobre o papel, naturais, e mais que naturais; belas, e mais que belas; singulares e dotadas, como a alma do autor, de uma vida em estado de exaltação. A fantasmagoria, ele a extraiu da natureza. Todos os materiais que abarrotavam a memória agora se ordenam, se arranjam, se harmonizam e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção *infantil*, isto é, de uma percepção aguçada, mágica, graças à ingenuidade! (BAUDELAIRE, 2010, p. 32-35, grifo do autor).

Ora, o que o poeta está nos descrevendo é a prática da teoria que esboçou anteriormente: o artista deve extrair o eterno dos prazeres e das vulgaridades passageiras, transformar em beleza ideal o que é banal e grosseiro. Algumas páginas adiante, Baudelaire (2010, p. 40) discorre de maneira mais detida sobre a sugerida técnica mnemônica de Guys, argumentando que “[...] todos os bons e verdadeiros desenhistas desenhavam segundo a imagem que se inscreve em seu cérebro, e não segundo a natureza.” Para o poeta, o grande artista não pinta a partir de um modelo imediato. Este, aliás, torna-se até mesmo dispensável, “mais um *estorvo* do que um recurso.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 40, grifo do autor). Não interessa à arte captar o modelo em todos os seus detalhes, mas selecionar, hierarquizar e ordenar a partir de elementos prioritários que saltam à memória ou à imaginação do artista. O artista deve, portanto, assumir sua parcialidade diante da realidade: “Quanto mais o artista se debruça, com imparcialidade, sobre o detalhe, mais a anarquia aumenta.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 40).

Em outra passagem célebre, Baudelaire (2010, p. 35) nos oferece sua lapidar definição da modernidade estética: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável.” Eis, portanto, as duas metades da arte. O grande artista não é o que copia a beleza

ideal do passado, mas aquele que capta a beleza do presente e, para isso, deve, como Guys, ser um exímio observador da realidade e dela captar o elemento singular que a transporta para além de sua existência prosaica.

Mais um tema que nos interessa neste ensaio de Baudelaire é a questão do dândi. Essa figura, antes abordada na literatura francesa por Balzac e Barbey D'Aurevilly, é alçada por Baudelaire (2010, p. 66) ao estatuto de herói moderno: “O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. O dandismo, de acordo com o poeta, é uma tendência que ganha vulto nas “épocas transitórias”, em que a aristocracia definha, mas a democracia ainda não se instaurou inteiramente. O dândi erige uma “nova espécie de aristocracia” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66), mais espiritual que material, pois sua postura aristocrática deriva de sua necessidade “de combater e destruir a trivialidade.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66).

O dândi de Baudelaire (2010, p. 66) assume uma postura de “oposição e revolta”. Ele espelha a revolta do artista contra o banal e o grosseiro, com quem compartilha ainda a inutilidade, pois o dândi cultiva a beleza e os prazeres sem nenhum fim útil e faz “de suas paixões um culto” (BAUDELAIRE, 2010, p. 62). Ele é obcecado por distinção e originalidade e cultiva “uma espécie de culto de si mesmo”: “É o prazer de surpreender e a satisfação orgulhosa de nunca se surpreender.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 63). O dândi, por fim, pode até cometer crimes, desde que não derivem de uma razão trivial. Seu crime deve ser extraordinário e exuberante. Se essa condição for atendida, a transgressão lhe é permitida. O mesmo vale para o artista.

Após tratar do dandismo, Baudelaire (2010, p. 69) se debruça sobre a figura da mulher, ou, mais precisamente, da vestimenta feminina, pois, para o poeta, ambas são “uma totalidade indivisível”. A mulher natural detém, segundo Baudelaire (2010, p. 69), uma beleza impura e “[...] tudo o que enfeita a mulher, tudo o que serve para tornar distinta sua beleza é parte própria dela.” Por sua vez, os artistas que se dedicaram à beleza feminina, dedicaram-se, por conseguinte, a tudo que pertence ao universo feminino, mais que pela mulher em si: “Qual poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma bela mulher, separá-la de sua vestimenta?” (BAUDELAIRE, 2010, p. 69). A mulher é um ídolo, que, para ser idolatrada, deve ornar-se de artifícios – como a maquilagem – que propiciem o seu culto por parte do artista: “ídolo, ela deve dourar-se para ser adorada.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72). A maquilagem é o meio de aproximar o humano da beleza ideal e superior da obra de arte, como o pó-de-arroz que “[...] aproxima imediatamente o ser humano da estátua, isto é, de um ser divino

e superior.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 72).

O fascínio que Baudelaire expressa pela mulher contrasta diretamente com seu escancarado desprezo por ela. Isso porque, para o poeta, a figura feminina tem valor apenas enquanto dela puder deleitar-se artisticamente. A mulher, para o esteta, interessa somente enquanto objeto de um prazer estético, idealizado, etéreo, inalcançável. A mulher real não é de seu interesse.

A moda, portanto, é entendida por Baudelaire (2010, p. 71) como um meio para reformar a natureza, corrigir suas imperfeições. Ela constitui mesmo uma forma de “deformação sublime da natureza”, pois esta não propicia nada de bom ou belo mas, pelo contrário, “[...] leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a seqüestrá-lo, a torturá-lo; pois, tão logo saímos da ordem das necessidades e das precisões, para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza não pode aconselhar senão o crime.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 71). A natureza é perversa, criminosa e nada oferece para edificação do homem. Deve ser abolida em favor do artifício.

O poeta, por fim, declara o engenho humano como fundamento da beleza e da moral: “Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 71).

Essa mesma concepção será expressa vinte anos depois pelo duque Jean Floressas Des Esseintes, o protagonista aristocrático de *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), em que o personagem, quase que parafraseando Baudelaire, afirma que: “O **artifício** parecia outrossim a Des Esseintes a **marca distintiva do gênio humano.**” (HUYSMANS, 2011a, p. 89, grifo nosso). O segundo capítulo do romance de Huysmans é uma transposição quase que literal das concepções veiculadas por Baudelaire em *Le peintre de la vie moderne* para a vida cotidiana. Des Esseintes deseja substituir experiências reais por outras artificialmente produzidas:

[...] a imaginação podia, no seu entender, facilmente substituir-se à realidade vulgar dos fatos. Reputava ser possível contentar os desejos tidos por mais difíceis de satisfazer na vida normal mediante um ligeiro subterfúgio, uma sofisticação aproximativa do objeto perseguido por eles. (HUYSMANS, 2011a, p. 87).

Ao invés de fazer uma viagem dispendiosa e cansativa que exigiria deslocar-se de sua morada, Des Esseintes a substitui pelo subterfúgio das lembranças, suplementada por recursos como romances de aventuras, mapas, bússolas, entre

outros estratagemas que lhe possibilitam viajar sem sair de casa. Com os meios adequados e o espírito disposto, é possível, segundo o personagem, evadir-se através da imaginação e do sonho: “Tudo está em saber a pessoa arranjar-se, concentrar seu espírito num único ponto, abstrair-se o suficiente para provocar a alucinação e poder substituir a realidade propriamente dita pelo sonho dela.” (HUYSMANS, 2011a, p. 89).

Em lugar da realidade, a imaginação, em lugar da natureza, o artifício, pois, de acordo com Des Esseintes, “[...] a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados.” (HUYSMANS, 2011a, p. 89). O engenho humano, segundo o protagonista, já chegara ao ponto de ser capaz de substituir em definitivo a natureza. Não há nada que a natureza tenha feito que o homem não possa recriar, senão aperfeiçoar:

Não existe [...] nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum luar que cenários inundados de jatos elétricos não reproduzam; nenhuma cascata que a hidráulica não imite se nisso se empenhar; nenhum rochedo que o papelão não assimile; nenhuma flor que tafetás ilusórios e delicados papéis pintados não igualem! (HUYSMANS, 2011a, p. 89).

A partir dessa inflamada apologia do artificialismo, Des Esseintes passa o restante do romance em busca de refinar cada vez mais seus prazeres artificiais e levar ao limite a exploração das experiências sensoriais:

*Às avessas* nos descreve em pormenor, ao longo dos seus dezessete capítulos, o progressivo itinerário desse refinamento, que acaba por se constituir numa espécie de ioga ou educação dos sentidos fundamentada na exploração da sinestesia. (PAES, 2011, p. 14).

Des Esseintes acabaria por se tornar o modelo máximo do dândi esteta decadente finissecular. Um homem isolado em um universo estetizado, cultivando os mais exóticos, estranhos e perversos prazeres. Como o dândi heroico proclamado por Baudelaire, o refinamento de Des Esseintes é um fim em si mesmo. O nefelibata de Huysmans não é um artista, ele não cria beleza, apenas frui dela. Em lugar de criar, ele faz de sua própria vida uma **existência estética**.

O romance de Huysmans, considerado o “itinerário do Decadentismo”, impactaria as sensibilidades de alguns dos mais destacados autores da virada do século. É possível ter um vislumbre desse impacto ao ler uma passagem de *O retrato de Dorian Gray*, romance de outro célebre esteta, o irlandês Oscar Wilde, em que o protagonista Dorian recebe de presente um livro e, após lê-lo, diz se tratar “[d]o livro mais estranho que havia lido.” (WILDE, 2012, p. 147). As perversões belamente descritas no misterioso livro amarelo lido pelo protagonista deixam-no fascinado: “Parecia-lhe que em um traje primoroso, e ao som delicado de flautas, os pecados do mundo passavam diante dele em uma exibição muda.” (WILDE, 2012, p. 147). Posteriormente, ficaríamos sabendo que o livro em questão era justamente o *À rebours* de Huysmans. Como Des Esseintes, Dorian Gray, o jovem aspirante a dândi, faz de sua vida uma obra de arte e de sua existência uma realização artística: “[...] você nunca esculpiu uma estátua, nunca pintou um quadro, nem produziu algo exterior a você! **A vida tem sido a sua arte.** Você se fez música. Os seus dias são os seus sonetos.” (WILDE, 2012, p. 252-253, grifo nosso).

### Para além do *fin de siècle*

O esteticismo de extração francesa foi uma das tendências artísticas mais profícuas do final do século XIX, tendo exercido influência sobre nomes como o já mencionado Oscar Wilde e Walter Pater, na Inglaterra, e Gabriele D’Annunzio, na Itália, apenas para citar alguns dos nomes mais célebres. Já ao Modernismo do século XX, o esteticismo legou um fazer artístico autônomo e livre de amarras morais e convenções engessadas, o que permitiu a escritores tão distintos, como James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot, Virginia Woolf, Thomas Mann, W. B. Yeats, Vladimir Nabokov, dentre outros, criarem suas belas transgressões.

Nesse sentido, convém expor, para encerrar essa discussão sobre a frente francesa do esteticismo, algumas passagens da correspondência de Arthur Rimbaud (1854-1891), naquelas que ficaram conhecidas como as “Cartas do Vidente”<sup>7</sup>, em que o poeta delinea um projeto de poesia futura e uma teoria do **artista moderno**, em um franco desenvolvimento das concepções finisseculares de molde baudelaireano, o que faz de Rimbaud uma espécie de ponte entre a modernidade estética *fin de siècle* e a noção de artista moderno que seria cultivada no século seguinte.

---

<sup>7</sup> Confira Rimbaud (1999).

Na primeira carta, datada de 13 de maio de 1871 e endereçada a George Izambard, Rimbaud (1999, p. 237) declara sua intenção de ser poeta e alude ao trabalho, esforço e sofrimento que tal intento demanda: “*Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète.*” Assim, o poeta deve, antes de tudo, ter vocação e gênio, mas, mais do que isso, deve se reconhecer poeta e trabalhar arduamente para alçar-se à condição de poeta. Esse ato deliberado remete à poética consciente e reflexiva de Baudelaire. Na segunda carta, datada de 15 de maio de 1871 e endereçada dessa vez a Paul Demeny, Rimbaud (1999) desenvolve essa ideia ao enfatizar que o trabalho para se tornar poeta exige um “ato volitivo consciente, um trabalho de autoconhecimento” (VICENTE, 2010, p. 35), a fim de cultivar as trevas interiores e trazer à tona a alma monstruosa do poeta:

*La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver; Cela semble simple: en tout cerveau s'accomplit un développement naturel; tant d'égoïstes se proclament auteurs; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel! – Mais il s'agit de faire de **l'âme monstrueuse**: à l'instar des comprachicos, quoi! **Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.** (RIMBAUD, 1999, p. 242-243, grifo nosso).*

O poeta deve, então, vestir uma máscara grotesca, tornar-se um ser obscuro. Nesse sentido, convém lembrar a famosa e amplamente citada passagem a respeito da **outridade** de Rimbaud (1999, p. 242, grifo nosso), em que o poeta declara: “**Car Je est un autre.** [...] *Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.*”

O artista, segundo essa concepção, deve ser outro, deve se fazer outro, deve desdobrar-se, buscar nas profundezas de sua consciência e trazer à tona esse outro eu, dando-lhe vida, materialidade, corpo. Essa declaração coloca em relevo a identidade do artista moderno como marcada pelo signo da **fragmentação**. Trata-se de um desdobramento da despersonalização e do mascaramento finissecular.

Mais adiante, o autor das *Illuminations* afirma que o poeta deve se fazer **vidente**. Sua teoria da vidência é fundada em Baudelaire, que Rimbaud (1999, p. 248, grifo do autor) considera “*le premier voyant, roi des poètes, un vrai Dieu*”, e leva adiante as teses do mestre: o poeta, para se fazer vidente, deve perturbar

deliberada e conscientemente os próprios sentidos, de modo que faça assomar o inconsciente, a fim de libertar as experiências sensoriais do julgo da razão mundana:

*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.*

*Le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant! - Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues!* (RIMBAUD, 1999, p. 243, grifo do autor).

O processo de vidência possibilita a criação de um novo universo, um universo subjetivo proporcionado pela descida do poeta ao *inconnu*, um “mundo reinventado poeticamente” (VICENTE, 2010, p. 37). O universo autônomo da poesia de Rimbaud é derivado do autotelismo artístico finissecular. Apesar de proclamar Baudelaire rei dos poetas, Rimbaud (1999, p. 248) o repreende por sustentar velhas formas para ideias novas: “[...] *les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles.*” Para o jovem poeta é necessário radicalizar e transgredir a forma, seu estranhamento deve espelhar o estranhamento das criações derivadas do *inconnu*. Ou seja, a recriação do mundo exige a recriação da forma.

Como sugere Rimbaud, o artista moderno deve vivenciar as experiências em toda sua intensidade, no limite de suas possibilidades, para delas extrair o sumo – as quintessências – de sua criação. Radicalizando o imperativo artístico de Baudelaire, o artista deve, na concepção rimbaudiana, estar disposto a se aventurar no crime, na devassidão, na flagelação e no entorpecimento. Subverter a si e ao mundo é sua regra. O poeta, então, é aquele que assume sua vocação e os sofrimentos que isso implica, ou seja, o labor para se tornar artista exige, portanto, viver à margem, tornar-se o **marginal** por excelência: “*le grand maudit*”. Pois o artista moderno, como afirma Rimbaud (1999, p. 268), é, tal qual Prometeu, um “ladrão de fogo”, que se arrisca nos confins da consciência a fim de iluminar a humanidade, e, como ocorre com o titã do mito grego, paga por seus crimes com a reclusão:

*Donc le poète est vraiment voleur de feu.*

*Il est chargé de l'humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe.*

Como afirmamos anteriormente, Gautier, Poe e Baudelaire rejeitavam o progresso. Nisso Rimbaud se diferencia radicalmente de seus precursores, dando início a uma nova tradição, que se volta para o presente com olhos para o futuro: “Embora atento ao presente, Rimbaud projeta seu olhar para o futuro e para a coletividade, ao imaginar que a poesia futura se exprimirá em uma linguagem universal.” (VICENTE, 2010, p. 38). Com Rimbaud (1999, p. 246, grifo do autor) se instaura o culto do novo e o desejo do artista de estar à frente de seu tempo: “*La Poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant.*” Esse será o espírito que animará as vanguardas estéticas do século XX. Sob esse ponto de vista, o poeta é, então, aquele que vê além, enxerga o Desconhecido, e o revela para o mundo, tornando-se um “multiplicador de progresso”:

*Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle: il donnerait plus – que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès!* (RIMBAUD, 1999, p. 246, grifo do autor).

O desejo de constituir uma “*langage universel*” (RIMBAUD, 1999, p. 246), de atar arte e vida, será o fundamento das vanguardas e do alto modernismo do século XX, pois como já previa Rimbaud (1999, p. 243, grifo nosso): “***viendront d'autres horribles travailleurs***”.

Os artistas do século XX, portanto, vão se diferenciar dos finisseculares ao buscarem se libertar do nefelibatismo que era particular aos artistas do *fin de siècle*, mas ao tornarem suas obras cada vez mais autotélicas, obscuras, desafiadoras e experimentais, dão continuidade à postura transgressora e de desprezo pelo banal e pelo senso comum cultivada pelos estetas da virada do século. A autonomia artística, de criação, exploração e subversão caras à literatura do século XX é devedora do culto esteta finissecular. Se, como afirma Rimbaud (1999, p. 243, grifo nosso), virão outros horríveis trabalhadores, “***ils commenceront par les horizons où l'autre s'est affaissé!***”

## **FRENCH AESTHETICISM AT THE END OF THE 19TH CENTURY: ORBITING BAUDELAIRE**

**ABSTRACT:** *This paper presents a panorama of the French aestheticism at the end of the 19th century, a movement which relates to the main other artistic movements of that time, for instance, Romanticism, Symbolism and Decadentism. As Charles Baudelaire is the central figure of French aestheticism, this paper presents the aesthetic conceptions of artists who orbit Baudelaire, not only his precursors but also his followers, confronting their visions with the ones presented by the author of Les Fleurs du Mal. The present study approaches as well the theoretical and literary writings by Victor Hugo, Stendhal, Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, J.-K. Huysmans, and Arthur Rimbaud.*

**KEYWORDS:** *Charles Baudelaire. Aestheticism. Fin de siècle. 19th century. French literature.*

### **REFERÊNCIAS**

AMARAL, G. C. do. Amizade e poesia. In: GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 11-27.

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Stylus, 5).

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2017a.

\_\_\_\_\_. Novos comentários sobre Edgar Poe. Tradução de Marcela Vieira. In: POE, E. A. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. p. 421-446.

\_\_\_\_\_. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção Mimo, 7).

\_\_\_\_\_. Théophile Gautier (I). In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes II**. Texte établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. p. 103-128.

BRITTO, P. H. O ensaísta Poe. In: POE, E. A. **O corvo**. Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 177-197.

GAUNT, W. **The aesthetic adventure**. Middlesex: Penguin Books, 1957.

GAUTIER, T. **Baudelaire**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

\_\_\_\_\_. Préface. In: \_\_\_\_\_. **Mademoiselle de Maupin**. Avec une introduction et des notes par Adolphe Boschot. Paris: Éditions Garnier, 1955. p. 1-39.

Rangel Gomes de Andrade e Adalberto Luis Vicente

GOMES, A. C. **A poética do indizível:** teorias estéticas do Simbolismo. São Paulo: Unimarco, 2001.

\_\_\_\_\_. Edgar Allan Poe, heterônimo de Baudelaire? In: \_\_\_\_\_. **A santidade do alquimista:** ensaios sobre Poe e Baudelaire. São Paulo: Unimarco, 1997. p. 33-45.

\_\_\_\_\_. **O simbolismo.** São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime:** tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Elos, 5).

\_\_\_\_\_. Carta de Victor Hugo. In: GAUTIER, T. **Baudelaire.** Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 113.

HUYSMANS, J.-K. **Às avessas.** Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011a.

JOHNSON, R. V. **Aestheticism.** New York: Routledge, 2018.

MORETTO, F. M. L. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês.** São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 13-33. (Coleção textos, 9).

PAES, J. P. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. **Às avessas.** Tradução de José Paulo Paes; introdução e notas de Patrick McGuinness. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011. p. 9-32.

POE, E. A. A filosofia da composição. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: \_\_\_\_\_. **O corvo.** Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a. p. 57-73.

\_\_\_\_\_. O princípio poético. Tradução de Paulo Henriques Britto. In: \_\_\_\_\_. **O corvo.** Traduções de Fernando Pessoa e Machado de Assis; organização, posfácios e tradução dos ensaios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b. p. 139-175.

RIMBAUD, A. **Oeuvres complètes:** poésie, prose et correspondance. Introduction, chronologie, édition, notes, notices et bibliographie par Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

STENDHAL [Henry-Marie Beyle]. **Mélanges de littérature III:** mélanges critiques, le style et les écrivains. Établissement du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le Divain, 1933.

VICENTE, A. L. **Uma parada selvagem:** para ler as *Iluminações* de Rimbaud. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

WEBER, E. **França fin-de-siècle.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WELLEK, R. Charles Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **História da crítica moderna IV: o final do século XIX (1750-1950)**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: EdUSP, 1972. p. 414-431.

\_\_\_\_\_. Edgar Allan Poe. In: \_\_\_\_\_. **História da crítica moderna III: a transição**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: EdUSP, 1971. p. 153-163.

\_\_\_\_\_. Stendhal e Victor Hugo. In: \_\_\_\_\_. **História da crítica moderna II: o Romantismo**. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: EdUSP, 1967. p. 213-228.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Paulo Schiller. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. A arte pela arte. In: \_\_\_\_\_. **Crítica literária: breve história**. 2. ed. Tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Galouste Gulbenkian, 1980. p. 569-596.





# A CRÍTICA BRASILEIRA DIANTE DO ROMANCE HUYSMANSIANO *À REBOURS*

Gláucia Benedita VIEIRA\*

**RESUMO:** Com um importante papel no cenário literário do final do século XIX, o escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907), inicialmente esteve ligado ao Naturalismo e, posteriormente, foi reconhecido como importante símbolo do Decadentismo. Embora seus romances tenham sido tema de críticas e estudos literários na França, no Brasil esse tipo de material parecia existir em quantidade significativamente menor. Para descobrir qual foi a repercussão das obras huysmansianas diante dos críticos e leitores brasileiros, buscamos e analisamos periódicos que, entre os anos de 1884 e 2013, revelaram mais de 600 artigos a respeito do autor. Os textos recolhidos tratavam da vida pessoal e profissional de Huysmans; entretanto, ficou evidente que *À rebours* foi um dos trabalhos que recebeu maior atenção dos críticos, que enxergavam nele uma obra inovadora, complexa e bela. Além de trabalhar com aspectos decadentistas em um texto de prosa, *À rebours* desenvolveu diversos temas que priorizavam a arte em suas mais variadas formas, o que o tornou, aos olhos da crítica brasileira, um divisor de águas entre os modos de fazer literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa. Recepção crítica. J.-K. Huysmans. *À rebours*.

## Introdução

O presente artigo é resultado de uma pesquisa realizada durante o curso de Mestrado, na qual foi feito o levantamento, análise e interpretação da recepção crítica do escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907) em periódicos no Brasil, entre os anos de 1884 (ano no qual foi lançado o romance *À rebours*) e 2013 (ano do início das pesquisas). Os materiais recolhidos revelaram-se bastante completos, trazendo detalhes da vida particular do autor, de seu despontar na

---

\* Doutoranda em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Assis - SP - Brasil. 19806-900 - glauciabvieira844@gmail.com - Financiamento CAPES.

literatura e destacando, normalmente, a obra que foi um marco em sua carreira: *À rebours*. Esse trabalho de Huysmans foi muito comentado em nosso país, aparecendo sempre como significado de mudança, renovação e até mesmo criação de uma nova forma literária.

As consultas de periódicos foram realizadas, em grande parte, no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional<sup>1</sup>, que disponibiliza milhares de exemplares de periódicos datados do século XVIII até os dias atuais. Além disso, consultamos materiais no CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Profa. Dra. Anna Maria Martinez Corrêa<sup>2</sup> e na biblioteca Acácio José Santa Rosa<sup>3</sup>, ambos na Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP.

Não é possível separar a evolução literária francesa e a brasileira, pois, embora tenham acontecido com certa diferença temporal, as mudanças daqui acompanhavam as de lá. Os intelectuais brasileiros viajavam para a Europa e deparavam-se com novas tendências literárias que eram introduzidas na escrita nacional. Todos os acontecimentos, o que era escrito, os movimentos seguidos e renegados, tudo isso era discutido pela crítica francesa, refletindo-se nas criações brasileiras e, provavelmente, aparecendo em sua crítica.

Huysmans publicou *À rebours* em 1884<sup>4</sup>, pouco tempo após ter escrito obras definidas como naturalistas. Tratava-se de um romance diferente, com características próximas a um movimento literário que surgia em alguns grupos de intelectuais. Esse novo movimento, o Decadentismo, caracterizava-se, entre outras coisas, pela negação de uma literatura fundamentada em relatos reais e pela busca de uma escrita receptiva às fantasias e prazeres. Desta forma, seu livro transformou-se em um símbolo dessa nova literatura, gerando muitos comentários na época:

As interpretações de *À rebours* foram diversas. Alguns críticos, como Emile Michelet, Gustave Geffroy, Peladan e até mesmo Paul Alexis, viram especialmente nesse livro o estudo (naturalista) de um caso de neurose. Outros, mais perspicazes, entre os quais Barbey d' Aurevilly, Leon Bloy e Francis Enne,

---

<sup>1</sup> A Fundação Biblioteca Nacional disponibiliza seu acervo de periódicos – jornais, revistas, anuários, boletins etc. – e de publicações seriadas, em formato digital. Confira Hemeroteca Digital (2018).

<sup>2</sup> CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa Profa. Dra. Anna Maria Martinez Corrêa. Disponibiliza documentos relacionados às áreas de memória histórica e literária (periódicos, documentos oficiais, documentações sonoras, visuais, iconográficas). Confira CEDAP (2018).

<sup>3</sup> Biblioteca Acácio José Santa Rosa instalada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Confira Biblioteca (2018).

<sup>4</sup> Confira Huysmans (2011).

parecem tê-lo entendido melhor porque eles enfatizam o aspecto autobiográfico do romance. (ISSACHAROFF, 1970, p. 68, tradução nossa)<sup>5</sup>.

No Brasil, uma das primeiras críticas que tratou diretamente de *À rebours* e, conseqüentemente, da ousada posição que o autor assumira ao registrar em um romance seu desejo pelo novo, foi escrita por Olavo Bilac e publicada no jornal *O Estado de São Paulo* no início de 1898: seu tom era de aceitação da obra e louvor à atitude de Huysmans.

Que quereis? A verdadeira aspiração da Decadência é a fome de ter originalidade, haja o que houver; e a sua divisa é realmente aquele período de *Rusbrock l'Admirable*, que vem na primeira página do *À rebours*: "Il faut que je me rejoignisse au-dessus de mon temps... quoique le monde ait horreur de ma joie." (BILAC, 10 fev. 1898, p. 1).

## Naturalismo e Decadentismo

Àquela altura o Naturalismo francês havia perdido as forças e, em contrapartida, o Decadentismo não era somente um fantasma que assombrava e ameaçava abalar as firmes estruturas da literatura realista, ele era concreto, presente e já via a consolidação de um movimento que permanecia no caminho contrário ao Realismo: o Simbolismo. Tudo isso interferia no modo de pensar dos escritores brasileiros, que acompanhavam os acontecimentos literários da França.

Sendo assim, parece natural que, com os ânimos mais calmos por lá, a obra fosse bem aceita aqui e isso fez a recepção crítica de Huysmans no Brasil ser diferente da existente na França, retratando o que cada país vivia no momento da criação dos textos.

Durante sua primeira fase de escrita, na qual Huysmans adotou o estilo naturalista, a crítica constantemente o mencionava em razão das *Soirées de Médan*, da qual participou juntamente com Maupassant, Céard, Léon Henrique, Paul Alexis e Zola, todos eles escritores renomados e com uma vasta experiência literária. Podemos afirmar que, dentro do Naturalismo, Huysmans era um entre

---

<sup>5</sup> "Les interprétations d'*À rebours* furent diverses. Certains critiques, comme Emile Michelet, Gustave Geffroy, Peladan ou même Paul Alexis, ont vu surtout dans ce livre l'étude (naturaliste) d'un cas de névrose. D'autres, plus perspicaces, parmi lesquels Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy et Francis Enne, semblent l'avoir mieux compris car ils soulignent le côté autobiographique du roman." (ISSACHAROFF, 1970, p. 68).

vários outros autores, sendo sempre citado, porém dificilmente aparecendo como destaque nos artigos de periódicos.

Sua carreira ganhou maior visibilidade quando lançou *À rebours*. Foi naquele momento que o autor deixou de seguir a cartilha naturalista e passou a escrever sem se preocupar com as restrições impostas pelo Realismo, ao deixar sua imaginação vagar livre por terrenos que costumavam ser explorados pela poesia. Esta ousadia de Huysmans transformou seu livro em tema para outros escritores e críticos, que se dividiram entre os que aprovaram e os que censuraram a “prosa esverdeada e crispada de Huysmans” (BILAC, *O Estado de São Paulo*, 10 fev. 1898). Essa reação aconteceu tanto na França quanto no Brasil, embora em tempos diferentes, sendo que lá foi imediata ao lançamento da obra e aqui após alguns anos.

Este lançamento recebeu tamanha atenção justamente por ser ter sido escrito com os contornos da nova escola, como mostra a crítica de Paul Ginistry, em *Gil Blas*, de 21 de maio de 1884: “M. Huysmans, estranho personagem de talento bizarro e preciosista, é o tipo de homem de quem se poderia esperar essa imensa mistificação, essa prodigiosa fraude artística [...]” (GINISTRY, 2011, p.313). Como já podemos imaginar, além de condenada, a obra também foi elogiada, e um dos exemplos está na carta escrita por Stéphane Mallarmé em 18 de maio de 1884: “Ei-lo, este livro singular, que tinha que ser escrito – e o foi, por você – e em nenhum outro momento da literatura, senão agora!” (MALLARMÉ, 2011, p. 320).

Apesar de ser reconhecido como decadentista e, mais do que isso, como autor de um romance que significou uma ruptura entre o padrão existente e a nova literatura, Huysmans afirmou, posteriormente, ter agido sem essa intenção. Em 1903, ele escreveu um prefácio para *À rebours*, no qual procurou explicar tudo que fora especulado acerca de sua publicação e estava, ainda, sem respostas:

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

Talvez a relação com o Decadentismo tenha sido feita pela falta de semelhanças com o Naturalismo. Existem alguns enganos acerca da definição desse período literário, erroneamente interpretado como a decadência do Romantismo ou confundido com outro movimento literário que viria logo em seguida, o Simbolismo. O Decadentismo, aliás, ultrapassava o limite da literatura, ele animava uma forma estética vivida naquele momento, refletindo-se, por exemplo, na maneira de se vestir e no desejo da boemia.

Pedro Paulo Garcia Catharina (2005), em seu livro *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*, afirmou que seria ineficaz tentar contrapor *À rebours* ao Naturalismo, pois não existia um ponto em comum dentro dessa estética que pudesse sustentar um comparativo entre ela e a obra em questão. Embora os autores naturalistas fossem adeptos do mesmo movimento, cada um tinha uma forma única de escrever, adaptando as fórmulas a seu modo:

Mas o que lhe dá realmente seu caráter único e marca a ruptura efetuada no campo literário é a maneira pela qual Huysmans usa e dispõe as referências e intertextos e como ele desnorteia o leitor, que não sabe ao certo como abordar o romance que, ainda hoje não se encaixa no *habitus* de leitura do gênero. (CATHARINA, 2005, p. 234).

Mesmo anos depois de ter adotado outra estética, Huysmans ainda era lembrado pela crítica em razão de sua passagem pela escola de Zola. Podemos observar, por exemplo, em *A Batalha* (PAPINI, 1932) um artigo que citou Huysmans por ter sido um discípulo de Zola que passou à decadência, fazendo parte da luta travada entre Naturalismo e Simbolismo. Esse mesmo texto foi publicado novamente no *Jornal do Brasil* em 29 de dezembro de 1948 (THOMAZ, 1948). No *Diário de Notícias*, em 6 de julho de 1958, ao discutir a transição do Realismo ao Impressionismo, Afrânio Coutinho fez referência ao criador de Des Esseintes por conta de uma citação do autor na qual sua personagem afirmou que a era da natureza havia passado (COUTINHO, 1958).

Entendê-lo como decadentista não quer dizer que encontraremos somente elogios às inovações literárias alcançadas por ele, pois naquele período saltar de uma forma estritamente analítica, descritiva e cientificista para uma escrita imaginativa e requintada certamente não teve aceitação unânime. Coelho Neto utilizou um pseudônimo para descrever o lamento pela falta de originalidade da literatura brasileira que “[...] não é propriamente uma literatura nacional, porque,

por infelicidade, ninguém se preocupa com a terra. Os olhos dos nossos poetas veem as constelações de outros céus [...]” e já caminhava para a “caquexia do decadentismo” e citou Huysmans entre os escritores que seriam seguidos no novo movimento (RIBAS, 1892, p.2).

Olavo Bilac (1898) definiu o espírito decadentista como “a fome de ter originalidade, haja o que houver” e alertou seus leitores de *O Estado de São Paulo* para o fato de que a Decadência não se manifestava simplesmente na prosa de Huysmans e na poesia de Mallarmé, pois a decomposição das letras vinha acompanhada da decomposição dos costumes. Se o fato do “complicado e desequilibrado Des Esseintes” ter mandado incrustar o casco de uma tartaruga com pedras preciosas parecia insensível aos olhos dos leitores, as senhoras parisienses excederam este estranho desejo da personagem ao lançarem a moda de usar um pequeno cágado vivo, com a carapaça incrustada de pedras e pendurado ao pescoço por um cordão de ouro.

A revista *América Latina* (OS PROSADORES, 1919) questionava a precariedade da crítica e da evolução literária brasileira, que, comparada à europeia, onde o Simbolismo dominava com suas “ousadas inovações”, ainda patinava em tentativas revolucionárias de transição, como fizera o romance huysmansiano.

Em junho de 1957, o suplemento literário do *Diário de Notícias* apresentou um artigo (P.F., 1957) sobre a exposição “O movimento simbolista”, cujo material estava dividido em grupos, sendo que um deles era referente aos iniciadores do movimento, composto por Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Huysmans. Posicioná-lo entre os iniciadores do Simbolismo tinha sentido, como afirmou Madeleine Ambrière (1990) em seu livro *Précis de Littérature Française du XIXe Siècle*, pois segundo ela o termo decadente pode remeter a dois significados: pode designar um grupo restrito, rapidamente substituído pelos simbolistas, os quais ele próprio anunciou, ou ainda um estado de espírito que anima o fim do século, dotado de uma particular sensibilidade estética.

## Des Esseintes

Uma obra tão complexa quanto *À rebours*, cuja análise feita pela crítica sempre foi vasta e diversificada, repleta de afirmações que discordavam entre si, e de mistérios que envolviam sua filiação literária, não poderia ser protagonizada por uma personagem menos intrincada que ela, e Huysmans fez uma escolha perfeita quando criou Des Esseintes:

Des Esseintes ocupa o centro da história. É o “sujeito” do romance no duplo sentido da palavra: o seu principal motivo e sua atuação como personagem. Sua aparência física também não é menos sacrificada; só é mencionada no início da Nota: “um franzino jovem de trinta anos, anêmico e nervoso, com as bochechas cavas, olhos de um azul de aço frio, nariz erguido e entretanto reto, mãos secas e delgadas”. (GROJNOWSKI, 1996, p.39, tradução nossa)<sup>6</sup>.

O duque Jean Floressas des Esseintes era o último representante de sua família que, ao optar pela reclusão em sua torre de marfim, selou o destino do fim da linhagem dos Floressas des Esseintes. Sua vida fora marcada pela solidão (voluntária) e isso também se refletiu nos relacionamentos amorosos. Mesmo sem saber ao certo se Des Esseintes optou pelo celibato em função da homossexualidade, do medo de pecar ou, simplesmente, do desejo de viver em seu claustro particular, temos a certeza de que se casar e ter filhos não estava em seus planos: “Que loucura procriar crianças!, pensava Des Esseintes” (HUYSMANS, 2011, p. 234).

Des Esseintes não deu a ninguém seu novo endereço e, portanto, não recebia visitas; também não saía de casa, tendo feito apenas uma tentativa frustrada de viajar a Londres. Essa solidão se traduzia no tédio que, somado aos problemas hereditários, resultava em uma nevrose que o aterrorizava. Pereira (1975) relacionou essa nevrose aos devaneios, já que, por meio destes, a personagem tentava fugir daquele. Vivendo em um mundo tão sombrio, o que restava a Des Esseintes era buscar “na senda de Baudelaire, ‘les paradis artificiels’” (PEREIRA, 1975, p.35) e isso ele sabia fazer. Parece fácil encontrar diferentes sensações quando se está cercado de refinada mobília; obras de arte; uma biblioteca que, embora não fosse grande, era altamente seletiva; e tantas outras coisas que lhe agradavam. Durante algum tempo sua vida oscilou entre o êxtase das sensações e o abismo da nevrose, até que suas forças se esgotaram e ele foi obrigado a “[...] abandonar aquela solidão, voltar a Paris, reingressar na vida comum, tratar de distrair-se como os outros.” (HUYSMANS, 2011, p.278).

Existe um apelo religioso em *À rebours*, e o escritor preocupou-se em explicá-lo, afirmando o seguinte: “[...] houve sem dúvida, no momento em que eu escrevia *Às avessas*, um revolvimento de terras, uma perfuração do solo para ali

---

<sup>6</sup> “Des Esseintes occupe le centre de l’histoire. Il est le ‘sujet’ du roman au double sens du mot: son motif principal et son personnage agissant. Son apparence physique n’en est pas moins sacrifiée; à peine est-elle évoquée au début de la Notice: ‘un grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux, aux joues caves, aux yeux d’un bleu froid d’acier, au nez éventé et pourtant droit, aux mains sèches et fluettes.’” (GROJNOWSKI, 1996, p. 39).

plantar alicerces de que eu não me dava conta [...]” (HUYSMANS, 2011, p.305) e isso foi refletido em sua obra, pois na vida de Des Esseintes a religião pode ser entendida de duas formas: como mais um ritual admirado por ele ou como um conforto para sua nevrose, uma possibilidade de seguir um novo caminho onde encontrasse uma espécie de recomeço. Mais adiante, já sofrendo os efeitos da nevrose, Des Esseintes passou a enxergar o lado sobrenatural da religião: “Esses retornos à crença, essas apreensões da fé começaram a atormentá-lo, sobretudo depois que se produziram alterações em sua saúde; coincidiam com desordens nervosas sobrevindas novamente” (HUYSMANS, 2011, p.150).

## Alter ego

Entre todos os artigos que, de alguma forma, envolviam *À rebours* ou seu autor, muitos faziam referência ao seu protagonista, certas vezes comparando-o a alguma outra personagem com comportamento igualmente excêntrico e até com o próprio Huysmans, como se Des Esseintes fosse a expressão de seus desejos íntimos. Os jornais sugeriram a existência desse alter ego em consequência de similaridades entre os dois, como, por exemplo: o fato de ambos não terem se casado, o gosto pela arte e literatura, a vida reclusa etc.

João do Rio conseguia visualizar reflexos do autor em sua personagem: “Huysmans era por tal época Des Esseintes. Mas dentro do Des Esseintes crescia o religioso Durtal, que morava perto da Trapa e era católico fervoroso.” (RIO, 1918). *O Estado de São Paulo* publicou um artigo (MARTINS, 1956) que relatava o encontro entre o colunista, Luís Martins, e André Dreyfus no qual conversaram sobre o romance *À rebours*, que não era exatamente um romance, pois tinha vida autônoma e permitiu ao autor criar sua personagem Des Esseintes, como se ela fosse o próprio autor “ampliado e deformado”, representando o individualismo do século XIX. Era como se a personagem tivesse vivido na literatura o que era impossível ao autor viver na vida real, fazendo com que o “pequeno funcionário público” realizasse seus sonhos através da personagem.

Mais seguro do que afirmar que Des Esseintes era uma representação de seu autor seria acreditar que ele fora idealizado a partir de Marie Joseph Robert Anatole de Montesquiou-Fézensac, o conde Robert de Montesquiou, um escritor francês que se transformou em modelo para a literatura, pois representava perfeitamente um dândi. Essa característica tão singular foi prontamente relacionada ao estilo de vida do protagonista de *À rebours*, por causa de sua busca pelo belo, seu refinamento, sua aparência impecável etc.

Assim, temos alguns jornais que também identificaram a figura do conde no estilo do duque. Agripino Grieco (1935) assinou um artigo do *Diário de Notícias* no qual citou Huysmans como o escritor que havia retratado Robert de Montesquiou em Des Esseintes.

Em 11 de janeiro de 1941, *Dom Casmurro* publicou um extenso texto em homenagem ao centenário de nascimento de Villiers de L'Isle-Adam. Ele referiu-se a Montesquiou da seguinte forma:

Entrou na literatura quase de golpe pela dourada porta falsa do “snobismo”, para a qual tinha a poderosa chave do nome e da posição, e como estava predestinado a ser modelo ou figurão, serviu para o Des Esseintes de *À rebours*, de Huysmans e para o Charlus, de Marcel Proust. (ARIAS, 1941).

Suposições como esta apareceram também no *Letras e Artes: Suplemento de A Manhã* (MAUROIS, 1949), em um artigo destinado aos autores Proust e Montesquiou; nele o colunista não perdeu a oportunidade de dar ao dândi os créditos por ter inspirado o escritor ao criar o protagonista de seu *À rebours*. Reynaldo Roels Junior (1987) também acreditava nesta possibilidade, conforme podemos observar em seu texto encontrado no *Jornal do Brasil*, lançado em ocasião da publicação da tradução do romance huysmansiano no Brasil, *As avessas*. Em um extenso texto ele tratou da carreira de Huysmans e citou José Paulo Paes (tradutor e introdutor de *À rebours*) por ter situado o romance como “uma experiência precursora de Marcel Proust e de James Joyce”. A maior aproximação existente com *Em busca do tempo perdido* acontecia em razão da sinestesia presente na rotina de Des Esseintes, já que isso nos permitiria recordar a sensação vivida por Marcel ao mergulhar as madeleines no chá. Porém, havia ainda menos semelhanças com *Finnegans wake*, mas a ruptura com a narrativa convencional fez de Des Esseintes um “herói sem qualidades; um Fausto às avessas”. Roels acreditava ser impossível ao autor criar uma personagem ainda mais estranha do que ele próprio e que Des Esseintes tinha características comparáveis a pessoas reais, como Montesquiou.

A revista *Dom Casmurro* divulgou um texto no qual Gomez Carrillo (1943) escreveu a respeito de uma entrevista feita com Huysmans. Apesar de ter sido um pouco evasivo, o autor conversou sobre suas obras e expôs o único luxo que conservava e do qual muito se orgulhava: a coleção de livros que possuía. Seu gabinete era simples e muito distante da descrição luxuosa que fazia em seus livros. Ele afirmou que Des Esseintes podia realmente ter sido inspirado

em Montesquiou, mas que nenhuma figura se tornava completa a partir de um homem somente.

Esse último artigo citado, da *Dom Casmurro*, evidenciou que os rumores a propósito da influência de Montesquiou sobre Des Esseintes já existiam quando o romance foi escrito. Essa foi uma inferência feita de imediato, provavelmente pelo fato de que o conde já servia de modelo para outros escritores. De acordo com um artigo do suplemento literário de *O Estado de São Paulo* (ZUCCOLOTTO, 1972), Montesquiou tinha amizades no meio literário, o que o tornou mais conhecido e impressionou alguns escritores, em especial Huysmans. Alguns amigos temeram que ele se irritasse com essa atitude do autor de *À rebours*, mas Montesquiou ficou encantado com o caráter de Des Esseintes.

Na obra huysmansiana, Des Esseintes foi transformado em um símbolo que representava todo o significado de *À rebours*, onde a crítica tomou a parte pelo todo e deu ao protagonista o espaço dedicado à obra e ao autor. Huysmans foi chamado de Des Esseintes em uma crônica do jornal *A República* (COUTO, 1920), que deu a alguns escritores o nome de suas principais personagens. A *Revista da Semana* foi mais contundente ao afirmar, em 12 de agosto de 1950, que:

J.-K. Huysmans tornou-se célebre com o seu famoso romance *À rebours*, onde aparece esse bizarro e imortal personagem Des Esseintes. Apesar de ter publicado outras obras de grande mérito, com ele aconteceu o caso do personagem roubar a glória do romancista: é conhecido quase que unicamente pela fama desse herói que exerceu, na geração dos “alegres novecentos”, uma fascinação só comparável à dos personagens de Wilde. (GALERIA..., 1950).

## **Esteticismo e sensações**

A vida do escritor foi voltada ao esteticismo e seus romances absorveram seu conhecimento como crítico e admirador de arte. Entre os anos de 1867 e 1905 Huysmans publicou em jornais e revistas diversos artigos a respeito das obras expostas nos Salões oficiais e exposições de arte. Alguns destes textos foram reunidos em dois livros, *L'Art moderne* (1883) e *Certains* (1889).

Toda forma artística recebeu atenção no Decadentismo; o prazer produzido pela observação do belo foi a essência desse movimento e, assim, pinturas, objetos de arte, grandes acervos literários tornaram-se o destaque da estética decadentista.

Esse diálogo foi estabelecido com o objetivo de renovar a maneira de trabalhar com a arte em suas diversas formas:

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

Mesclando sensações auditivas e visuais ele colocou em seus textos mais do que a música ou a pintura poderiam oferecer, pois teve a habilidade de garimpar os fatos rotineiros e inserir recursos próprios da poesia dentro da narrativa. Em uma das passagens mais belas da obra, Huysmans criou uma cena onde seu protagonista serviu-se da sinestesia para traduzir o sabor de seus licores de uma forma que mesmo o leitor que nunca tenha levado uma gota de álcool à boca, entenda a sensação causada por cada um deles:

De resto, cada licor correspondia, segundo ele, como gosto, ao som de um instrumento. O curaçau seco, por exemplo, à clarineta cujo encanto é picante e aveludado; o kummel, ao oboé, com seu timbre sonoro anasalado; a menta e o anisete, à flauta, a um só tempo açucarada e picante, pipilante e doce; enquanto, para completar a orquestra, o kirsch toca furiosamente o clarim; o gim e o uísque arrebatam o paladar com seu estridente estrépito de pistões e trombones, a bagaceira fulmina com o ensurdecedor alarido das tubas, e rolam os trovões do címbalo e da caixa percutidos com toda força, na pele da boca, pelos rakis de Quios e os mástiques! (HUYSMANS, 2011, p.113).

No suplemento literário do *Correio da Manhã*, Augusto Meyer (1950) elogiou Huysmans pelo órgão de boca que inventara em *À rebours*, pois nenhum outro escritor havia feito algo parecido com sua “gramática de cheiros”. O colunista também transcreveu um trecho do romance descrevendo as sensações causadas pelos bombons que lhe pareciam gotas de sarcanthus: “Penetravam nas

papilas da boca, despertavam reminiscências de água opalizada por vinagres raros, e de beijos profundos, saturados de perfumes...” (MEYER, 1950, p.1).

A frequência com que J.-K. Huysmans aparecia em periódicos faz crer que ele era conhecido, pois diversos artigos citavam as obras huysmansianas, muitas vezes sem maiores detalhes, como se fossem realmente populares e poucas informações bastassem para que o leitor pudesse fazer a ligação, de forma satisfatória, entre aquela citação e a obra. Alfonso Reyes (1958) publicou um texto no *Diário de Notícias* no qual discutiu a respeito de homens ilustres que possuíram o nome de Samuel Butler e, ao tratar da obra *Erewhon*, do escritor Butler, ele fez uma analogia entre os Bancos Musicais criados por ele e as “sinfonias de sabores de Huysmans, em *À rebours*”. Ele não desenvolveu sua sugestão e utilizou os exemplos para explicar o conceito da sinestesia. Provavelmente o colunista não considerou ser mal interpretado por fazer uma rápida citação a Huysmans.

Ainda na área dos sentidos, Huysmans foi caracterizado como autor gustativo por um colunista da *Gazeta de Notícias* do dia 27 de julho de 1937 (VALÉRIO, 1937). Também foi classificado como um escritor olfativo entre outras celebridades “cheiradoras”, como, por exemplo, Jacobsen, Zola e Baudelaire, pela revista *A Noite* (O HOMEM..., 1946), publicada em 12 de março de 1946. Em 17 de julho de 1948, a revista *Fon-fon* apontou a sinestesia existente na obra de Rimbaud e lembrou “um caso ainda mais curioso” presente na obra de Huysmans: o “gosto auditivo”, definido da seguinte forma:

[...] ter um gosto auditivo é sentir em cada licor que se toma o som de um instrumento musical. Assim era que o “whisky” lhe soa como um trombone, o anisete como flauta, o “kümel” como oboé, o “curaçau” como clarineta e o “gin” como pistão. Gosto é o comentário de Florêncio de Abreu: “Isso por certo tornava Huysmans um homem feliz, porque assim podia constituir seu “jazz-band” sozinho...” (BRITO, 1948).

As análises artísticas feitas por Huysmans estavam presentes no enredo de *À rebours*, o pintor Gustave Moreau, por exemplo, foi citado em *L'art moderne* em 1883 e no ano seguinte seus quadros “*Salomé dansant devant Herodes*” e “*L'Apparition*” receberam um capítulo no romance. Apesar do estilo de Moreau não corresponder à estética huysmansiana, sua forma pessoal de fazer arte, o uso das cores e de aspectos exóticos eram apreciados por Huysmans.

Já em 1899, *A Federação* anunciou que Huysmans, “o grande estilista e prosador parisiense”, se aposentaria de seu cargo público e entraria no mosteiro de Ligugé. O jornal ainda concedeu ao público, em uma coluna inteira, um trecho do livro *À rebours*, sendo justamente o que descrevia o quadro “Salomé” (J.-K. HUYSMANS, 1899).

Esse tipo de referência entre Huysmans e Moreau também acontecia ao contrário, como podemos observar no *Correio Paulistano* (SANT’ANNA, 1909), que tratou da personagem bíblica Salomé e sua presença na literatura. Oscar Wilde e Huysmans foram exemplos de autores que a utilizaram de alguma forma em sua obra, sendo que o francês descreveu Salomé a partir da pintura de Moreau, que se considerou a personificação da luxúria, beleza e histeria. O restante das personagens, como Herodes, Herodias e João Batista não tiveram seu caráter alterado.

Outro jornalista que mostrou interesse por Salomé foi João do Rio e, em um artigo escrito para *O País* em 11 de junho de 1918, fez apontamentos sobre a figura bíblica e sua transposição para a literatura:

Salomé saiu de meia dúzia de linhas da *Bíblia* para a pintura. Podemos dizer que essa senhora, dançarina aos quarenta anos, andou a metamorfosear-se desde o Quatrocento italiano até Gustave Moreau. Com esse excepcional místico da Luxúria ela tomou a forma definitiva e máxima. Toda a arte de excessos sem misericórdia, todo o sentimento de domínio fatal da carne, todo o delírio religioso da literatura contemporânea emana das diversas Salomé de Moreau. Quem para elas chamou a atenção do universo foi Huysmans nas páginas do seu memorável livro *À rebours*. (RIO, 1918).

O trecho traduziu de forma breve, porém completa, o caminho percorrido por Salomé e o valor da obra huysmansiana para outras áreas artísticas e, neste caso em particular, para a repercussão dessa personagem que, com o tempo, ganhou espaço fora dos textos religiosos e foi reinterpretada pela pintura e literatura.

No mesmo artigo, João do Rio comentou a respeito de Oscar Wilde, a quem chamaram de plagiário por supostamente receber influências da escrita de Huysmans. Isso porque em seu romance *O retrato de Dorian Gray*, ele deixou suas impressões referentes ao livro *À rebours*, que, provavelmente, o levou até Gustave Moreau e este, por sua vez, até Salomé, transformada por Wilde em uma peça que ganhou o nome da protagonista. Contrário ao pensamento de que Huysmans havia sido um simples modelo para Wilde, Umberto Eco, como apontou um

artigo do *Jornal do Brasil* (NASCIMENTO, 2003), acreditava que o inglês era um “repetidor dos lugares-comuns da época vitoriana” e reduziu *O retrato de Dorian Gray* a uma imitação de *Peau de chagrin*, de Balzac, e *À rebours*, de Huysmans.

## Conclusão

A partir da variedade de material obtido, fica evidente que o escritor e suas obras proporcionaram à crítica uma infinidade de temas a serem estudados, em especial referentes ao romance *À rebours*, com o qual o autor marcou

[...] uma importante fronteira na definição do gênero romanesco, pela proposta de novos temas de exploração do gênero que, doravante, deve mergulhar, como fizera o poeta [Baudelaire], nas profundezas da alma do indivíduo, e de novos valores estéticos, trazendo a poesia para o romance. (CATHARINA, 2005, p.40).

A presença do autor na crítica literária francesa parece ser tão óbvia que nos causava estranhamento encontrar poucos estudiosos no Brasil que tivessem trabalhado com algum aspecto da obra de J.-K. Huysmans e isso nos estimulou a consultar as fontes primárias para que pudéssemos descobrir se a crítica brasileira havia tratado do autor, em quais momentos ela esteve mais presente e se havia deixado de ocupar-se do autor atualmente.

A descoberta de mais de seiscentos artigos relacionados ao nome de Huysmans aconteceu gradualmente, em função do grande número de periódicos a serem consultados e, embora fosse uma surpresa por sua abundância, os artigos se encaixaram tão bem uns aos outros que pareciam compor uma unidade, cujo conteúdo tornou-se mais relevante do que a quantidade.

De acordo com Karlheinz Stierle (2002, p. 120), “[...] o significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos.” Entender como determinada obra foi recepcionada no Brasil é, portanto, uma forma de dar a ela um significado único, ajustado ao olhar do leitor brasileiro em cada instante da história literária, isolado das teorias publicadas pelos críticos franceses.

## **THE BRAZILIAN CRITICISM IN THE FACE OF THE HUYSMANSIAN NOVEL À REBOURS**

**ABSTRACT:** *Playing an important role in the literary scene of the late nineteenth century, the French writer Joris-Karl Huysmans (1848-1907) was initially linked to Naturalism and later recognized as an important symbol of Decadentism. Although his novels have been receiving critical attention in French literary studies, this type of material seems to exist in a significantly smaller quantity in Brazil. In order to find out the repercussion of Huysmans works for Brazilian critics and readers, we have searched and analyzed newspapers. As a result, more than 600 articles about the author were revealed from 1884 to 2013. The collected texts broached the personal and professional life of Huysmans, however, it was evident that *À rebours* was one of his works that received most attention from critics, who saw in it an innovative, complex, and beautiful work. Besides portraying decadence in a prose text, *À rebours* developed several themes that prioritized art in its most varied forms, producing, in the eyes of Brazilian critics, a watershed in the manners of doing literature.*

**KEYWORDS:** *French literature. Critical reception. J.-K. Huysmans. À rebours.*

### **REFERÊNCIAS**

ARIAS, A. Para o centenário de Villiers de L'Isle-Adam. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, p.2, 3.-7. col., 11 jan. 1941.

AMBRIÈRE, M. **Précis de Littérature Française du XIXe Siècle**. Vendôme : Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1990.

BILAC, O. Diário do Rio. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 fev. 1898. p. 1, 2. col.

BIBLIOTECA Acácio José Santa Rosa. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/#!/biblioteca>>. Acesso em : 22 nov. 2018.

BRITO, L. L. C. de C. Nossos amigos os livros. **Fon-fon**, Rio de Janeiro, n. 2154, 17 jul. 1948.

CARRILLO, G. Visita a J.-K. Huysmans. **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, p. 3, 1.-7. col., 3 abr. 1943.

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

CEDAP [Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa]. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/#!/cedap>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

COUTINHO, A. Do Realismo ao Impressionismo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1958. p. 3, 6. col., p. 4, 1.-2. col.

Glaucia Benedita Vieira

COUTO, R. Um inimigo lírico da humanidade. **A República**, Curitiba, 6 nov. 1920. p. 1, 1.-4. col.

GALERIA de celebridades. **Revista da Semana**. Rio de Janeiro, n. 32, 12 ag. 1950.

GINISTRY, P. M. Huysmans, estranho... In: HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011. p.313 - 314.

GRIECO, A. Um parente de D'Artagnan. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 28 abr. 1935. p. 19, 1.-2. col.

GROJNOWSKI, D. **Daniel Grojnowski présente À rebours de J.-K. Huysmans**. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

ISSACHAROFF, M. **J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874 – 1960)**. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.

HEMEROTECA DIGITAL. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

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

\_\_\_\_\_. **A Federação**, Porto Alegre, p. 1, 5.-6. col., 11 nov. 1899.

MALLARMÉ, S. Carta a Huysmans. In: HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011, p.320.

MARTINS, L. A mitomania literária. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 mar. 1956. Literatura e Arte, p.72, 7.-8. col.

MAUROIS, A. Proust e Montesquieu. **Letras e Artes**: Suplemento de A Manhã, Rio de Janeiro, 1. maio 1949. Suplemento literário, p. 6, 1.-5. col.

MEYER, A. Parentes pobres. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1950. Suplemento literário, p. 1, 1.-5. col.

NASCIMENTO, E. Uma aula aberta de Umberto Eco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 jul. 2003. Ideias/Livros, p. 5, 2.-3. col.

O HOMEM e o olfato. **A Noite - Ilustrada**. Rio de Janeiro, n. 889, 12 mar. 1946.

OS PROSADORES. **América Latina**. Rio de Janeiro, n. 2, set. 1919.

PAPINI, G. Visita a Freud. Tradução de Edgard de Abreu. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 22 maio 1932. p. 1, 4.-6, p. 2, 7.-8. col.

PEREIRA, J. C. Seabra. Introdução ao estudo do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal. In: \_\_\_\_\_. **Decadentismo e Simbolismo em Portugal**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p.1 - 102.

P., F. Exposição “O movimento simbolista”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1957. Suplemento literário, p. 8, 5.-8. col.

- REYES, A. Butler, o utopista. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 fev. 1958. Suplemento literário, p. 1, 2.-4. col., p. 6, 2.-4. col.
- RIBAS, A. [pseudônimo de Coelho Neto]. A capital federal. **O País**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1892. p. 1, 1. col., p. 2, 8. col.
- RIO, J. do. [pseudônimo de Paulo Barreto]. O último escândalo de Salomé. **O País**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1918. p. 4, 6.-7. col.
- ROELS JUNIOR, R. Fausto às avessas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 jan. 1987. Ideias, p.3, 1.-5. col.
- SANT'ANNA. Teatros e salões. **Correio Paulistano**, São Paulo, 22 jul. 1909. p. 4, 5.- 7. col.
- STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, L. C. **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.119-165.
- THOMAZ, J. Registro literário. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1948. p. 6, rodapé.
- VALÉRIO, A. Literatos. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 jul. 1937. p. 5, 4. Col.
- ZUCCOLOTTO, A. Pavana para Marcel Proust. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 21 maio 1972. Suplemento literário, p. 1, 1.-4. col.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ABREU, M. **Os caminhos do livro**. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003. p. 265 - 342.
- AMARAL, L. A. \_\_\_\_\_. **J.-K. Huysmans**: expressão do decadentismo francês. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- \_\_\_\_\_. **J.-K. Huysmans**: de Charles-Marie-Georges a J(or)is-K(ar)l Huysmans "O homem como invenção de si mesmo". São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.
- BALAKIAN, A. **O simbolismo**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1967.
- GROJNOWSKI, D. Prefácio escrito vinte anos depois do romance. In: HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011. p. 289-307.
- LAMART, M. La maladie de l'infini. **Europe**: revue littéraire mensuelle. Paris, n. 916-917, p. 3-7, août-sept. 2005.
- MORETTO, F. M. L. **Caminhos do Decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Glaucia Benedita Vieira

PAES, J. P. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011. p. 9 - 32.

TRAVANCAS, I. **O livro no jornal**: Os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

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



# “*LA GENT IRRITABLE – LA TRÊVE*”, DE SAINT-POL-ROUX: UMA TRADUÇÃO

Camila Soares LÓPEZ\*

**RESUMO:** O Simbolismo francês não apenas resultou em obras literárias, mas, também, em agrupamentos e publicações periódicas. Nas chamadas *petites revues*, os entusiastas do movimento puderam, ao final do século XIX, divulgar suas produções. Nessas folhas, a crítica literária obteve papel de destaque e ilustrou as relações estabelecidas entre escritores e imprensa da época, que se encontravam imersos em uma atmosfera combativa e evolucionista da literatura. Neste artigo, propomos uma tradução de “*La gent irritable – La trêve*”, texto de crítica assinado por Saint-Pol-Roux e publicado pelo *Mercure de France*, *petite revue* simbolista fundada em 1890. Nas linhas assinadas por Saint-Pol-Roux, é possível encontrar exemplos daquilo que caracterizou a crítica simbolista, o seu momento de publicação e as particularidades do campo literário do *fin-de-siècle*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo. *Mercure de France*. Crítica Literária.

## Introdução

A investigação de fontes primárias conduz à compreensão de diferentes momentos da literatura francesa. Por meio de jornais e de revistas, as perspectivas literárias cultivadas no século XIX podem ser apreendidas, e aquilo que se discutia nos periódicos é capaz de oferecer subsídios aos estudos atuais.

O Simbolismo francês é comumente associado à poesia e a nomes consagrados, como os de Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine. Entretanto, devemos considerar o papel exercido pelas revistas oriundas de agrupamentos decadentistas e simbolistas: as *petites revues*. Nessas publicações, há textos, nomes e enfrentamentos que compuseram e caracterizaram esse movimento, que se dizia disposto a renovar a arte e dos últimos anos de 1800, e que modificou a relação

---

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia Instituto de Letras e Linguística - Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG - Brasil. 38408-144 - cslopez\_unesp@yahoo.com.br

entre escritores e editores. Rompeu-se, então, a subordinação às grandes *maisons d'édition*, como Hachette e Ollendorf, pois essas revistas divulgavam a produção daqueles que não conseguiam publicar suas obras em livros – e mesmo criavam suas próprias editoras. As *petites revues* nos dão pistas, ainda, da formação de um “sistema simbolista” que se desenvolveu na França e que reunia imprensa, literatos e seus eventos de sociabilidades.

As bases do Simbolismo brasileiro enraízam-se no Simbolismo francês. Portanto, para a compreensão do dado local, é necessário assimilar as suas origens. Isto justifica a tradução para o português de fontes francesas. Periódicos franceses do século XIX circularam no Brasil, o que nos indica a existência de uma troca de ideias entre escritores e artistas dos dois continentes. Assim, propomos neste artigo a tradução, para a língua portuguesa, do texto crítico “*La gent irritable – La trêve*”, assinado por Saint-Pol-Roux e que consta da edição de outubro de 1891 do *Mercur de France*. Para a maior compreensão do momento e das condições de divulgação desse texto, apresentaremos, nas próximas linhas, dados sobre o *Mercur*, sobre Saint-Pol-Roux, sobre as polêmicas que marcaram o período – endossadas, por exemplo, pela publicação da *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret, e que foram discutidas nos periódicos, entre outros aspectos.

### **Algumas considerações: *Mercur de France*, Saint-Pol Roux e a crítica das *petites revues***

Na França, o Simbolismo surgiu como via de expressão para uma arte tida como **nova** por seus representantes. E, para além dos versos, o movimento consolidou-se, também, como incursão midiática. De acordo com Yoan Vérilhac (2014), a criação de revistas e manifestos, bem como a organização de jantares e *soirées*, entre outras iniciativas, caminhavam juntos à criação de verso e prosa, e deram origem a uma geração literária que estabeleceu um “sistema de vanguarda”. Devemos considerar, igualmente, que a figura do escritor do *fin-de-siècle* alcançou notoriedade por meio de suas contribuições em revistas e jornais, tornando-se figura cuja imagem e opiniões eram exploradas.

Por meio das *petites revues*, que disputavam espaço com a grande imprensa da época, os simbolistas puderam divulgar os seus textos e ideias. Eram *petites* por causa de seu formato e, também, porque se opunham às grandes folhas em circulação, a exemplo da *Revue des Deux Mondes* e de jornais como o *Figaro*. Como já se mencionou, jornais e revistas, nesses anos, eram a maior via de difusão da literatura, dadas as condições impostas pelos editores aos escritores e escritoras,

pois apenas nomes consagrados conseguiam ver suas obras publicadas em livros. O espaço do folhetim, por exemplo, foi a porta de entrada para a literatura nos jornais. É preciso levar em conta, outrossim, que a circulação desses periódicos não se limitava às fronteiras da França, mas aportavam em outros continentes, chegando, por exemplo, aos círculos literários brasileiros, como já se mencionou. Em nosso país, escritores oitocentistas possuíam exemplares dessas folhas em suas estantes, bem como discutiam os acontecimentos literários franceses. Prova disso foi o fato de jornais como a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, terem dado vez a esses temas.

O *Mercur de France* foi uma *petite revue*. O título, que remete à uma publicação do século XVI, do Antigo Regime absolutista, foi adotado, em 1890, quando já estava em domínio público, por Alfred Vallette<sup>1</sup> e seus camaradas Louis Dumur, Édouard Dubus e G.-Albert Aurier, para nomear a revista, que se dizia disposta a “[...] publicar obras puramente artísticas e de concepções suficientemente heterodoxas.” (VALLETTE. 1890, p.1, tradução nossa). Em suas páginas, foram divulgados poemas, trechos de romances e de peças teatrais, além de crônicas e crítica literária. Ao lado de manifestações estéticas, os redatores do *Mercur*, em diversos momentos, saíram em defesa de seus colaboradores e colaboradoras, comumente envolvidos em querelas. Para Pierre Bourdieu (1991), o campo literário não se particularizava apenas por empreendimentos individuais, mas, também, por relações que visavam manter ou modificar as estruturas então vigentes.

Logo, eram esses tempos de embates pela “sobrevivência” no campo literário, quando a teoria de evolução das espécies, proferida por Charles Darwin, em 1859, exigia que a perspectiva de evolução se aplicasse, igualmente, à literatura: quando movimentos se sobrepunham e novas ideias surgiam, seus agentes atuavam em amparo de seus preceitos, levantando confrontos que se materializavam nas redações de seus periódicos. A presença de rubricas que contêm notas sobre eventos de sociabilidades, resenhas de livros, correspondências, menções a outras *petites revues*, entre outras, indicam os elementos que reforçam essa premissa.

Em “*La gent irritable – La trêve*”, que abre o número de outubro de 1891 do *Mercur de France*, Saint-Pol-Roux<sup>2</sup> discorreu sobre os jovens poetas a ele contemporâneos, bem como sobre a crítica literária de seu tempo, avaliando questões concernentes ao momento de diversas escolas literárias que coexistiam

<sup>1</sup> Alfred-Louis-Edmond Vallette nasceu em Paris, em 1858. Foi editor, jornalista, romancista e crítico. Dirigiu o *Mercur de France* de 1890 a 1935, ano de sua morte.

<sup>2</sup> Confira Saint-Pol-Roux (1891a).

naqueles anos. A perspectiva evolucionista, citada acima, aparece já nesse título: o vocábulo “*gent*”, em tradução para a língua portuguesa, significa, em seu sentido pouco usado na língua francesa dos dias de hoje – e, por vezes, irônico – “raça” ou “espécie”, o que nos sugere a aproximação com o pensamento darwinista. O próprio fato de termos conhecimento dos diferentes **ismos** da época, como Naturalismo, Realismo, Decadentismo e Simbolismo, corrobora esta hipótese: era necessário, naquele momento, estabelecer uma linha evolutiva entre as estéticas literárias e artísticas, que se sobrepunham umas às outras, sobressaindo-se, como já indicamos, aquelas que possuíam maior força no campo literário: isto é, espaço para publicação, tiragem de vendas de seus textos, entre outros aspectos.

“*La gent irritable – La trêve*” é texto de crítica publicado em meio a outros escritos controversos do *Mercur de France*, como a “*Chronique*”, de Laurent Tailhade (1890) e “*Le Joujou patriotisme*”, de Remy de Gourmont (1891). Em sua crônica, Tailhade desnudou investidas políticas de Maurice Barrès<sup>3</sup>, ridicularizou os cultores dos *vaudevilles* – espetáculos que, para alguns autores da época, configuravam uma intersecção negativa entre o dado comercial e a cultura popular, – entre outras referências ao seu meio. Já Remy de Gourmont trouxe ao público questões acerca da relação entre França e Alemanha, o que lhe custou seu posto na Biblioteca Nacional Francesa, onde era funcionário. Portanto, a atmosfera combativa do *Mercur de France* foi propícia para o acolhimento das palavras de Saint-Pol-Roux, cujas considerações intencionam apaziguar conflitos a elas precedentes.

Outras *petites revues* que eram próximas do *Mercur*, como *La Plume* e *La Revue Blanche*, estavam igualmente imersas em desavenças, seja entre escritores ou com órgãos da *grande presse*. Em agosto de 1891, por exemplo, após Paul Bonnetain<sup>4</sup> ter discorrido sobre as revistas de vanguarda parisienses no *Figaro*, chamando *La Plume* de “menos austera” do que as demais, Léon Deschamps,<sup>5</sup> que era o diretor desta última, recorreu ao seu rol de colaboradores para legitimar o valor dessa publicação: entre eles estavam Paul Verlaine e J.-K. Huysmans, grandes mestres do Decadentismo e Simbolismo. O apelo a figuras notórias conferia certo poder às *petites revues* simbolistas, concordando com seus interesses e atribuindo reconhecimento às suas criações.

Além disso, Deschamps mostrou a cooperação existente entre as *petites revues*, que compartilhavam colaboradores e que lutavam para não sucumbir

<sup>3</sup> Romancista, ensaísta, jornalista e crítico francês.

<sup>4</sup> Escritor e dramaturgo. Foi colaborador do *Figaro* e da *Revue Indépendante*.

<sup>5</sup> Fundador de *La Plume*, foi romancista e poeta.

à efemeridade. No fim do século XIX francês, mais de 300 *petites revues* foram lançadas, mas nem todas conseguiam ultrapassar os primeiros números. Em sua resposta a Paul Bonnetain, declarou:

Não somos nem uma sucursal do Crédit Lyonnais [banco francês], nem uma revista financeira, como parece querer dizer vossa nota consagrada à *La Plume*: jamais recebemos um centavo para inserir o que quer que fosse e ofereço para vos provar que o número de nossas assinaturas é superior ao de todas as revistas camaradas. Isso vos surpreenderá; *Mercur*e, *Entretiens*, *Ermitage* e *La Plume* são unidos por laços de mais estreita amizade; cada um de nós tem seu terreno reservado, seu gênero à parte e os redatores de uma revista são, ao mesmo tempo, redatores das outras. Mais do que isso, a inveja é totalmente desconhecida entre nós quatro, [os diretores] Alfred Vallette, Bernard Lazare, Henri Mazel e vosso criado, que os sucessos de um orgulham os outros três e que nossos esforços respectivos tendem a sempre a servir nossos camaradas (DESCHAMPS, 1891, p. 267, tradução nossa).

Pierre-Pol Roux foi poeta e nasceu em 1861, em Brest, na França. Autodenominando-se “*Saint*” (“Santo”), dizia que os poetas eram “deuses” e que o “Magnificismo”, corrente criada por ele, e seus representantes seriam a via da verdade na poesia. No mesmo ano em que o *Mercur*e divulgou “*La gent irritable – la trêve*”, Saint-Pol-Roux foi, na *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret<sup>6</sup>, classificado entre os decadentes e simbolistas, isto é, pertencente à geração dos *novos*, que se opunha ao Naturalismo, e subclassificado entre os “teóricos”, ao lado de nomes como os de Stéphane Mallarmé e René Ghil. O trabalho de Jules Huret, jornalista, resultou em uma entrevista que interrogou 64 escritores sobre suas perspectivas para a literatura de então, e que foi lançada, primeiramente, no jornal *Écho de Paris* e, posteriormente, publicada em livro pela editora Charpentier, em 1891. Como já se mencionou, ao longo do século XIX, as “ciências da vida” forneciam “um arsenal de conceitos onde se abastecem as ideologias”, e esses anos eram permeados pela teoria da influência do meio que, na literatura, fora apresentada por Balzac no prefácio da *Comédie Humaine* (GROJNOWSKI apud HURET, 1982, p. 7). Assim sendo, consideramos que a presença de Saint-Pol-Roux entre os interrogados indica sua representatividade nesse cenário.

---

<sup>6</sup> Jornalista e escritor francês. Foi colaborador do *Figaro* e do *Écho de Paris*.

Nas linhas desse inquérito, Saint-Pol-Roux mostrou-se anunciador de uma “profissão de fé” do fazer literário, na qual comparou o poeta a uma “harpa superior”, que se dirigia às “harpas menores” dos demais indivíduos; dizia-se, ainda, entusiasta de uma renovação de “sistemas e de formas” (SAINT-POL-ROUX apud HURET, 1982, p.136), em um momento em que fervilhavam diferentes ideias sobre a construção de versos e rimas. Em uma perspectiva – provocadora – de progresso de escolas literárias, declarou:

Sem tratar as Coisas de aparências, admito, todavia, que a pérola da ideia está latente e palpita sob os parasitas de areias acumuladas pelo tempo e suas úlceras. Sim, todas as pequenas almas que fazem parte da grande alma da Beleza, todas essas adoráveis unidades que contribuem a uma complexidade, têm areia sobre elas. O Romantismo apenas glorificou os insetos de micas e conchas dessa areia, o Naturalismo estabeleceu a conta desses grãos; os escritores do futuro jogarão essa areia, depois a assoprarão para cima, a fim de ressuscitarem o símbolo sepultado, a hamadriade essencial, o coração que bate da asa ao centro de tudo, o espírito da substância (SAINT-POL-ROUX apud HURET, 1982, p. 141-142).

Em sua entrevista a Jules Huret, Saint-Pol-Roux também afirmou que o futuro da Poesia – vocábulo por ele grafado com inicial em maiúscula – estaria nas mãos dos “homens deuses”, citando um trecho que antes publicara no *Mercur*, no texto crítico “*La gloire du verbe*”<sup>7</sup>, quando analisou a produção poética de seu amigo Pierre Quillard,<sup>8</sup> também colaborador da revista:

Os poetas, nós somos deuses, isso é fato. Cada um de nós concebe um mundo, é certo. Todavia, convenhamos que nosso mundo particular é somente o elixir do mundo inicial, tão destramente reintegrado às horas corporais. Nosso original apoia-se no original. O mundo quebrado – copropriedade indivisível de todos na república da vida – é, para nós, necessário considerá-lo como a aprendizagem inata daquele de nosso espírito, que é apenas, sinceramente, o resultado de um desejo de melhor realizar, desejo servido pela moral de nossa estética pessoal. O florescimento do poeta se mede, portanto, por seu gênio de essencialmente compreender ou de se alterar (por um empréstimo

<sup>7</sup> Confira Saint-Pol-Roux (1891b).

<sup>8</sup> Pierre Quillard foi um dos grandes colaboradores do *Mercur de France*. Escreveu poesia e foi dramaturgo.

de intenções ambulantes) as de Deus (SAINT-POL-ROUX apud HURET, 1982, p. 144).

Jules Huret também indagou Saint-Pol-Roux a respeito do Simbolismo. Para o poeta, era necessário cultivar o Simbolismo sem “restringi-lo ao seminário do dogma” e sem “enrijecê-lo”, e inspirando-se nos moldes do que era preconizado, segundo ele, pelas “obras-primas dos príncipes [Maurice] Maeterlinck, Henri de Régnier, Viellé-Griffin, Gabriel Randon, Stuart Merrill”, todos eles do grupo do *Mercur de France*. Por fim, para ele, “Classicismo, romantismo, naturalismo, psicologismo” serviriam de “pedestal” à sua própria corrente, o “Magnificismo”. (SAINT-POL-ROUX apud HURET, 1982, p. 150).

As respostas dadas por escritores na *Enquête sur l'évolution littéraire* reverberaram nas páginas do *Mercur*, bem como de outros periódicos da época, a exemplo do *Figaro*. Nesse jornal, foi comentado por Émile Bergerat, o “Caliban”, que se mostrou irônico diante das opiniões dos seus contemporâneos dadas a Huret (CALIBAN, 16 sept. 1891, p. 1, 1-2 col.). Bergerat colocou-se como um leitor que perdia as páginas da *Enquête* em uma praia, ao vento, sem lamentar desconhecê-las. Ainda segundo o próprio *Figaro*, as entrevistas de Jules Huret eram causadoras de “vivas polêmicas”. No *Intransigeant*, quotidiano francês de caráter político, elas foram classificadas pelo jornalista André Vervoort, como “tristes” de serem lidas e repletas de “[...] pontas venenosas, palavras grosseiras, injustiça, inveja [...]” (VERVOORT, 1891, p.2). Para ele, os escritores indagados não passavam de “saltimbancos”: “Os decadentes e simbolistas pretendem, sozinhos, ser claros e interessantes; os psicologistas se imaginam os únicos com alguma inteligência; os parnasianos querem, sozinhos, conhecer o segredo dos belos versos, e patati e patata.” (VERVOORT, 1891, p. 2, tradução nossa).

O *Mercur* divulgou integralmente trechos desse inquérito, como a resposta de Laurent Tailhade que contém uma declaração espinhosa sobre o fim do Naturalismo – ou seja, uma afirmação das tensões do campo literário e da sucessão entre as estéticas. Anatole France<sup>10</sup>, por exemplo, foi satirizado por Pierre Quillard devido à sua resposta à *Enquête*. De acordo com Quillard, Anatole France não existia e Jules Huret teria se deixado enganar por alguém que teria se passado por ele:

<sup>9</sup> Confira Le Figaro (1891).

<sup>10</sup> Escritor, biógrafo, jornalista e crítico literário francês. Eleito para a Academia Francesa em 1896.

O Sr. encarregado, naquele dia, de chamar-se Anatole France, havia declarado ao Sr. Huret que ele conhecia bem Jean Moréas, mas não seus imitadores, e eis que, poucas semanas depois, um longo catálogo de jovens poetas é publicado sob esse mesmo nome, com glosas cultas: leituras e comentários implicam um trabalho ao qual teria de sofrer, em dez anos, a paciente congregação de Saint-Maur [congregação de monges beneditinos reconhecidos por seu grau de erudição] (P. Q., 1891, p. 316, tradução nossa).

Tal comentário tem origem no fato de Anatole France, quando da publicação do Manifesto simbolista de Jean Moréas no *Temps*, em setembro de 1886, ter zombado do Simbolismo no *Figaro*, nesse mesmo mês. Para ele, o Simbolismo era “obscuro”, uma estética que “nada descreve e nada nomeia” e que, apesar de desejar sobrepor o Naturalismo, dele não se diferenciava como “elemento único”. Além disso, France afirmou que a oposição de Moréas ao gramático Vaugelas e ao poeta Boileau fazia “mal à língua francesa”. Anos depois, para Jules Huret, Anatole France declarou que Jean Moréas era dotado de muito talento, um “artista encantador, que utiliza a velha língua como um linguista, com muita graça” (FRANCE apud HURET, 1982, p. 37).

No mesmo número em que aparece “*La gent irritable – La Trêve*”, Alfred Vallette apresentou suas considerações sobre a *Enquête*, dizendo que Huret era um jovem “arauto” que foi capaz de reunir as opiniões dos 64 escritores que ofereceram respostas às suas questões. Vallette ressaltou, ainda, as opiniões dadas sobre os jovens, os simbolistas e Moréas – elementos essenciais das *petites revues*, assim como a “morte” do Naturalismo. Para ele, a investida de Huret era “interessante” e trazia consigo a seguinte premissa:

O positivismo e o naturalismo chamavam a reação místico-idealista. Todavia, o mundo moderno é muito impregnado do espírito científico para que as escolas de arte nascidas dessa reação tenham uma longa duração; supõe-se mesmo que suas obras não agitarão muito profundamente todas as camadas sociais... E, após esse período, florescerá, sem dúvida, o neo-naturalismo ou, se quiserem, um realismo menos pueril, menos grosseiro, menos materialista, mais sintético, mais culto e mais vasto do que o naturalismo. Mas a literatura neo-naturalista, como a literatura místico-idealista, saberia satisfazer apenas a elite dos letrados; toda uma categoria de leitores – a mais numerosa, que não se interessa por romances dos Srs. Montépin e Richebourg mais do que por aqueles dos Srs. Rosny e Gourmont – ficaria

sem livros, se, possivelmente, não ia renascer o romance romanesco [...] (VALLETTE, 1891, p. 239).

Dadas essas considerações, compreendemos, portanto, que a “*trêve*” – isto é, a “trégua”, o “cessar-fogo” – proposta por Saint-Pol-Roux é resultado das situações apresentadas nos parágrafos anteriores. Seu texto, redigido em primeira pessoa do singular, traz um discurso que assemelha um campo de palavras a um campo de batalhas. A representatividade das revistas nesses conflitos é assinalada, tal qual a postura dos jovens poetas que buscavam o reconhecimento de seus versos. São apresentadas reflexões acerca do fazer crítico e, também, oferecidas pistas sobre as sociabilidades do período – isto é, como as relações de amizade e de distanciamento interferiam nas redações das revistas.

Nas próximas linhas, transcrevemos nossa proposta de tradução do texto de Saint-Pol-Roux. De todas as classificações apresentadas pelos escritores, críticos e jornalistas da época, percebemos que se sobressaía apenas uma espécie entre os combates pela sucessão literária e supremacia das estéticas: a dita “irritável”.

### “*La gent irritable – La trêve*”: uma tradução

#### A espécie irritável – A trégua

Assistimos a esse novo combate: Rapazes ferindo-se a golpes de pluma.

Trata-se dos Poetas – é preciso dizê-lo?

Eles não podem se encontrar sem tricotar olhares maldosos no espaço que os separa. Trocam uma palavra, e ela é uma bala.

De cada fortaleza de papel – oh, as fraternas *revistas* de outrora! – espalham-se nos campos rivais bombardeios de cusparadas.

O aperto de mãos, essa flor dupla, não desabrocha mais no Jardim da Beleza. Tal infortúnio não pode durar, realmente!

Eu peço Trégua.

O filósofo da Moral Egoísta e o pai da Luta-pela-vida, Hobbes, declara que o homem é o lobo do homem: *homo lupus homini*.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Sentença proferida por Plauto (254-184) e popularizada por Thomas Hobbes no século XVII (N. do T.)

Os nossos Jovens Poetas parecem reivindicar o monopólio dessa sentença desoladora. Enquanto tudo tende ao elogio, nesses dias de Fragatas Favoráveis, somente eles se encontram em querela: *vates vati lupus*. Eu não conheço um presídio onde haja mais ódio do que entre a Jovem Literatura.

Lede esses órgãos, entrai em suas capelas, degradingolai em seus subsolos; vós sereis edificados.

Ali, blasfema-se com prazer,

Ide! Ninguém é poupado na distribuição. Cada um recebe sua parte do pão abençoado. A minha chega pontualmente; eu a saboreio com misericórdia e, graças a Deus, tenho fácil digestão. Nada predispõe ao perdão como uma refeição copiosa; levanto-me da mesa apenas para absolver evangelicamente.

Nesses últimos tempos, publicada minha Declaração, fui muito atacado. Proclamar a Arte da BUSCA DO ABSOLUTO é, segundo alguns espíritos elevados, um crime de lesa-banalidade, que merece vivas framboesas da fogueira. Minha gula impede-me de chamá-lo assim.

Mas vejam a maneira pela qual os camaradas tratam, aqui e ali, Charles Morice, René Ghil, Dumur, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas, Paul Adam...

Ah! eu vi muitas ameixeiras agitadas pelo mistral, mas nunca tão forte!

A Crítica da mãe Angot<sup>12</sup> tornou-se a nossa.

Pois bem, isso deveria cessar, de uma vez por todas!

Eu sei, nós pecamos, uns e outros, mais ou menos. E isso é bom! Um poeta infalível seria um perfeito notário. Sei ainda que a Crítica tem sua razão de ser. Digamos mais: a Crítica é tutelar; ama-de-leite, – por pouco que vós a considerais. Acrescentai a isso o fato de que existe, em nosso tempo, um certo encanto em colher um maço de palha no olho do vizinho. Depois, os defeitos dos outros são um pouco as nossas virtudes, não é verdade?

Tudo isso, eu compreendo.

Admito mesmo, com prazer, que a Crítica, essa velha mania implantada em nossos costumes juvenis, é incurável!

Abastecemos-nos, portanto, se isso é assim; vamos prover nossas prateleiras com o olho esquerdo do vizinho até que ele possa instalar-se com as vigas retiradas de nosso olho direito; critiquemos, certo, critiquemos muito; ao menos,

---

<sup>12</sup> Referência à personagem da ópera-cômica *La fille de Madame Angot*, de Charlos Lecoq (1872). A Senhora Angot era o arquétipo da “mulher grosseira” que enriquece repentinamente (N. do T.).

embelezemos com fitas as nossas palmatórias e, por Deus, não lancemos pedras na cabeça uns dos outros, mas cascalhos polidos, ou seja, argumentos.

Longe de mim a fraqueza de implorar que esmaguemos o nariz com adulações recíprocas, nem que nos atribuamos um gênio mútuo, como nos bons velhos tempos de Béranger.

Não!

Troquemos uma Crítica judiciosamente amigável, isso é tudo!

Amemo-nos, certamente, Poetas!

Amemo-nos simplesmente, fora de quaisquer privilégios de escolas! Amemo-nos como adversários leais e generosos! Amemo-nos porque somos a Juventude e, amanhã, será tarde demais! Amemo-nos porque, se quisermos, o Ódio custa caro e a Amizade é mais econômica... geralmente!

Enfim, reinstauremos a cortesia em nossos artigos, coloquemos uma presilha em nosso discurso e rendas em nossos gestos, quando eles se dirigem ao Poeta, – pois o Poeta abriga uma Grande Dama: sua Alma!

Um escritor de minha geração, que há muito tempo se esquivou das ilusões de nossas simpatias e da hipocrisia de nossa atmosfera, me dizia:

- “Os Jovens Poetas, veja, são os Leprosos do Verbo. Eu evito sua cidade de Aosta<sup>13</sup> e trabalho com arte em minha pura solidão. Em nossos dias, a presença é humana e a ausência, divina”.

Portanto, tentemos nossa metamorfose, sejamos sociáveis e melhores; do contrário, cada um de nós também deverá terminar como Homen das fitas verdes:<sup>14</sup> fugir!

É fácil, parece-me, poupar-se o desfecho de Alceste.<sup>15</sup> Não mais ácido em nossos tinteiros a partir de agora, e estendamos uma mão justa, assim como uma asa de andorinha: receita simples, naturalmente.

Querelar não é viver.

Mas, talvez, eu tenha examinado a situação através de lentes de aumento escuras, e, sem dúvida, tenha errado em acreditar tanto na Guerra dos Deuses.

---

<sup>13</sup> Talvez se trate de uma referência à comuna de Aosta, na Itália, que aparece na obra *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, de Xavier de Maistre (1811), e que narra a história de um leproso enclausurado em uma torre (N. do T.).

<sup>14</sup> Referência a um personagem da peça *Misanthropo*, de Molière (N. do T.).

<sup>15</sup> Também personagem de Molière. Por denunciar a hipocrisia da sociedade, é obrigado a fugir (N. do T.).

Eu prefiro conjecturar uma breve disputa, causada por um mal-entendido que nasceu de causas estranhas.

Com efeito, parece-me odioso pensar que Poetas possam, assim, de propósito, desmerecer Cisnes e Lírios. Reflexões feitas, eu me convenço que, se começarem uma guerra, será pelo conselho de Vozes Malignas.

Em torno da Literatura vaga uma falange de Macacos sem rimas nem razão, cuja inatividade consiste em levar seu desabafo do Oriente ao Ocidente, com o único fim de misturar, por meio de procedimentos bisbilhoteiros, o Sol-que-se-põe com o Sol-que-se-levanta.

Entre nossos inocentes Poetas, há certamente quem carregue essa repulsiva diplomacia

O mal vem desses sicofantas,<sup>16</sup> que somente a atividade de Judas coloca entre os Apóstolos.

No futuro, metamos o pé em sua outra face.

Isso nos trará felicidade.

Para concluir:

Esqueçamos nossas rugas e desarmemo-nos. A hostilidade dos Velhacos é suficiente; oponhamos a ela nossa paz interior.

*Genus amabile vatium*<sup>17</sup>

Consequentemente, eu peço aos Srs. Camille de Sainte-Croix, Bernard Lazare e Vielé-Griffin, Henri Mazel, François de Nion e George Bonnamour, Iwan Gilkin, Zo d'Axa e Paul Roinard. Léon Deschamps, Maus, Werhaeren e Picard, Marius André, Paul Redonnel, Charles Bourget, G. de Dubur, Albert Mockel e Pierre-M. Olin, Robert Bernier, Camille Mauclair, René Ghil, Alfred Vallette... diretores ou redatores-chefe, para pregar a conciliação aos seus Colaboradores, – que seja Simbolista, Evolutivo, Romano, Romanesco, mesmo Magnífico.

10 de setembro.

Saint-Pol-Roux

---

<sup>16</sup> Delatores; mentirosos (N. do T.).

<sup>17</sup> Possivelmente, trata-se de sentença inventada por Saint-Pol-Roux (N. do T.).

**"LA GENT IRRITABLE – LA TRÊVE", BY  
SAINT-POL-ROUX: A TRANSLATION**

**ABSTRACT:** *French Symbolism not only resulted in literary oeuvres, but also in groups and periodicals. The petites revues were born to publish the symbolists' productions, in the end of the 19<sup>th</sup> century. In these papers, literary criticism obtained an important role and illustrated the connections established between writers and press of that period; they were immersed in a combative and evolutionist atmosphere of literature. In this article, we propose a translation of the text "La gent irritable – La trêve", signed by Saint-Pol-Roux and published by the Mercure de France, a French petite revue founded in 1890. In Saint-Pol-Roux's lines, it is possible to find examples of what characterized the Symbolist criticism, its moment of circulation and the particularities of the literary field in the fin-de-siècle.*

**KEYWORDS:** *Symbolism. Mercure de France. Literary Criticism.*

**REFERÊNCIAS**

BOURDIEU, P. Le champ littéraire. **Actes de la recherche en sciences sociales**. v.89, p.3-46, sept. 1991.

CALIBAN. Le livre en feuilles volantes. **Le Figaro**, Paris, 19 sept. 1891. p.1, 1-2 col.

DESCHAMPS, L. Lettre ouverte à M. Paul Bonnetin, du *Figaro*. **La Plume**, Paris, n.56, 15 août 1891. p. 267, 1-2 col.

GOURMONT, R. De. Le Joujou patriotisme. **Mercure de France**, t.16, p.193, avr. 1891.

HURET, J. **Enquête sur l'évolution littéraire**. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982.

LE FIGARO. Échos. **Le Figaro**. Paris, 13 août 1891. p.1, 6 col.

LECOCQ, C. **La Fille de Mme Angot**. Opéra bouffe en 3 actes. Paroles de H. M. Clairville, Siraudin et Koning. Bruxelles, 1872.1 partitura (52 p). Opéras.

MAISTRE, X. de. **Le Lépreux de la cité d'Aoste**. Saint-Pétersbourg : Pluchart, 1811.

MOLIÈRE. **Le Misanthrope**. Avec une notice sur le théâtre au XVIIème siècle, une biographie chronologique de Molière, une étude générale de son œuvre, une analyse méthodique de la pièce. Paris : Bordas, 1964.

P. Q. Journaux et revues. **Mercure de France**, Paris, t.3, p.315-316, nov. 1891.

SAINT-POL-ROUX. La gent irritable – La trêve. **Mercure de France**, Paris, t.3, p.193-196, oct. 1891a.

Camila Soares López

\_\_\_\_\_. La gloire du verbe, par Pierre Quillard. **Mercure de France**, Paris, t. 2, p.115-120, févr. 1891b.

TAILHADE, L. Chronique. **Mercure de France**, t.2, p.33, fév. 1890.

VALLETTE, A. Enquête sur l'évolution littéraire. **Mercure de France**. Paris, t. 3, p. 236-239, oct. 1891.

\_\_\_\_\_. Mercure de France. **Mercure de France**. Paris, t.1, p. 1-4, janv. 1890.

VERILHAC, Y. La fabrique médiatique de la postérité du symbolisme. **Médias 19** [En ligne], Problématiques et perspectives, Publications, L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire. Disponible: <<http://www.medias19.org.php?id=16001>>. Acesso em: 25/05/2019.

VERVOORT, A. Chronique: L'évolution littéraire. **L'Intransigeant**, Paris, 27 ag. 1891, p.2-3.

## ANEXO

### ANEXO A - LA GENT IRRITABLE - LA TRÊVE DE SAINT-POL-ROUX

#### LA GENT IRRITABLE - LA TRÊVE

On assiste à ce combat nouveau : des Jeunes Hommes s'estafilant à coups de plume.

Il s'agit des Poètes, — est-il besoin de le dire ?

Voilà qu'ils ne peuvent se rencontrer sans tricoter de regards méchants l'espace qui les sépare. Échangeant-ils un mot, c'est une balle que ce mot.

De chaque forteresse de papier — ô les fraternelles revues d'antan ! — s'épivardent sur les camps rivaux des obus de crachats.

La poignée-de-mains, cette double fleur, ne s'épanouit plus au Jardin de la Beauté.

Une telle misère ne peut durer, vraiment !

Je demande la Trêve.

Le philosophe de la Morale Égoïste et le père de la Lutte-pour-la-vie, Hobbes, déclare que l'homme est un loup pour l'homme : homo lupus homini.

Ce désolant apophthegme, nos Jeunes Poètes semblent en revendiquer le monopole. Alors que tout tend à la caresse, par ces jours de Frégates Sympathiques, seuls ils sont en querelle : vates vati lupus. Je ne sache pas un baigne où l'on se hâisse davantage que parmi la Jeune Littérature.

Lisez ses organes, entrez dans ses chapelles, dégringolez dans ses sous-sols; vous serez édifiés.

On s'y blasphème avec délices.

Allez! nul n'est épargné dans la distribution. Chacun reçoit sa part de pain bénit. La mienne me parvient ponctuellement; je la savoure avec miséricorde, et, Dieu merci, j'ai la digestion facile. Rien ne prédisposant au pardon comme un repas copieux, je ne me lève de table que pour absoudre évangéliquement.

Ces temps derniers, ma Déclaration parue, je fus gâté par trop. Proclamer l'Art de la recherche de l'absolu est, selon quelques hauts esprits, un crime de lèse-banalité méritant les vives framboises du bûcher. Ma gourmandise me défend d'en appeler.

Mais voyez la manière dont les camarades traitent, ça et là, Charles Morice, René Ghil, Dumur, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas, Paul Adani...

Ah ! j'ai vu bien des pruniers secoués par le mistral, jamais d'aussi roide façon !

La Critique de la mère Angot est devenue la nôtre.

Eh bien, cela devrait cesser, une bonne fois!

Je le sais, nous péchons les uns et les autres, plus ou moins. Et c'est heureux ! Un poète infailible serait un parfait notaire. Je sais encore que la Critique a sa raison d'être. Disons davantage : la Critique est tutélaire; nourricière, — pour peu que vous y teniez. Joignez à cela qu'il est, à notre âge, un certain charme à ramasser une botte de paille en l'œil du voisin. Puis les défauts des autres sont un peu nos vertus, est-il pas vrai ?

Tout ça, je le conçois.

Même j'admets volontiers que la Critique, cette vieille manie implantée dans nos mœurs juvéniles, soit incurable, là !

Fourrageons donc, s'il en est ainsi, allons approvisionner nos rateliers à travers l'œil gauche du voisin jusqu'à ce que le voisin ait pu se mettre dans ses meubles avec les poutres retirées de notre œil droit, critiquons, c'est entendu, critiquons à tire-larigot; du moins enjolivons de rubans nos fêrues, et, pour Dieu, ne nous lançons pas des pavés à la tête, mais des cailloux polis, c'est-à-dire des arguments.

Loin de moi la faiblesse d'implorer que l'on s'écarbouille le nez à coups d'encensoir réciproque, ni que l'on s'accorde un génie mutuel comme au bon vieux temps où Béranger filait.

Point !

Echangeons une Critique judicieusement amicale, voilà tout !

Aimons-nous, certes, les Poètes !

Aimons-nous simplement, en dehors de tous privilèges d'écoles ! Aimons-nous en adversaires loyaux et généreux ! Aimons-nous parce que nous sommes la Jeunesse et qu'il sera trop tard demain ! Aimons-nous parce que, si l'on veut, la Haine coûte cher et que plus économique est l'Amitié... généralement !

Enfin réinstaurons la courtoisie dans nos articles, mettons une ganse à notre discours et des jabots à nos gestes, lorsqu'ils s'adressent au Poète, — car le Poète abrite une Grande Dame : son Âme !

Un écrivain de ma génération, qui depuis longtemps a fui le leurre de nos sympathies et l’hypocrisie de notre atmosphère, me disait :

— « Les Jeunes Poètes, vois-tu, sont les Lépreux du Verbe. J’évite leur cité d’Aoste et j’œuvre bellement dans ma pure solitude. De nos jours, la présence est humaine et l’absence divine. »

Tentons donc notre métamorphose, soyons sociables et meilleurs, sinon chacun de nous aussi devra conclure en Homme-aux-rubans verts : fuir !

Il est aisé, ce me semble, de s’épargner le dénouement d’Alceste. Plus d’acide dans nos encriers désormais et tendons-nous une main probe ainsi qu’une aile d’hirondelle : recette simple, s’il en fût.

Être chien de faïence n’est pas vivre.

Mais peut-être examiné-je la situation avec un verre noir grossissant, et sans doute ai-je tort de croire tant à la Guerre des Dieux.

Je préfère supposer une courte prise d’armes engagée sur un malentendu né d’étrangères causes.

Ce m’est odieux en effet de penser que des Poètes puissent ainsi, de propos délibéré, démériter des Cygnes et des Lys. Réflexions faites, je me persuade que, s’ils partirent en guerre, c’est sur le conseil de Voix Malignes.

Autour de la Littérature rôde une phalange de Macaques sans rimes ni raison, dont le désœuvrement consiste à promener leur poche-à-fiel de l’Orient à l’Occident à seule fin de brouiller, moyennant des procédés fouinards, le Soleil-qui-se-couche avec le Soleil-qui-se-lève.

Chez nos innocents Poètes, il en est sur qui porte cette hideuse diplomatie.

Le mal vient de ces sycophantes que leur seul office de Judas met au nombre des Apôtres.

A l’avenir, jouons du pied dans leur second visage.

Cela nous portera bonheur.

Pour conclure :

Oublions nos égratignures passées et désarmons. L’hostilité des Vieilles Barbes est suffisante; opposons-lui notre paix intestine.

*Genus amabile vatium.*

En conséquence, je prie MM. Camille de Sainte-Croix, Bernard Lazare et Vielé-Griffin, Henri Mazel, François de Nion et George Bonnamour, Iwan

Camila Soares López

Gilkin, Zo d'Axa et Paul Roinard, Léon Deschamps, Maus, Werhaeren et Picard, Marius André, Paul Redonnel, Charles Bourget, G. de Dubor, Albert Mockel et Pierre-M. Olin, Robert Bernier, Camille Mauclair, René Ghil, Alfred Vallette... directeurs ou rédacteurs en chef, de prêcher la conciliation à leurs Collaborateurs, — que l'on soit Symboliste, Evolutif, Roman, Romanesque, voire Magnifique.

10 septembre.

Saint-Pol-Roux.



# A FIGURA FEMININA NO IMAGINÁRIO FRANCÊS DO SÉCULO XIX

Kedrini Domingos dos SANTOS\*

**RESUMO:** A figura feminina ocupa um papel muito importante no ideário francês do século XIX. Nesse século conturbado, ela surge como um ser ambíguo, uma esfinge inacessível que artistas, escritores, filósofos e cientistas buscaram decifrar. Ao longo dos séculos, vemos a construção de uma imagem da mulher associada aos sentidos, ao corpo, ao pecado, ao mal e à morte, imagem que será recuperada e repensada no século XIX. Essa mulher cruel vai atrair e seduzir os homens com seus artifícios, revelando-se fatal a eles.

**PALAVRAS-CHAVE:** Figura feminina. *Femme fatale*. Arte. França. Século XIX.

No século XIX, vemos, a partir de um discurso misógino, o estabelecimento de uma oposição e de uma hierarquia entre homem e mulher, com a proclamação da superioridade do homem e a inferioridade da mulher, e o naturalista inglês Charles Darwin (1809-1882), com sua obra *A origem das espécies*, publicada em 1859, teria contribuído com essa ideia, na medida em que a apresentaria como fato natural<sup>1</sup>. Para Darwin, a mulher teria parado em um estágio inferior ao homem em seu desenvolvimento e estaria mais próxima da fêmea dos animais e da criança, e tais ideias teriam influenciado várias obras da época (OLRIK, 1980).

---

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

<sup>1</sup> Grandordy (2013) questiona a interpretação da condição feminina em Darwin, na qual ele teria sido um teórico da inferioridade natural das mulheres. Para a estudiosa, embora Darwin analise em termos evolutivos e históricos as razões da inferioridade das mulheres na sociedade da época, a educação seria, para ele, a forma de permitir igualdade no futuro, particularmente para as mulheres. Além disso, o biólogo teria visto a importância das mulheres e do amor materno na evolução afetiva e ética futura da humanidade. De todo modo, a teoria de Darwin contribui no debate sobre a condição feminina, e prepara para a representação de um certo poder feminino, que poderia passar a ideia para alguns de ser fatal.

Sob esta perspectiva, o historiador francês Jules Michelet (1798-1874) reflete sobre a relação entre o homem e a mulher nos livros *L'amour*, escrito em 1859, *La femme*, de 1858, e *La sorcière*, ensaio publicado em 1862<sup>2</sup>. De acordo com Michelet (1859), a questão do amor, essencial no século XIX, está ligada às bases da sociedade. Para ele, a mulher é um ser bem diferente do homem, oposto em tudo: nos gestos, na maneira de pensar, de falar e agir. Ainda de acordo com suas ideias, a mulher é uma pessoa doente e seus caprichos seriam o resultado de seus sofrimentos, devendo por isso ser supervisionada pelo homem.

O criminologista Cesare Lombroso (1896), em *La femme criminelle et la prostituée*, entende, por sua vez, que “[...] a mulher é intelectualmente e fisicamente um homem parado em seu desenvolvimento [...]”<sup>3</sup> e quase não há diferença entre a fêmea dos animais, o selvagem, a criança, a mulher normal e a prostituta (OLRIK, 1980). A mulher deveria buscar parecer-se com o homem culto, civilizado, aquele que domina seus instintos, embora ela se assemelhe ao homem primitivo, com seus instintos e sua animalidade, revelando-se assim uma armadilha da natureza.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), que influenciou toda uma geração com seu cinismo e pessimismo em relação à alma humana, difundiu a ideia de que a mulher é naturalmente incapaz de se elevar no domínio do pensamento, sendo, inclusive, inabilitada para compreender a arte. O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), influenciado pelo pensamento de Schopenhauer, resume, em “*La lysistrata moderne*”<sup>4</sup>, as ideias do filósofo, para quem o aspecto exterior da mulher revelaria que ela não está destinada a realizar nem grandes trabalhos intelectuais nem materiais. Além disso, ela seria apta a cuidar das crianças visto que ela é pueril, fútil e limitada; ela seria uma criança grande, uma intermediária entre a criança e o homem. Se este se caracteriza pela razão e inteligência, a mulher se apegaria às aparências e às coisas fúteis e não teria nem bom senso, nem capacidade para a abstração. Conforme colocação do escritor, as mulheres não têm “objetividade do espírito”, indispensável na realização de um trabalho intelectual e por isso não teriam produzido obras originais: “Elas não têm nem um poeta, nem um historiador, nem um matemático, nem um filósofo, nem um estudioso, nem um pensador.” (MAUPASSANT, 2008, p.279). O escritor apresenta algumas exceções, como Safo ou George

---

<sup>2</sup> Confira Michelet (1859, 1858, 1879).

<sup>3</sup> Todas as traduções apresentadas neste texto são nossas, exceto aquelas cujas referências indicarem edições em português.

<sup>4</sup> Crônica publicada em 1880. Confira Maupassant (2008).

Sand, embora suas qualidades sejam vistas com ressalvas. Isso ocorre, de acordo com Maupassant, porque o trabalho intelectual não é uma qualidade própria da mulher; sua natureza seria agradar e o amor seria seu verdadeiro domínio.

Mesmo com sua inteligência e vigor físico, o homem tornar-se-ia escravo e objeto da mulher: “Ela se tornou a inspiração de suas ações, a esperança de seu coração, o ideal sempre presente de seu sonho.” (MAUPASSANT, 2008, p.280). Ainda de acordo com o escritor:

O amor, essa função bestial da besta, essa armadilha da natureza, tornou-se em suas mãos uma arma de dominação terrível: todo seu gênio particular foi exercido para fazer disso que os antigos consideravam insignificante a mais bela, a mais nobre, a mais desejável recompensa dada ao esforço do homem. Senhora de nossos corações, ela era senhora de nossos corpos. E vemos isso em todos os povos. Rainha dos reis e conquistadores, ela fez com que se cometessem todos os crimes [...]; e, se a civilização moderna é tão diferente das civilizações antigas e das civilizações orientais, desdenhosas do amor, que é chamado de ideal ou poético, é ao gênio particular da mulher, a sua dominação oculta e soberana, que devemos isso certamente. (MAUPASSANT, 2008, p.280).

Apesar de ocupar, de acordo com o escritor, um lugar preponderante na sociedade, Maupassant chama a atenção para o fato de a mulher reivindicar direitos iguais aos dos homens, situação incômoda para eles, que faz com que a mulher seja julgada com frieza pela razão e bom senso masculinos e vista como uma “Lisístrata moderna”. Com ironia, o escritor critica as reivindicações da mulher, como o voto; para ele, trata-se de um retrocesso, não um avanço. Ao mesmo tempo, o autor elogia as mulheres que buscam ser apenas belas e atraentes, e que são, portanto, motivo de felicidade e prazer, em quem os homens depositam sua esperança e consolo.

Embora compartilhem a situação do homem na organização social, as mulheres são vistas como o segundo sexo, feitas para ficar de lado e em segundo plano. Em “*La lysistrata moderne*”, Maupassant (2008) chama a atenção para a quantidade de filósofos que pensaram e falaram da mesma maneira, desde Sócrates e dos gregos, que relegaram as mulheres ao lar para gerar filhos para as repúblicas. De acordo com o escritor, todas as nações concordaram com o ponto de vista de que a leviandade e a mobilidade eram a base do caráter feminino. Em “*Séance publique*”, Maupassant (2008) reafirma as ideias contidas na “*Lysistrata*

*moderne*". Ao discursar sobre as reivindicações femininas, o escritor francês entende que a mulher é menos dotada fisicamente e intelectualmente que o homem, mas ela tem o encanto e a graça, que fazem dela uma soberana, visto que ela seduz e cativa, sem usar a força. Ela é vista como inspiração do homem e recompensa por seus esforços.

A ideia de que o feminino estaria associado ao corpo e às pulsões e o masculino ao espírito já aparece na Antiguidade e é desenvolvida na Idade Média. De acordo com Bloch (1995), a narrativa da criação, na qual a mulher teria surgido do homem foi adotada no final do Império Romano e durante o período medieval por comentadores medievais como Fílon Judeu, Crisóstomo, Jerônimo e Agostinho, que entendem o aparecimento sequencial dos sexos de forma hierárquica. A criação dos dois sexos em um processo serial estaria ligada à nomeação das coisas por Adão, e a designação das coisas mostraria o poder do homem sobre elas, inclusive sobre a mulher. Ela seria, nessa perspectiva, uma derivação do homem, que teria surgido cronologicamente antes dela, e ele, por sua vez, seria uma criação direta de Deus. Esta ideia da ordem de surgimento foi estipulada como ordem social, na qual o homem precederia a mulher. Vista como complemento do homem, a mulher, concebida desde o começo como secundária, derivada, passa a ser identificada com tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso e a justificação dessa misoginia estaria implícita na criação de Adão e depois de Eva (BLOCH, 1995).

Se Adão é criado diretamente de Deus, então ele teria existência plena, na medida em que teria participado de uma unidade original e faria parte da unicidade com Deus, definido como a natureza do um, aquilo que é universal e eterno, sinônimo da verdade. Eva, por outro lado, adquire existência apenas como parte de um corpo criado anteriormente e diretamente por Deus. Nessa lógica, ela, como parte, só pode aspirar à inteireza do homem e, por isso, é vista, no pensamento medieval, como subproduto de uma parte essencial. Ela seria a ramificação da divisão e da diferença e faria parte, desde o início, daquilo que é acidental. Se o masculino é associado à unidade, ao que é ordenado, limitado, cognoscível, ímpar, direito e luz, o feminino, por sua vez, associa-se ao oposto, à multiplicidade, visto como desordenado, ilimitado, incognoscível, esquerdo, par e treva. Se o masculino expressa estabilidade, solidez e força da fixidez, o feminino expressa variação, mudança e fragmentação (BLOCH, 1995).

Conforme o estudo de Bloch (1995), no pensamento medieval, a humanidade do homem viria do fato de ele ter sido formado diretamente por Deus e ser sua imagem, partilhando sua divindade. Ele estaria ligado, assim, ao

espírito, ou alma. Quanto à mulher, ela seria relegada à esfera da matéria e do corpóreo e permaneceria presa ao desejo e à sexualidade e sua humanidade estaria ligada à parte nela que teria vindo do homem. Se todos os humanos participam desde o começo do estado do pecado do corpóreo, a mulher seria a causa disso e corporificaria a corrupção material associada à carne, aspecto que marca a condição decaída da humanidade. A associação da mulher com a matéria perdura pelo tempo e a ideia do homem ligado ao domínio do Universal e a mulher com o particular se transforma no século XIX em uma associação do homem à abstração, e, portanto, com a capacidade para a filosofia, e da mulher aos detalhes, ou seja, uma disposição natural em direção ao acessório e ornamental.

O contraste entre forma e matéria, alma e carne foram atribuídos desde o início ao homem e à mulher, e a relação entre masculino e feminino construída a partir da analogia entre o mundo da inteligência e o dos sentidos, que vem da tradição platônica, integra essa visão. Fílon Judeu, sob a influência do platonismo, teria transformado o relato do Gênesis em alegoria em que o homem é a mente e a mulher é percepção sensorial; entende também que a superioridade da mente sobre o corpo corresponderia à superioridade do homem sobre a mulher. Assim, se o homem é associado à inteligência e à alma racional, a mulher é vinculada aos sentidos, ao corpo, e suas necessidades, e às faculdades animais (BLOCH, 1995). Para Carolyn Bynum (apud BLOCH, 1995, p.39), “[o] masculino e o feminino foram contrastados e avaliados assimetricamente como intelecto/corpo, ativo/passivo, racional/irracional, razão/emoção, autocontrole/concupiscência, julgamento/misericórdia, ordem/desordem.” Nesta lógica, a partir do discurso medieval, o homem deve governar a mulher, como o intelecto deve controlar as paixões.

Se o aspecto espiritual e racional é um elemento masculino e o corpo, a matéria e os sentidos são vistos como feminino, então mulher e corpo da mulher, no discurso misógino medieval, seriam sinônimos. A associação da mulher ao corpo e às paixões corporais provoca no homem um medo à incontrollabilidade do corpo e de seus impulsos, daí a desconfiança em relação à mulher. O medo da feminilidade corresponde a um medo dos sentidos (medo da mulher como corpo e do corpo como mulher), ou seja, medo do que existe de “feminino” no ser-humano. A aliança da mulher com os sentidos em oposição à mente faz com que a sensualidade que ela encarna seja uma ameaça, pois pode privar a alma da razão e, portanto, da liberdade.

Como o que há de racional e espiritual na mulher é elemento masculino, o lado irracional, emocional e material, ou seja, aquilo que se opõe ao racional,

corresponderia, por outro lado, à parte feminina, a qual também está presente no homem. Vemos, a partir do Romantismo, um esforço para equilibrar os princípios da racionalidade e da irracionalidade, os quais são intrínsecos ao ser-humano, e a retomada e valorização de aspectos como sensibilidade, intuição, sentimento e emoção, os quais, como pudemos observar, são associados ao feminino. Na segunda metade do século XIX, a mulher é vista como fonte de inspiração, mas como ela incorpora elementos como os sentidos, a percepção, o corpo e as paixões, bem como o que é misterioso e desconhecido, que são tidos como perigosos, tendo em vista seu caráter instável e incontrolável, a desconfiança da mulher e a ameaça que ela representa ao homem se traduziriam na desconfiança dos sentidos e em tudo o que não corresponde ao universo da razão. Podemos entender, assim, que o esforço para provar a inferioridade do feminino em relação ao masculino estaria ligado ao desejo de reafirmar a superioridade da razão sobre os sentidos.

Na época moderna, o mal aparece no amor, na medida em que há uma “sedução malsã que nos atrai e nos vence” (PAZ, 1994, p.53); ele vem carregado de desejo e desprezo, sensualidade e ódio, desespero, cólera e desamparo e manifesta-se, nos novos tempos, através do adultério, do suicídio e da morte, além do culto à mulher, objeto do amor. A mulher torna-se misteriosa ao homem dessa época e isso ocorre:

[...] devido aos discursos que buscavam conhecê-las, que fizeram da sexualidade feminina um “problema” e tratavam as suas doenças como formas de desqualificação social originárias das profundezas sombrias. Mas também tornaram-se desconcertantes em virtude das próprias mudanças que estavam ajudando a introduzir. (GIDDENS, 1994, p.71).

A mulher assombra o imaginário de todo o século. O Romantismo consagra-se à “mulher-musa”, compreendida como mediadora do infinito. A figura feminina, enquanto musa, evoca a pureza e inspira o homem, revelando-lhe seu gênio criador; enquanto “madona”<sup>5</sup>, ela simboliza a promessa de salvação. Nesse

---

<sup>5</sup> A figura da Madona, que domina na primeira metade do século XIX, recupera a imagem da Virgem Maria, celebrada pela religião católica, para quem ela pertence à terra, pelo sentimento maternal levada à máxima expressão, e ao mundo divino, pelo filho salvador que ela apresenta a todos. Em 1854, Maria é proclamada Imaculada Conceição e, de acordo com esse dogma, ela é isenta, na concepção, do pecado original, além de ter tido uma vida livre de pecado, tornando-se assim uma mulher intacta, inocente e imaculada. Tal dogma se opõe, entretanto, ao ideário católico que via a mulher como ser vazio e oco, sendo preenchido pelas fraquezas, paixões e interesses humanos. Vista como fraca contra o prazer, a religião surge como indispensável apoio para sua fragilidade, uma

caso, o amor, assim como o sonho, torna-se o limiar desse ideal buscado pelo artista. Todavia, essa idealização apresenta um lado sombrio: sob essa imagem etérea da santa ou da madona “[...] palpita a inquietante sensualidade da Vênus antiga [...]” (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.19), desfazendo assim o sonho sublime do poeta. Ao tentar evocar o corpo feminino na materialidade da forma artística, o ideal encarna também a realidade do desejo<sup>6</sup> e, nessa perspectiva, a imagem feminina surge de forma ambivalente. A visão positiva da mulher, na qual ela é idealizada, vista por sua pureza e inocência, alcançando *status* de musa ou anjo, e cuja beleza física associa-se à beleza da alma, cede lugar a outro tipo de mulher, também bonita, mas que é sedutora e perigosa (PRAZ, 1996).

A contradição entre a idealidade e a sensualidade, entre o masculino e o feminino surge de maneira recorrente nos temas e nas obras ficcionais do século XIX. Encontramos o desdobramento sistemático da figura feminina, onde há, em sua complexa imagem, o conflito entre obra e modelo, onde a beleza maléfica reúne todas as suas contradições. O jogo de espelhos permite a separação entre o ser e a aparência e o jogo com o artifício possibilita o nascimento dessas imagens ambivalentes. A mulher revela-se, assim, simultaneamente, “[...] musa e obra [...] modelada pelo olhar apaixonado da coletividade, atriz ou cantora, quadro animado que permite ver menos seu próprio ser que o puro desejo do Outro.” (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.19).

De acordo com Dottin-Orsini (1996), a literatura da segunda metade do século XIX apresenta uma mulher cruel, que assusta os homens, ao mesmo tempo em que os seduz e os atrai. São “monstros” que provocam mal-estar e cujas belezas são mortais. De musa, a mulher torna-se um ídolo estéril que mata a “palavra profética”, como Salomé (KSIAZENICER-MATHERON, 2000, p.20).

---

aliada natural de seu pudor e ignorância. Junta-se ao culto mariano as aparições de Maria ao longo do XIX, como a aparição de Lourdes em 1858. A partir dessas referências, Maria surge como um ser sobrenatural, que não é da ordem do carnal e o culto da mulher e da castidade se exalta, entretanto, a mulher sem a marca da pureza e da castidade é associada ao pecado e à perversão (MICHAUD, 1985).

<sup>6</sup> De acordo com Michaud (1985), nos artistas do século XIX, o desejo mistura-se com a contemplação e estabelece-se uma dialética entre a Madona e a Musa: os dois femininos são unidos por uma ligação complexa, definida em termos ora de equivalência, ora de rivalidade e exclusão. As duas participam do culto da beleza e da perfeição sensual. Amante e emblema da poesia, a Musa compartilha com a Madona o fato de ser ao mesmo tempo uma criatura carnal e ideal. A musa também restaura a “pureza”, associada em geral à Virgem Maria, preservada do pecado original. Recupera-se, assim, a ideia da pureza do coração daquele que se entrega ao amor divino e a virgem surge como modelo de toda alma crente e “[...] a poesia, feminino supremo, é exercício de santidade, único lugar possível de salvação.” (MICHAUD, 1985, p.16). A redenção salvadora, ainda que contestada pelos escritores, pode ser vista como uma luz no fim do túnel e, embora o conceito de redenção seja esvaziado nesse século conturbado, cabe aos poetas tentar restituir-lhe um sentido.

Assim, a mulher é vista ora como anjo, “naturalmente” boa, altruísta, capaz de se sacrificar, ora como demônio, “naturalmente” cruel e falsa, associando-se a vícios, à mentira e à imoralidade. Nesse caso, ela é a “messalina” de hábitos devassos, cujo amor visa o prazer, cuja figura corresponde à mulher sensual e libertina, que inebria e encanta mais do que os vinhos e drogas. Por vezes, estas imagens se misturam revelando a coexistência na mulher de ambos os aspectos: “a crueldade e a caridade” (LOMBROSO, 1896, p.30); em todo caso, vulgar ou sagrada, ela é considerada, no final do século XIX, como um ser perigoso.

Sendo compreendida por muitos como destinada à maldade, a mulher passa a ser definida pela expressão “*femme fatale*”, a qual, através de sua perversidade deliberada, pode conduzir o homem à ruína ou à morte (PIERROT, 2007). Mas, como demonstra Dottin-Orsini (1996), ela não é apenas a mulher que mata, visto que se confunde com a megera temível, com aquela que estraga a vida de um homem, com a mulher depravada de imoralidade contagiosa<sup>7</sup> ou com a bela mulher poderosa e cruel. Celebrada ou amaldiçoada, essa mulher “terrivelmente bela”, e fatal ao homem, era um “[...] mistério insondável tanto para si própria como para o homem.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.15).

Sobre a *Femme fatale*, ela é sobretudo um tema de representação artística que se afirma no final do século XIX, aparecendo na ópera, nas artes plásticas ou na literatura, especialmente na francesa. Chateaubriand, Flaubert, Mérimée, Victor Hugo e Sue são exemplos de escritores que abordaram esta temática, assim como Villiers de l’Isle-Adam e Guy de Maupassant.

A associação entre a mulher e o mal não é, entretanto, uma invenção do século XIX. Como demonstra Praz (1996), sempre houve mulheres fatais no mito e na literatura, pois eles são apenas espelho fantástico da vida real e sempre propuseram exemplos mais ou menos perfeitos de feminidade tirânica e cruel. Encontramos esta situação já no mito da criação na *Bíblia* e em outros textos que remontam à Antiguidade, sendo associada ao pecado original e à origem do mal.

---

<sup>7</sup> A psiquiatria no século XIX entendia a histeria como um transtorno mental associado às mulheres e que passou a ser atribuída ao comportamento feminino em geral. A histérica ficou como modelo da mulher que dá livre curso a suas emoções, a seu inconsciente, a comportamentos de sedução incontrolados. Ela alimenta a crença em uma especificidade do psiquismo feminino, que podia ao mesmo tempo fascinar e revelar-se perigosa. Inclusive, algumas mulheres eram internadas como histéricas, acusadas de ninfomania ou de sedução. Os retratos de cortesãs e das prostitutas se multiplicam na literatura e geram discursos agitados. Há uma visão exacerbada da sociedade sobre a conduta feminina na segunda metade do século XIX. A histeria no século XIX vai concentrar muitas angústias sociais que atribuem à mulher o flagelo da época, a sífilis, por conduzir o homem à doença, à loucura e à morte (GRANDORDY, 2013).

Na *Bíblia*<sup>8</sup>, em Gênesis, diz-se que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e só posteriormente, da costela de Adão, é que foi criada a mulher, Eva. Auraix-Jonchière (2002) chama a atenção para a possibilidade de o discurso mítico do velho testamento ter sido alterado com o tempo e, a partir dessa interpretação, Deus teria criado homem e mulher à sua imagem, e essa afirmação negaria a versão anterior. Essa leitura oferece duas interpretações possíveis. A primeira seria a de que o homem, sendo criado à imagem e semelhança de Deus, teria sido originalmente perfeito, situação que permite pensar na ideia de androginia, e a separação de Eva representaria a cisão da criatura original em duas. A segunda leitura possível do mito da criação entenderia que, a exemplo dos animais, criados em pares, Deus teria criado simultaneamente o homem e a mulher, considera-os iguais em sua humanidade, Adão e uma mulher que antecedeu Eva, e essa mulher primordial seria Lilith, que teria fugido, reivindicando direitos iguais. Diante da queixa de Adão, Deus teria transformado Lilith em um demônio feminino, a rainha da noite e do mal e, em decorrência da rebelião de Lilith contra o criador e Adão, ter-se-ia a criação de Eva a partir da costela de Adão. No entanto, Eva, convencida pela serpente de que ao comer do fruto proibido seriam como Deus, teria levado Adão a desobedecer às ordens divinas e, ao comerem do fruto do conhecimento, passaram a ter consciência de si mesmos e dos outros, do bem e do mal. A punição para tal ato foi a perda da imortalidade, a expulsão do paraíso e a condenação a vagar pela terra, vivendo de seu próprio trabalho. Além disso, a descendência de Eva, originada, portanto, do pecado original, seria amaldiçoada com a inveja, o ciúme, a violência e a morte. Nos mitos produzidos por uma sociedade patriarcal e patrilinear, imbuída de uma ideologia machista, a mulher é vista como um ser perigoso, que precisa ser controlado. Lilith e Eva, esposas de Adão, comprovariam isso, na medida em que mesmo Eva sendo feita do homem, situação que deveria subjugar-la mais facilmente, mostrou-se perigosa e desobediente (PRAZ, 1996).

Já na Antiguidade clássica, a mulher é associada à origem do mal. Na *Teogonia* de Hesíodo (2007), encontramos o relato mítico de Prometeu e Pandora ligado à origem da condição humana. Esse momento corresponde também à passagem do estado de natureza para a cultura. No início havia o Abismo, depois vem a Terra, acompanhada do Amor “o mais belo entre Deuses imortais” (HESIODO, 2007, p. 39); do Abismo nasce a Noite e desta sai o Éter e a Luz do dia. Assim, percebemos que no começo havia o vazio e o caos e que a luz é posterior à noite.

---

<sup>8</sup> Confira Bíblia (2001).

A beleza aparece com a deusa Afrodite, nascida de Cronos, acompanhada por Eros e seguida pelo Desejo, e coube a ela “[...] as conversas de moças, os sorrisos, os enganos, o doce gozo, o amor e a meiguice.” (HESIODO, 2007, p.113). Mas a beleza também aparece com a primeira mulher, Pandora, o “belo mal” criado por Hefesto e presente de Zeus aos homens, como retaliação ao fogo roubado pelo titã Prometeu.

Esse “belo mal” é ambíguo, pois seduz com sua beleza e traz “todos os males para a humanidade” (LAFER, 1996, p.67). A primeira mulher, na versão da *Teogonia*, aparece com atributos e recursos dos deuses que a confeccionam: de Hefesto, a nova forma, feita de terra e água, recebe a linguagem, a voz, e a força humanas; quanto à aparência, em um processo de imitação, vemos que o rosto deve se assemelhar àquele das deusas imortais e o corpo à bela forma de virgem. Surge nesse momento, segundo Lafer (1996), a ambiguidade da mulher, que é a primeira de sua espécie, mas não é totalmente nova, pois seria constituída de elementos provenientes dos deuses e deusas. De Atena e Afrodite ela recebe atribuições que são ao mesmo tempo complementares e opostas. Atena, a deusa virgem, representa a sabedoria e a habilidade, ensinando a Pandora o ofício de tecer. Guerreira, a deusa visa a separação e forçaria a existência da dualidade. Virgem como Atena, Pandora surge como figura ambígua, na medida em que há nela a proibição do que é feminino no próprio feminino. A deusa Afrodite, por sua vez, acompanhada de Hímeros, o desejo, e Eros, o amor, e representada pelas Graças, pela Persuasão e pelas Horas, evoca os atos amorosos, a união dos elementos contrários e a fecundidade. A deusa tenta unir os opostos e criar a unidade, mas ela também associa o tema do amor ao da morte, já que a perpetuação da espécie implica necessariamente a ideia de morte (LAFER, 1996). A primeira mulher, polarizada entre o desejo e a pureza, traz em si a condição mortal e “[...] carrega consigo mais poderes de destruição do que o princípio da fecundidade.” (LAFER, 1996, p.71). Hermes, por seu turno, com sua agilidade, a arte de guardar segredos e o senso de oportunidade, teria colocado no novo ser a dissimulação e a “mente de cão”. Nessa perspectiva: “Pandora participa da natureza divina pela sua aparência, da natureza humana pela força e pela fala, da natureza animal pela mente de cão.” (LAFER, 1996, p.71). A bela aparência, as mentiras e as sedutoras palavras têm, aliás, papel importante na prática da sedução feminina.

Assim como no mito da criação cristã, é com a primeira mulher, e sua curiosidade, que, na mitologia grega, se situa a origem dos males humanos e a distinção entre mortais e imortais. Com ela, extingue-se a situação paradisíaca, na

qual os homens viviam com os imortais, longe dos males, da fadiga e da doença, dando início a um novo tempo cheio de limitações e dificuldades, surgindo o trabalho e o cansaço. Embora sua existência não substitua a situação anterior, ela imitaria, sob o aspecto de beleza sedutora, a felicidade ausente (LAFER, 1996). De acordo com Vernant (apud LAFER, 1996), com o sacrifício de Prometeu e o aparecimento de Pandora, o homem passa a se encontrar entre os animais e os deuses, sem, no entanto, se identificar completamente com nenhum dos dois. A separação entre mortais e imortais cria espaços próprios a cada um, de modo que a comunicação entre os dois mundos pode ocorrer apenas em algumas situações, sendo o ritual do sacrifício uma delas. Na *Teogonia* vemos surgir, com a mulher, a sexualidade e o prazer sexual, assim como a necessidade da reprodução para garantir a perpetuação da espécie. No caso do homem e da mulher, o sexo seria simultaneamente um fator de separação e de união entre os seres, deixando entrever temporariamente a perfeição original. O nome de Pandora significa aquela que recebeu um dom divino, mas que é um mal para os homens que se alimentam de pão, ou seja, aqueles que usam o fogo, sinal de civilização. A beleza feminina representada por Pandora é, assim, caracterizada pela ambiguidade, é uma beleza que seduz, mas que é fatal.

Mario Praz (1996), ao falar sobre mulheres fatais nos mitos e na literatura faz referência ao mito das Harpias, aves com cabeças de mulheres, garras e rosto pálido de fome. O mito das sereias na *Odisséia*<sup>9</sup> também é significativo, na medida em que seu canto era belo, mas levava à morte. As Górgonas de Scilla são mulheres monstruosas dentre as quais podemos destacar a Medusa, que fora uma linda donzela orgulhosa de seus cabelos, mas por competir com a beleza de Minerva, teve suas lindas madeixas transformadas em serpentes horríveis. Medusa tornou-se, então, um monstro cruel, para quem nenhum ser vivo poderia olhar sem se transformar em pedra. A esfinge, que aparece no mito de Édipo, tinha a parte inferior do corpo de leão e a parte superior de uma mulher e interpelava aqueles que passam pelo caminho com enigmas, devorando-os caso não conseguissem decifrá-los<sup>10</sup>. A partir desses exemplos, podemos observar que a contradição caracteriza a beleza, que pode se exprimir tanto no “horrível” quanto na “doçura mortal de um rosto humano” (MICHEL, 1994, p.21). Percebemos, portanto, que mulheres fatais podem ser encontradas na literatura de todos os tempos e, de acordo com Praz (1996), elas serão mais

---

<sup>9</sup> Confira Homero (1978).

<sup>10</sup> Conferir histórias dos deuses e dos heróis em Bulfinch (1999).

numerosas em épocas tumultuadas, confusas e turbulentas, como aconteceu na sociedade francesa do século XIX<sup>11</sup>.

Representada na arte finissecular sob a perspectiva do homem, a mulher fatal foi objeto de numerosos retornos de personagens femininos da mitologia, da *Bíblia* ou da história antiga: Dalila, Helena, a Rainha de Sabá, Cleópatra, Judith, Herodiade e Salomé (vista como arquétipo da *Femme fatale*, que seduz os homens para conduzi-los à sua perda) são algumas das figuras que desfilam nas composições artísticas do século XIX. Outras mulheres da cultura antiga foram redescobertas e seus destinos, reais ou supostos, reinterpretados no século XIX, caso de Maria Madalena, figura ambígua, cuja sensualidade aproxima-se da sedução, da culpa e da perdição. Trata-se da imagem da mulher pecadora (que teria tido vários amantes, vista então como uma prostituta arrependida) que segue Cristo (GRANDORDY, 2013). Há, no entanto, uma atitude masculina ambivalente em relação ao feminino, de “[...] fascinação e repulsa, adoração submissa e ódio agudo, desejo de aconchego e terror incontrollável.” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.22). A mulher é, de modo paradoxal, desprezada por aquele que a pinta, mas cuja obsessão o faz pintá-la reiterada e desesperadamente.

Representações artísticas naquele período mostram que o destino masculino estaria nas mãos desta mulher bela, sedutora e temível, e que, desejada pelos homens, seria motivo de sua perdição. Representações pictóricas retomam figuras femininas míticas e históricas, como: *Betsabé* (1899), de Jean-Léon Gérôme (1824-1904) e Maria Madalena em *La Madeleine chez le Pharisien* (1891), de Jean Béraud (1848- 1935). Salomé, por sua vez, é retomada em várias obras, como: *Salomé* (1870), de Henri Regnault (1843-1871); *Salomé* (1900), de Pierre

---

<sup>11</sup> De acordo com Grandordy (2013), a *femme fatale* surge em períodos de incertezas, em que a posição do homem no universo é questionada, caso do século XIX, quando o homem, por exemplo, toma consciência de que é mais uma espécie entre outras, dentro da evolução. Ele mora em um planeta que não é o centro do universo; é ameaçado pelo mundo das bactérias, seres microscópicos. Ele tem provavelmente ligação com os macacos, até com os peixes, e toma decisões sob a influência de fenômenos psíquicos que ele não controla, lembranças de infância reprimidos que foram moldados apesar dele. Na sociedade, com a revolução das ideias, a mulher passa a reivindicar direitos cívicos; com a instauração da sociedade capitalista e industrial, ela tem acesso ao trabalho; com o tempo, vê-se a emancipação da mulher e seu acesso à autonomia e tais situações impõem mudanças na vida dos indivíduos. Na vida artística, aparece a *Femme fatale*. Ela tem um poder e uma capacidade de fascinação, que foram recusados às mulheres que “perturbavam” a ordem das coisas. Ligada à ideia do perigo feminino existente desde Eva, a *femme fatale* surge como o espectro dessas ameaças ao homem, e à ordem natural centrada no masculino, expressa medos e angústias, mas impõe respeito. A *femme fatale* é sedutora, rebelde, misteriosa, manipuladora e pode representar um perigo mortal ao homem. Ela ilustra como a mulher poderia ser fatal ou agente de um destino funesto e trágico e reforça a ideia da existência do destino, que rege a vida de cada um e escapa à vontade.

Bonnaud (1865-1930) e *L'Apparition* (1874), de Gustave Moreau (1826-1898). Ela também é ilustrada por Aubrey Beardsley (1872-1898), na tragédia *Salomé*, de 1891, do escritor Oscar Wilde (1966)<sup>12</sup>.

Insensível ao sofrimento alheio, a mulher dominaria o homem que estaria disposto a tudo por causa de sua beleza<sup>13</sup>. Como diz Dottin-Orsini (1996, p.38), a tragédia masculina e “[...] toda a desgraça do homem vem do fato de ele amar o que é belo.” Esse ideário levaria o homem do final do século XIX a justificar, assim, seu ódio misógino. Além disso, como observa Dottin-Orsini (1996, p.25), “[o] feminino plural era, portanto, ilusório. De um lado os homens, diversos, e diante deles esse tipo único, essa síntese, a Mulher. Bastava analisar uma delas para conhecer o grupo, e todas as nuances físicas, psicológicas, sociais eram, tão somente, ilusão de ótica: nelas tudo era natureza, e apenas isso.” A mulher no século XIX não é vista a partir da pluralidade, mas é compreendida, ao contrário, como tipo único. As diferenças percebidas entre elas são entendidas como “ilusão”, visto que nelas imperam os impulsos naturais, daí a conclusão de Schopenhauer de que a mulher servia apenas para procriar. Assim, observa-se que ela não precisava de identidade, uma só continha todas as outras e “eram todas a mesma” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p.29).

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), compreendido como fundador da modernidade poética, dedica alguns capítulos à exaltação da mulher em *O pintor da vida moderna*<sup>14</sup>. Para ele, trata-se de um ser para quem e por meio de quem fortunas são feitas (ou desfeitas), para quem os artistas e os poetas compõem suas obras-primas e de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais profundas. Vista com desconfiança, vemos, em *Mon coeur mis à nu*, o desprezo pela mulher natural, considerada como ser “abominável”:

*La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.*

*Elle est en rut et elle veut être foutue.*

*Le beau mérite!*

*La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable [...]*

<sup>12</sup> A produção pictórica europeia também se apropria dessas figuras míticas e históricas, como: *Vénus anadyomène* (1872), de Arnold Böcklin (1827-1901); *Lilith* (1892), por John Collier (1850-1934); *Lady Lilith* (1866-1868), de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882); *Salomé* (1920), de František Drtikol (1883 - 1961).

<sup>13</sup> Esse pensamento se aproxima daquele apresentado pelo escritor Maupassant (2008) em *La lysistrata moderne*.

<sup>14</sup> Confira Baudelaire (2010).

*La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps.* (BAUDELAIRE, 1887).

Nesse “ser simples”, os sentidos teriam primazia sobre o pensamento, e, ao ser vista como apenas um corpo, é negada a ela a aptidão intelectual ou espiritual, aspecto associado à cabeça. A mulher estaria, assim, apoiada na natureza, e buscaria preencher, segundo este pensamento, as necessidades primárias do corpo, não se diferenciando, com isso, dos animais.

A natureza exerce uma atração irresistível no homem, que se deixa levar pelos instintos de maneira irrefletida. Ser instintivo, o ser humano sofre as pulsões de vida e de morte, e, apesar de ter se tornado racional, o desejo, enquanto pulsão vital, surge como uma força irresistível, que leva o ser a sucumbir. E essa necessidade indecifrável que se lhe impõe, é chamada por Schopenhauer de Vontade (ou desejo). Parece existir no indivíduo um conflito entre ele e suas pulsões, de modo a decidir quem é o sujeito e o objeto. É difícil resistir ao instinto animal, seja porque o ser não tem forças para recusá-lo ou porque decide seguir esses impulsos, entendendo os sentidos como uma via para o prazer e até bem-estar, reivindicando a liberação sexual; mas há aqueles que se recusam a se submeter aos instintos (caso do escritor Villiers de L'Isle-Adam), pois consideram que eles negam a liberdade do ser e os convertem em bestas humanas. Ao rejeitarem o corpo, eles tentam fugir das armadilhas da natureza e buscam restabelecer a hierarquia entre o corpo e o espírito, controlando as pulsões.

Além da ideia de que o ser humano, em geral, não pode escapar de sua natureza animal, para escritores e pensadores do século XIX, como Maupassant, Villiers e Schopenhauer, o instinto sexual surge como a maior armadilha da natureza dirigida ao homem e à mulher, por conta de sua função de reprodutora na espécie humana, seria a primeira vítima da armadilha da sexualidade, mas seria também, ao mesmo tempo, sua aliada. Por causa de sua natureza biológica, a mulher estaria mais próxima que o homem da natureza e lembraria o que existe de animal no homem. Além disso, por trás de sua bela aparência, ela esconderia a animalidade da pulsão sexual, cuja finalidade primeira seria a reprodução.

Sobre a beleza feminina, o filósofo Schopenhauer (apud DOTTIN-ORSINI, 1996) entende que a mulher não é efetivamente bela, tendo em vista que mostraria sua realidade ao envelhecer. Nesse caso, o caráter efêmero da beleza feminina é evidenciado e, segundo esse ponto de vista, a velhice e a feiura seriam a realidade da mulher. Se a mulher é feia em sua essência, ou se o tempo passa

também para ela, então, os adornos e ornamentos tornam-se necessários para criar uma beleza fictícia. A partir disso, podemos observar que a mulher se transforma em um ser artificial, através de seu vestuário.

No século XIX, a moda fascina os intelectuais, que viam nela um aspecto estético, cuja beleza permitia inseri-la no domínio da arte. Muitos escritores vão abordar essa temática, como Théophile Gautier (1993), em *De la mode*, de 1858, onde reflete sobre a arte da vestimenta. Baudelaire (2010), no “Elogio da maquiagem”, ensaio presente em *Le Peintre de la vie moderne*, de 1863, teoriza sobre o valor estético do artificial, aspecto que passa a ser um componente da beleza feminina. O uso do artifício torna-se necessário (e determinante) para que se restabeleça o equilíbrio da beleza e seu encanto. A maquiagem, vista como “sublime deformação”, é marca de um “gosto pelo ideal”, e a beleza é considerada obrigação da mulher, a própria condição de sua existência.

A maquiagem, todavia, não deve ser usada para imitar a natureza, e sim para “exibir-se sem afetação, mas com uma espécie de candura” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), ela aproxima a mulher da estátua e, portanto, de um ser divino. Para Baudelaire, a mulher é, sobretudo, “[...] uma divindade, um astro [...] é um vislumbre de todas as graças da natureza condensadas em um único ser; é o objeto da mais viva admiração e curiosidade que o quadro da vida pode oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo...” (BAUDELAIRE, 1975, p.873). Scarpetta (1988, p.232) entende que, para o poeta, “[...] a verdade de uma mulher está em seu adorno (seu modo de se vestir, de se perfumar, de se maquiar [...]). A mulher interessa, então, apenas enquanto ser artificial. Ela deve, pois, esforçar-se em parecer mágica e sobrenatural, pois precisa fascinar e despertar a admiração. Para isso, deve usar de todos os artifícios, a fim de elevar-se acima da natureza para “[...] melhor subjugar os corações e surpreender os espíritos [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p.71), produzindo um efeito irresistível. Essa mulher, que situa o amor dentro de uma nova perspectiva, a do prazer pelo prazer, “ato gratuito, sem utilidade e sem culpa” (BAUDELAIRE, 2010, p.72), que é artificial e calculista, revelar-se-á equivalente à obra de arte.

O poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), um dos mestres da geração simbolista, também fala, enquanto jornalista, sobre a moda feminina, em 1874. Sob pseudônimos femininos, ele redige artigos para a revista *La Dernière Mode*, a qual abordava questões sobre tendência de moda, mas também falava sobre teatro, literatura, artes e eventos em Paris. Como era diretor da revista, Mallarmé contou com a colaboração de vários escritores, como Théodore de Banville, François Coppée, Alphonse Daudet, Catulle Mendès e Sully Prudhomme (LECERCLE,

1989). Octave Uzanne (1851-1931)<sup>15</sup>, jornalista francês, autor de *Son altesse la femme* (1885), *Les Ornaments de la femme* (1892) e *La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892* (1892), também reflete sobre a mulher e os ornamentos que ela utiliza, como o leque, a sombrinha e a luva. O autor assinala que, se a natureza fez a fêmea e a perpetuidade da espécie, a sociedade cria a mulher, ser divinizado e desejado.

Em Maupassant, o tema do artificialismo é representado sobretudo pela mulher mundana. Ela estaria no centro de um mundo antiquado e superficial, e seria denunciada pelo escritor por seu orgulho, a insipidez de sua vida, o vazio de suas conversações, assim como a falta de ardor e de profundidade; ela seria caricatura daquelas mulheres de outras épocas que eram admiradas por sua inteligência e beleza (LENOIR, 1994).

Para Maupassant, a mulher mundana enfeitiça o homem com seu charme e sua beleza, na medida em que faz de sua vida um jogo interminável de sedução (LENOIR, 1994). Ela usa seu corpo para atrair os homens que enfeitiça com seus olhares e, para agradar, possui vários atributos: é bela, de família, elegante e *coquette*. De acordo com Besnard-Coursodon (1973), preocupada consigo mesma, com suas necessidades e seus interesses, a mulher não seria capaz de captar a beleza por ela-mesma, se não estiver relacionada com sua própria pessoa. No grau mais elevado, ela se aproximaria em alguma medida do *dandy*, por sua frieza e por viver diante do espelho. Narcísicas, essas *femmes du monde* reservariam seu amor apenas para si, de modo que, mesmo que amem, são incapazes de se abandonar com sinceridade a esse amor. O poder de sedução delas não se dá, portanto, por uma necessidade sensual, mas por uma vaidade jamais satisfeita completamente; o amor torna-se para elas um passatempo, um meio para esquecer o tédio. Esses seres paradoxais são “impermeáveis ao prazer” e se tornam bonecas insensíveis, indiferentes e frias (LENOIR, 1994).

Em “*Les vieilles*”, Maupassant fala sobre o poder das mulheres:

A mulher é feita para amar, para ser amada, e para isso somente. Existe no mundo um ser mais poderoso, mais adorado, mais obedecido, mais triunfante, mais brilhante do que uma mulher bonita no florescimento de sua beleza? Tudo lhe pertence, os homens, os corações, as vontades. Ela reina de modo absoluto pelo simples fato de sua existência, sem preocupação, sem trabalho, em uma plenitude de orgulho e alegria. Então, ela se acostuma

---

<sup>15</sup> Confira Uzanne (1885, 1892a, 1892b)

a essas homenagens como a criança se acostuma a respirar, como o jovem pássaro se acostuma a voar. É o alimento de seu ser; e sempre, onde quer que ela vá, dormindo ou acordada, ela carrega nela o sentimento de sua força pela sua beleza, a satisfação de ser bonita, a satisfação de ser bela, um imenso orgulho satisfeito, e ainda outra sensação indefinível de mulher que cumpre, constantemente, seu papel de encantadora, sedutora, conquistadora, seu papel natural e instintivo. (MAUPASSANT, 1882).

A mulher detém o poder, mas apenas enquanto é bonita. Personificada na figura de uma mulher, a beleza revela-se tentadora e inacessível e Baudelaire (2006a) expressa essa questão no soneto “*La beauté*”:

*Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,  
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,  
Est fait pour inspirer au poète un amour  
Éternel et muet ainsi que la matière.*

*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;  
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;  
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.*

*Les poètes, devant mes grandes attitudes,  
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,  
Consumeront leurs jours en d'austères études;*

*Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,  
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:  
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!* (BAUDELAIRE, 2006a, p.71)<sup>16</sup>.

Essa figura de pedra, que parece desprezar os mortais, fascina-os com seus olhos límpidos, capazes de transfigurar a realidade e refletir as “*clartés éternelles*”, e inspira amor com seu corpo, ainda que o homem absorva apenas dor de seu

<sup>16</sup> “Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra, /E meu seio, onde todos vêm buscar a dor, /É feito para ao poeta inspirar esse amor / Mudo e eterno que no ermo da matéria medra. /No azul, qual uma esfinge, eu reino indecifrada; /Conjugo o alvor do cisne a um coração de neve; /Odeio o movimento e a linha que o descreve, /E nunca choro nem jamais sorrio a nada. /Os poetas, diante de meus gestos de eloquência, /Aos das estátuas mais altivas semelhantes, /Terminarão seus dias sob o pó da ciência; /Pois que disponho, para tais dóceis amantes, /De um puro espelho que idealiza a realidade: /O olhar, meu largo olhar de eterna claridade!” (BAUDELAIRE, 2006b, não paginado).

seio. Essa deusa insensível e impassível, como a esfinge, habita o mundo ideal, onde reina a perfeição e a harmonia e odeia o movimento, quer dizer, aquilo que diz respeito ao mundo terrestre, onde tudo é efêmero e cambiante. Os poetas, por sua vez, “*dociles amants*”, que buscam comunicar-se incessantemente com este mundo ideal e desejam alcançar esta beleza sublime, sofrem por fracassar em seu intento, já que se trata de “*un sphinx incompris*”, quer dizer, inacessível. Nesse poema, encontramos a busca pela beleza, que se revela para o poeta como sendo um enigma, na medida em que possui a forma de uma mulher cruel e insensível, mas que representa o que é elevado e perfeito.

Esse poema dialoga com outro intitulado “*Hymne à la beauté*”<sup>17</sup>, no qual o poeta deixa mais evidente a contradição dessa beleza, ainda personificada na figura feminina, e que evoca os contrários: céu e abismo, olhar divino e infernal, a benção e o crime, apresentando de maneira ainda mais evidente a concepção de beleza na modernidade. Essa beleza enigmática e paradoxal aparece associada à noite, à morte, ao assassinato, ao horror. Como vemos, o mal é portador de beleza, semelhante àquela de Lúcifer. Mas para o poeta, não importa se é divina ou satânica, se é anjo ou sereia, o importante é que, através dela (de seu olhar, sorriso ou pé), ele pode ter acesso ao infinito. Essa beleza misteriosa, que transcende a realidade, permite escapar da feiura do mundo e do tédio, possibilitando esquecer a infelicidade. Nessa perspectiva, ela surge como uma forma de evasão, cujo efeito é semelhante ao produzido pelo vinho ou pelo ópio. Podemos ver, assim, a partir de Baudelaire, como a mulher ocupa um papel importante no imaginário *fin-de-siècle* francês.

Como buscamos mostrar, a figura feminina revela-se fundamental no ideário francês do século XIX. Nesse século conturbado, a figura feminina é comumente associada ao pecado, ao crime, à hipocrisia, à estupidéz, ao vício e à morte e, ao ceder aos encantos femininos, deixando-se seduzir por seus artifícios, muitos homens têm suas vidas transformadas. Esse é o caso do artista, que, ao buscar sua musa inspiradora, encontra uma figura ilusória e decadente. A figura feminina surge como ser ambíguo, cuja duplicidade esconde tanto a candura quanto o mal. Instintiva ou inteligente, antiga ou moderna, a função dela é a de atrair o homem, agradando-o e seduzindo-o, para, em seguida, dominá-lo. Com uma beleza fatal ao homem, vemos a figura feminina surgir como uma esfinge misteriosa e inacessível que deve ser decifrada no final do século XIX.

---

<sup>17</sup> Confira Baudelaire (2006a).

## ***THE FEMININE FIGURE IN THE FRENCH IMAGINARY OF THE 19TH CENTURY***

**ABSTRACT:** *The femme fatale plays a very important role in the French ideology of the 19th century. In this troubled century, she emerges as an ambiguous being, an inaccessible sphinx that artists, writers, philosophers and scientists sought to decipher. Over the centuries, we see the construction of an image of the woman associated with the senses, the body, sin, evil, and death – an image that will be recovered and rethought in the nineteenth century. This cruel woman attracts and seduces men with their devices, proving fatal to them.*

**KEYWORDS:** *Feminine figure. Femme fatale. Art. France. 19th century.*

### **REFERÊNCIAS**

AURAX-JONCHIERE, P. **Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence.** Front Cover: Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BAUDELAIRE, C. **O pintor da vida moderna.** Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Coleção mimo, 7).

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

\_\_\_\_\_. **As flores do mal.** Edição bilingue. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006b. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Mon coeur mis à nu.** 1887. Disponível em: <[http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire\\_mon\\_coeur\\_mis\\_a\\_nu.pdf](http://elg0001.free.fr/pub/pdf/ baudelaire_mon_coeur_mis_a_nu.pdf)>. Acesso em: 12 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Œuvres complètes.** Édition de Claude Pichois Nouvelle édition. Paris: Gallimard, 1975. (Bibliothèque de la Pléiade, 1). t.1.

BESNARD-COURSODON, M. **Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant:** le piège. Paris: Éditions A.-G. Nizet, 1973.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001. p.1-50.

BLOCH, R. H. **Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental.** Tradução Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995.

BULFINCH, T. **Livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

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

Kedrini Domingos dos Santos

DOTTIN-ORSINI, M. **Cette femme qu'ils disent fatale**: textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

GAUTIER, T. **De la mode**. Arles: Actes Sud, 1993.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

GRANDORDY, B. **La femme fatale**: ses origines et sa parentèle dans la modernité. Paris: L'Harmattan, 2013.

HESIODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo; Iluminuras, 2007.

HOMERO. **Odisséia**. Introdução e notas de Mederic Dufour. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

KSIAZENICER-MATHERON, C. **Le sacrifice de la beauté**. Paris : Presses de la Sorbonnes Nouvelle, 2000.

LAFER, M. de C. N. Os mitos: comentários. In: HESIODO. **Os trabalhos e os dias**. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. Iluminuras, 1996. p.53-94.

LECERCLE, J. P. **Mallarmé et la mode**. Paris: Séguier, 1989.

LENOIR, A. Maupassant et les femmes du monde. **Études normandes**: Maupassant, du réel au fantastique, n. spécial, n.2, p.129-137, 1994. Préface de Louis Forestier.

LOMBROSO, C. **La femme criminelle et la prostituée**. Traduction de l'italien par Louise Meille. Revue par M. Saint-Aubin. Paris: Alca, 1896. Disponível em: < [https://play.google.com/books/reader?id=5lbufLRIK6YC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PP9](https://play.google.com/books/reader?id=5lbufLRIK6YC&printsec=frontcover&output=reader&hl=pt_BR&pg=GBS.PP9) >. Acesso em: 12 ago. 2017.

MAUPASSANT, G. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

\_\_\_\_\_. Les vieilles. jun. 1882. Disponível em: < [http://www.intratext.com/IXT/FRA0986/\\_P1.HTM](http://www.intratext.com/IXT/FRA0986/_P1.HTM) >. Acesso em: 16 set. 2016.

MICHAUD, S. **Muse et madone**: visages de la femme de la révolution française aux apparitions de Lourdes. Paris: Seuil, 1985.

MICHEL, A. **La parole et la beauté**. Paris: Albin Michel, 1994.

MICHELET, J. **La sorcière**. Paris: Galman Levy, 1879. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57265106> >. Acesso em: 12 set. 2017.

\_\_\_\_\_. **L'Amour**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Disponível em: < <https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf> >. Acesso em: 12 set. 2017.

\_\_\_\_\_. **La femme**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1858. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

OLRIK, H. Michelet et Lombroso ou le discours exorciste. **Revue Romane**, n.15, p.36-55, 1980. Disponível em: <[https://tidsskrift.dk/revue\\_romane/article/view/29320/26251](https://tidsskrift.dk/revue_romane/article/view/29320/26251)>. Acesso em: 12 set. 2017.

PAZ, O. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIERROT, J. **L'imaginaire décadent**: 1880-1900. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

UZANNE, O. **La Française du siècle**: La femme et la mode, métamorphoses de la parisienne de 1792 à 1892. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892a. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1025076d>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Les Ornaments de la femme**. Paris: Librairies-imprimeries Réunies, 1892b. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1077322.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

\_\_\_\_\_. **Son altesse la femme**. Paris: A. Quantin, 1885. Disponível em: <<https://archive.org/details/sonaltesselifem00uzangoog>>. Acesso em: 22 jun. 2017.

WILDE, O. **Salomé**. Illustré par Aubrey Beardsley. Paris: Éditions du Colombier, 1966.





# A IRONIA NAS PERSONAGENS FEMININAS DE *A EVA FUTURA*, DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Samara Beatriz de Oliveira PARADELLO\*  
Norma DOMINGOS\*\*

**RESUMO:** Este trabalho visa analisar a ironia presente nas personagens femininas da obra *A Eva Futura*, do escritor francês Villiers de l'Isle Adam (1838-1889), e observar qual a contribuição desse recurso nas personagens para a composição da obra. Villiers é apontado como uma das grandes influências do simbolismo francês; por isso, muitas de suas produções são permeadas de uma rica prosa poética, como é o caso da obra em questão, e produzem grandes mudanças no meio literário de sua época. Pela escritura e o uso de uma ironia mordaz, que se caracteriza como um de seus maiores recursos estilísticos, Villiers denuncia a banalidade e superficialidade da sociedade à qual pertencia. A ironia se transforma, então, na principal arma de que fará uso para lutar contra os valores da sociedade na qual estava inserido.

**PALAVRAS-CHAVE:** A Eva Futura. Villiers de l'Isle-Adam. Ironia. Personagens femininas. Simbolismo.

## Introdução

O ideal, para Villiers, sendo o real, a beleza espiritual sendo a beleza essencial, e a beleza material seu reflexo, ou sua revelação, é com um tipo de fúria que ele ataca as forças materiais do mundo: ciência, progresso, a ênfase mundial nos 'fatos, naquilo que é 'positivo', 'sério', 'respeitável'. Sátira, para ele, é a vingança

---

\* Mestranda em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis. Programa de Pós-Graduação em Letras. Assis - SP - Brasil. 19.806-900. samarabeatriz@gmail.com CAPES

\*\* Coorientadora no Programa de Pós-Graduação em Letras. Professora de Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - UNESP - Campus de Assis. Assis - SP - Brasil. 19.806-900. norma.domingos@unesp.br

da beleza contra a feiura, a perseguição do feio, não é mera sátira social, é uma sátira do universo material para quem acredita no universo espiritual. Consequentemente, é o único riso de nosso tempo que é fundamental, tão fundamental quanto o de Swift ou Rabelais. (SYMONS, 1919, tradução nossa)<sup>1</sup>.

O século XIX foi um século repleto de mudanças em diversas áreas, como na política, nas ciências e nas artes, sobretudo na França, desencadeadas pela Revolução Francesa. Tais mudanças suscitam, em muitos escritores, uma revolta combinada a uma angústia proveniente do sentimento de desmoronamento do mundo ao seu redor. Desde sua juventude, Villiers de L'Isle-Adam, em conflito com o mundo que o cerca e guiado por esse sentimento, buscará uma solução para suas angústias. E essa procura será por meio da imaginação, da poesia e dos sonhos (DOMINGOS, 2005).

Os poetas começam, na segunda metade do século XIX, a entoar a morte, o medo e o pesadelo, sendo, então, necessário um novo formato de poesia para esses estados da alma que serão descritos por uma poética renovada, carregada de sinestésias e correspondências. Inovadores e audaciosos, esses escritores criam, então, uma nova forma poética, composta de uma linguagem característica, sem preocupações com compreensão ou clareza. (WILSON, 2004). Inspirada em Verlaine, Baudelaire e Edgar Allan Poe, uma verdadeira revolução na literatura começa a acontecer e o Simbolismo tem seu início.

Embora de formação romântica, Villiers caminha em direção a essa nova estética que se instaura na França, apresentando-nos um riquíssimo universo simbólico em suas criações, dando um novo rumo à linguagem com sua prosa poética. Assim como os simbolistas, ele escolhe as palavras a fim de evocar e sugerir suas críticas e ideais. A forma como são apresentados os objetos e a maneira como as coisas são ditas são elementos essenciais em sua obra (DOMINGOS, 2005).

Wilson (2004) explica-nos, resumindo a doutrina simbolista, que as percepções ou sensações que possamos ter são muito diferentes de todas as demais, a cada momento de consciência, e, portanto, é impossível comunicá-las conforme realmente as sentimos por meio da linguagem tradicional da literatura habitual.

---

<sup>1</sup> *"The ideal, to Villiers, being the real, spiritual beauty being the essential beauty, and material beauty its reflection, or its revelation, it is with a sort of fury that he attacks the materialising forces of the world: science, progress, the worldly emphasis on 'facts', on what is 'positive', 'serious', 'respectable'. Satire, with him, is the revenge of beauty upon ugliness, the persecution of the ugly; it is not merely social satire, it is a satire on the material universe by one who believes in a spiritual universe. Thus it is the only laughter of our time which is fundamental, as fundamental as that of Swift or Rabelais."* (SYMONS, 1919).

Cada poeta tem uma personalidade única, uma combinação de elementos, e tem como tarefa descobrir, inventar uma linguagem especial que seja eficiente para exprimir suas percepções e sua personalidade, valendo-se dos símbolos que farão sugestões ao leitor.

Villiers pretendia um estilo que se diferenciasse da linguagem do dia a dia, que nada tinha a ver com a que era utilizada pelos poetas de sua época. Assim como os poetas simbolistas, o escritor abominava clichês. Suas obras são marcadas pela ironia, sátira, musicalidade e renovação da linguagem. Tanto para Villiers quanto para os Simbolistas, a arte tinha o propósito de fazer pensar, por isso, ele detestava tudo aquilo que representava o superficial e o sentimental na literatura da época.

Embora não seja, de fato, um dos criadores da estética simbolista, tendo contribuído com ela na associação entre música e poesia (DOMINGOS, 2005), sua obsessão pelo “*Au-delà*”, suas críticas contra a sociedade de seu tempo e seu idealismo cristão fizeram com que fosse reconhecido como um dos formadores do movimento. Vivendo em um século tido como aquele do progresso, assombrado pelo espírito burguês, suas obras mostram que ele está em uma constante busca pelo ideal, desenvolvendo um estilo afastado da banalidade cotidiana, ultrapassando os limites de seu tempo, procurando encontrar refúgio na Arte (MICHAUD, 1966).

Em seus textos dedicou-se a criar um sentido totalizante de permanência a tudo aquilo que, em sua opinião, deveria ser intangível no ser humano. Essa busca e a crítica aos valores atuais da sociedade era uma visão da qual compartilhava também Baudelaire, e sobre a qual conversavam (GRÜNEWALD, 2001)

É na escrita, então, que Villiers se afasta da mediocridade do mundo e consegue exprimir um misto de revolta e esperança, notáveis na sua crença no “*Au-delà*” e na salvação pelo Ideal (MICHAUD, 1966).

Esse valor indiviso dos seres e das coisas era designado por Villiers com a palavra Absoluto, sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal; palavra que, hoje, dissolveu-se no vazio, mas que, na época, marcava o inflexível desejo da indivisível permanência. (GRÜNEWALD, 2001, p.11-12).

Com uma grande riqueza de detalhes, e pela sua escritura elaborada, muitas de suas produções são consideradas verdadeiras narrativas poéticas, e produzem

grandes mudanças no meio literário de sua época. Pela escritura e pelo uso de uma ironia contundente, que se caracteriza como um de seus maiores recursos estilísticos, Villiers denuncia a banalidade e superficialidade da sociedade à qual pertencia.

A *Eva Futura* (1886) é uma de suas obras mais famosas, que retrata de maneira clara as características apresentadas até aqui. É considerada uma das obras mais importantes do autor e da literatura do século XIX. O protagonista é Thomas Edison, inventor de várias tecnologias, como o fonógrafo, por exemplo, e suas criações são descritas já nas primeiras páginas, que retratam o inventor em seu laboratório, pensando sobre suas descobertas e todos os fatos históricos que poderiam ser registrados com a tecnologia que a época, agora, possuía. Interrompido em suas divagações, o inventor é informado de que há um telegrama endereçado a ele. É de Lorde Ewald.

Muito querido por Edison, Ewald é um lorde inglês responsável por tê-lo ajudado como um Bom Samaritano quando Edison esteve na miséria. No telegrama, o jovem lorde avisa-o de que está em Nova Iorque e lhe fará uma visita naquela noite. Edison fica exultante pela oportunidade de rever o amigo. No encontro, porém, lorde Ewald se mostra profundamente triste, disposto a dar cabo à sua vida. Preocupado, o inventor conversa com o amigo e descobre o motivo: uma paixão. Lorde Ewald estava apaixonado por uma moça, *miss* Alicia Clary, cuja beleza era extraordinária, a verdadeira personificação da *Vênus Victrix*. Entretanto, a angústia do jovem vinha pela banalidade e estupidez da alma da amada. A contradição entre a beleza física de Alicia e sua alma o atordoava.

Ouvido o relato, e temendo perder o amigo, Edison se dispõe a produzir uma criatura artificial para salvar-lhe a vida, como outrora ele havia salvado a sua. O cientista tinha em mente – e já em andamento – o projeto de uma androide, e dispôs-se a fazê-la exatamente igual a *miss* Alicia Clary, porém, com uma alma completamente diversa, elevada, de modo que o nobre tivesse não mais a realidade, mas o Ideal.

Ainda de acordo com Raitt (1996 apud SANTOS, 2018), pode-se reconhecer diferentes gêneros no romance do fim do século XIX, tais como o mágico, o decadente, o naturalista, o de ficção científica. *A Eva Futura*, porém, não caberia completamente em nenhum deles, apesar de ser também associada ao romance decadente pela veneração ao artificial.

Villiers, aliás, a considerava uma composição única na literatura da época. Em sua advertência ao leitor, antes de começar a narrativa, ele diz que a considera uma obra de arte metafísica, ao comentar a escolha do personagem principal:

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam

“Quero deixar bem claro que interpreto, da melhor maneira possível, uma lenda moderna para a obra de Arte metafísica cuja ideia foi concebida por mim [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 48)<sup>2</sup>.

Segundo Bourre (2002), o romance foi a última grande exploração visionária de Villiers, que sempre olha em direção ao futuro, dando origem a ciborgues repletos de implantes eletrônicos, mutantes dos anos 2000. Villiers cria a Eva futura, uma androide feminina que ainda pertence ao futuro da humanidade, uma deriva pós-moderna. obra de um idealista.

## A ironia villieriana

Beth Brait (2008), em seu livro *Ironia em Perspectiva Polifônica* afirma, citando Bourgeois (1974), que a ironia no Romantismo alemão não foi um acidente ou um tipo de estilo usado apenas por alguns escritores, mas algo fundamental para a ideia mesmo de Romantismo, de modo que ambas as palavras, Romantismo e ironia, chegaram a ser entendidas, por alguns, como sinônimos. Ainda de acordo com a estudiosa, a ironia romântica está intimamente ligada a um conceito de poesia que está igualmente determinado por uma postura filosófica: o idealismo, uma postura de onde surgiria a situação irônica como um distanciamento entre o real e o imaginário; resultando na ruptura da ilusão, que viria a ser o eixo central das relações entre produtor, obra e receptor.

Essa postura específica nas questões que concernem às relações existentes entre o eu e o mundo, a negação do caráter ‘sério’ ou ‘objetivo’ do mundo exterior e, conseqüentemente, a afirmação do poder criativo do sujeito pensante, o nascimento da situação irônica como um deslocamento entre o real e o imaginário; a lúcida intencionalidade do ironista que tende a tornar-se um observador crítico, a máscara do poeta que guarda uma certa transparência, diferenciando-se radicalmente do mentiroso ou do hipócrita, são alguns dos componentes de uma postura poética em que a ruptura da ilusão constitui o eixo central das relações que se estabelecem entre o produtor, a obra e o receptor. (BRAIT, 2008, p.32).

Rosenfeld e Guinsburg (*apud* BRAIT, 2008) desenvolvem um estudo profundo sobre a dimensão estético-existencial da ironia, marca romântica que

<sup>2</sup> “Il est, ainsi, bien établi que j’interprète une légende moderne au mieux de l’oeuvre d’Art-métaphysique dont j’ai conçu l’idée [...]” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.37).

vai ganhando um espaço respeitável. O Romantismo é “[...] um produto típico da vida e cultura urbana de uma Europa sob o impacto da revolução burguesa [...]” (ROSENFELD; GUINSBURG apud BRAIT, 2008, p. 282), e a ironia está associada ao subjetivismo idealista. É através da ironia que o Romantismo tem sua maior arma contra os valores do mundo burguês e é por meio dela que o Romantismo se torna dos principais destruidores dos valores estabelecidos.

Brandida por um homem marginalizado, como o romântico se sente e até certo ponto o é, converte-se de início em arma para ferir os valores oficiais do mundo burguês. Trata-se, para o Romantismo, de abalar os padrões filisteus e toda essa realidade aparentemente factícia em que o burguês se acha em casa. Mostrar que tudo isso é falso e ilusório constituiu-se numa importante meta da sua ironia. E ao contrário do que afirma certa crítica moderna, sobretudo que se fixa dogmaticamente na crítica de tradição hegeliana ou nos preceitos de um realismo radical, ela desempenhou a tarefa com incrível ferocidade, colocando o movimento romântico, apesar de sua frequente tendência para posições retrógradas, entre os principais demolidores da ordem de valores até então estabelecidos. (ROSENFELD; GUINSBURG apud BRAIT, 2008, p. 282-283).

É, então, através da ironia que o escritor mostra aquilo que é falso e ilusório, é por meio dela que ele tece sua crítica aos valores do mundo burguês e revela a realidade provisória em que ele vive. O burguês é o alvo de todos os humoristas românticos. Georges Minois, (2003, p. 538) confirma o fato, endossando que ele, “o burguês, é o prato preferido do espírito satírico, que tende a se identificar com a juventude, com a generosidade e com o idealismo”.

Villiers faz parte desse grupo de autores que utilizam essa ironia romântica em suas obras. Muito influenciado por Baudelaire, para quem a ironia ia além da questão técnica do texto, mas era uma atitude perante a vida, uma defesa e mesmo uma vingança contra o mundo, que tanto humilhava e causava dores, Villiers escolheu como sua arma o louvor irônico (DOMINGOS, 2005). Em seu livro *Contos Cruéis* (1883), por exemplo, Villiers se utiliza com uma terrível eficácia desse recurso para manifestar suas críticas e a crueldade na sociedade e nas relações humanas, é uma crueldade essencialmente moral.

As personagens são moralmente cruéis em seus contos, de modo mais ou menos involuntário e mais ou menos consciente. Os homens, geralmente, o são para os homens, e as mulheres sempre para os homens, como, por exemplo,

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam

a personagem do conto *Sentimentalisme*, Lucienne Émery, que comunica tranquilamente a seu amante Miximilien o encontro que teve com outro. Geralmente, é impossível dizer quem exatamente é cruel: a crueldade é sentida pelas vítimas, mas ela é exercida pela sociedade, e resulta de sua própria natureza e de seu materialismo, sob dois aspectos: o culto ao dinheiro e o culto à tecnologia, dois grandes grupos em que podemos dividir os contos dessa coletânea.

A crueldade é exercida pelo burguês, pela sociedade e até mesmo pelo destino, e todos compartilham-na e conduzem-na ao máximo. Com efeito, o mundo terreno é cruel (VOISIN-FOUGÈRE, 1996). Assim, o autor também é cruel para com ele mesmo, pois insere em seus heróis grandes partes de seu ser, e para com o leitor também, pois exprime a verdade do universo onde ele vive.

Voisin-Fougère (1996) ressalta que a ironia villieriana também pode ser polifônica, pois duas vozes opostas se exprimem ao mesmo tempo: a dos personagens burgueses e a do ironista, o que acaba confundindo a voz do narrador com a voz do ironista. A estudiosa explica-nos que Ducrot<sup>3</sup> propõe uma nova terminologia, o locutor e o enunciador. O primeiro é o responsável da enunciação, que exprime o ponto de vista, a atitude; já o enunciador pode ser assimilado ao personagem e ao locutor narrador, mas quando o narrador é desqualificado, ele se torna o enunciador, o locutor sendo a instância narrativa porta-voz do autor. Essa pluralidade de instâncias narrativas, que pode ser chamada polifonia, é um terreno para a ironia.

Em *Contes Cruels*, por exemplo, há o confronto de uma voz desvalorizada – a do burguês, admirador do progresso – e a do ironista. Como localizar as diferentes instâncias narrativas? O leitor pode se apoiar sobre a tipografia. A voz do narrador, quando forte, próxima dos personagens desvalorizados, é distinta da voz do ironista. A acentuação e os itálicos também são de grande ajuda para a identificação dessa diferença. Mas, às vezes, como afirma Voisin-Fougère (1996), Villiers utiliza um itálico inocente, que não mostra nenhuma intenção do autor. O tom elogioso também pode ser um indício dessa voz polifônica, pode indicar um narrador particularmente ingênuo, cuja voz se confronta com a do ironista.

O excesso, assim como a antífrase e a antonímia são também outras formas que Villiers emprega para realizar a ironia em suas obras. A antífrase, segundo os retóricos, é a forma mais frequentemente adotada pela ironia: é rir de alguém ou algo dizendo o contrário daquilo que quer que se entenda. É também a forma

---

<sup>3</sup> Confira Ducrot (1984).

mais polêmica, logo, o crítico dos valores burgueses não pode deixar de recorrer a ela. A antonímia, inversão semântica, cuja decodificação depende do leitor, em Villiers geralmente tem o uso da hipérbole, que expressa o exagero.

Villiers recorre também ao emprego do sentido próprio e figurado que, para Voisin-Fougère (1996), talvez seja o processo mais característico da ironia villieriana; um dos mais recorrentes nos *Contes cruels*. Ainda de acordo com a autora:

É essa escandalosa simplificação que o narrador ilustra assim: o sentido figurado é sutilmente pervertido pelo sentido próprio, inversão retórica que ilustra, ridicularizando pelo absurdo, a desvalorização ideológica cuja espiritualidade faz o objeto no mundo burguês. (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.54, tradução nossa)<sup>4</sup>

Villiers é um dos mestres incontestáveis da ironia e tem como cúmplice o leitor capaz de identificar os índices espalhados na narrativa, e depois decodificar o sentido oculto. Em *A Eva Futura* temos cinco personagens femininas nas quais podemos identificar de modo claro a ironia da qual se utiliza Villiers, e observar o papel desse recurso na composição da obra: Miss Alicia Clary, Hadaly, Evelyn Habal, Mistress Anderson e Sowana.

Miss Alicia Clary é a primeira a ser descrita. É por ela que Lorde Ewald, amigo de Edison, sofre. Seu desalento é tamanho que pensa em tirar a própria vida. Miss Alicia tem vinte anos, é a réplica humana perfeita da Vênus Victrix, é atriz e cantora lírica, porém, é medíocre. Sua alma não é elevada. Em suas descrições podemos notar melhor como é caracterizada.

Miss Alicia tem apenas vinte anos. É esguia como o álamo prateado. Seus movimentos são feitos com lenta e delicada harmonia; - seu corpo oferece um conjunto de linhas que deixaria estupefatos os maiores escultores. Um calor pálido de tuberosa acompanha suas curvas. É, na verdade, a *Venus Victrix* feita mulher. Seus pesados cabelos castanhos têm o brilho de uma noite do sul. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.89)<sup>5</sup>

<sup>4</sup> «C'est cette scandaleuse simplification que le narrateur illustre ainsi: le sens figure est subtilement perverti par le sens propre, inversion rhétorique qui illustre, en la ridiculisant par l'absurde, la dévalorisation idéologique dont la spiritualité fait l'objet dans le monde bourgeois.» (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p.54).

<sup>5</sup> «Miss Alicia n'a que vingt ans à peu près. Elle est svelte comme le tremble argenté. Ses mouvements sont d'une lente et délicieuse harmonie; - son corps offre un ensemble de lignes à surprendre les plus grands statuaires. Une chaude pâleur de tubéreuse en revêt les plénitudes. C'est, en vérité, la splendeur de la Venus

Sua descrição física é extensa, como vimos anteriormente: sua pele, seus olhos, seus lábios, todos seus traços são apresentados detalhadamente. Ela é uma verdadeira obra de arte. Entretanto, apesar dessa descrição e de confessar que as moças mais belas de Londres passavam despercebidas a seus olhos, a beleza de Alicia não é o suficiente para Lorde Ewald.

É que o rosto de Alicia, quando ela acabava de falar, não mais refletindo a sombra do linguajar chulo e despudorado –, permanecia com um mármore divino que desmentia as palavras que empregara [...] Mas, nesse caso, repito-lhe, *a não correspondência* do corpo e da mente conflitavam-se incessantemente e em proporções paradoxais. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.99, grifo do autor)<sup>6</sup>

Seu espírito a afastava de qualquer prazer estético. Era cantora lírica, mas detestava cantar e não entendia quando Lorde Ewald, “sendo alguém de posição”, demonstrava emoção pelo canto. Alicia é descrita então como uma belíssima e verdadeira “deusa burguesa”. Suas maneiras são falsamente polidas, as situações e frases são estereotipadas, é alguém incapaz de responder à emoção estética. Como atriz, Alicia representava bem, porém ela o fazia o tempo todo, na sociedade, um “reino das máscaras, esse universo de exterioridade que habitamos e que não é senão um “teatro imperfeito.” (GRÜNEWALD, 2001, p.30). Alicia agia de acordo com aquilo que as pessoas esperam, em uma sociedade marcada por estereótipos, em que o exterior é valorizado ao invés das ideias. Diante de tal situação, Lorde Ewald lança a questão: “Quem me arrebatará a alma daquele corpo?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.112)

Alicia, porém, na obra, tem uma companheira no sentido teatral: Evelyn Habal. O nome Habal que significa “ vaidade ” em hebreu, já nos adianta um pouco sobre a personagem. Uma jovem ruiva, dançarina, torna-se amante de um amigo de Edison, Mr. Anderson, casado e pai, mas abandona-o quando ele perde seus bens; com isso, ele acaba pondo fim à própria vida. Conhecem-se em um evento do qual participa Anderson. Ela se aproxima, ele não liga, ela insiste em uma carona e ele, cavalheiro, a concede, e então acabam passando a noite juntos.

---

victrix humanisé. *Ses pesants cheveux bruns ont l'éclat d'une nuit du Sud.*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 75).

<sup>6</sup> «Lorsque Alicia cessait de parler, son visage, ne recevant plus l'ombre que projetaient sur lui ses plates et déshonnêtes paroles, son marbre, resté divin, démentait le langage évanouit.» [...] «Mais ici, je vous le dit encore, la non-correspondance du physique et de l'intellectuel s'accusait constamment et dans des proportions paradoxales.»(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 85, grifo do autor).

Assim, em menos de três anos, por uma série de incúrias e com um imenso, Anderson, tendo primeiramente comprometido sua fortuna, em seguida a da família, depois a de terceiros, de quem administrava os bens, viu-se subitamente ameaçado de falência fraudulenta. Miss Evelyn, então, deixou-o. Não é incrível? Ainda me pergunto por quê. Demonstrara sempre um amor tão sincero até isso acontecer! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.206)<sup>7</sup>.

Miss Evelyn aparece, então, como o estereótipo da mulher fatal. Ardilosa, mestre em enganos, ela sabe usar bem maquiagens, perucas, cosméticos, perfumes etc. para atingir seus objetivos e ludibriar os homens.

[...] Assim são essas “mulheres”, espécies de Estinfálides modernas para quem os homens que por elas se apaixonam não passam de uma presa reduzida à total servidão. Elas obedecem, fatalmente, às cegas, à obscura satisfação de sua essência maligna. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.211)<sup>8</sup>.

O uso da palavra *mulheres* entre aspas mostra que Edison, comparando-a com pássaros mitológicos devoradores de homens, não a considera humana, mas um ser “decaído”.

Ela representa a mentira em seu aspecto mais bruto, e conceitos como sedução, traição e malícia são associados a ela. Miss Evelyn é minuciosamente analisada por Edison, cruel e ironicamente, por um infundável abrir de gavetas, onde ele guarda o que encontrou sobre ela. Após a morte de Anderson, Edison quis conhecer Evelyn para entender o que tinha levado o amigo a tal situação. Ele descobriu que ela usava vários meios para compor uma falsa beleza, tudo aquilo que enlouquecia os homens era falso. “A realidade torna-se um escárnio.” (GRÜNEWALD, 2001, p.32). Edison reprova o artificial improdutível: a maquiagem teatral, tudo o que sustenta a ilusão de forma perfeita.

De acordo com Raitt (1993), Villiers quis, sem dúvida, mostrar que os atrativos de uma mulher dependem dos artifícios dos quais ela dispõe, como

<sup>7</sup> «*Donc, en moins de trois années, Anderson, ayant compris, par une suite d'incuries et de déficits énormes, d'abord sa propre fortune, puis celle des siens, puis celle des indifférents qui lui avaient confié leurs intérêts, se vit tout à coup menacé d'une ruine frauduleuse. «Miss Évelyn Habal, alors, le délaissait. N'est-ce pas inconcevable? Je me demande encore pourquoi, vraiment. Elle lui avait témoigné jusque-là tant de véritable amour!»* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 184).

<sup>8</sup> «*Telles ces 'femmes', sorte de Stymphalides modernes pour qui celui qu'elles passionnent est simplement une proie vouée à tous les asservissements. Elles obéissent, fatalement, à l'aveugle, à l'obscur, à l'assouissement de leur essence maligne.»* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 190).

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam

falsos cabelos, dentaduras etc., abordando, assim, uma variação sobre o tema do artificial que permeia todo o romance.

Miss Evelyn era, assim como Alicia, também uma atriz, que fez máscaras para si. Mas, ao contrário de Evelyn, Alícia mascara uma realidade espiritual e moral, enquanto aquela mascara a realidade física. Evelyn e Alicia representam as mulheres reais, naturais. A primeira, o engano físico; a segunda, uma contradição entre corpo e alma.

Em contraponto, temos Mistress Anderson, esposa do amigo de Edison, retratada como uma moça cheia de brio, esposa adorável, mãe de dois filhos, uma verdadeira companheira, feliz e corajosa, justa, perspicaz e digna. Edison, claramente, admira muito Mistress Anderson, e não aceita a situação pela qual ela passou em relação a Anderson e Miss Evelyn.

“Mistress Anderson, uma moça cheia de brio, passara a noite em claro, conforme era a tradição.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.205)<sup>9</sup>. Ela é retratada como uma mulher que seguia os costumes da época, que representa os valores tradicionais, como a família.

[...] Mistress Anderson respondeu-lhe, fria como mármore: “– Meu caro, não atribuo à tua infidelidade importância maior do que merece essa pessoa com quem me traíste. Uma coisa apenas: que tua primeira mentira seja a última. Tens mais valor do que tua ação, assim espero. Teu rosto, agora, está me dizendo isso. Teus filhos estão bem, ainda dormem. Ouvir-te hoje seria faltar ao respeito contigo – e o único pedido que te faço, em troca do meu perdão, é de não mais me sujeitares a isso. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.205)<sup>10</sup>.

Todavia, pode ser entendida, também, como uma mulher forte e determinada, uma mulher superior. Apesar disso, é rejeitada pelo homem, que se deixa seduzir por outras mulheres, aparentemente mais bonitas, mas não corretas e bondosas como ela, o que gera a revolta de Edison.

---

<sup>9</sup> «Mistress Anderson, une courageuse enfant qui, se conformant aux traditions, avait veillé toute la nuit [...]»(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 183).

<sup>10</sup> [...] «À quoi Mistress Anderson répondit, pâle comme un marbre: - 'Mon ami, je n'ai pas donné à ton infidélité plus d'importance que son objet ne le mérite; seulement, que ton premier mensonge soit le dernier. Tu vaud mieux que ton action, je l'espère. Et ton visage, en ce moment, me le prouve. Tes enfants se portent bien. Ils dorment là, dans la chambre. T'écouter aujourd'hui serait te manquer de respect – et l'unique prière que je t'adresse, en échange de mon pardon, est de ne point m'y obliger davantage. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p, 183).

Surge, então, Sowana, um espírito ideal, portador de valores positivos, mas que não possui um corpo. Sowana é o espírito de Mistress Anderson, que após todos os acontecimentos, ficou sob a responsabilidade de Edison, que era amigo da família, e entra em coma. Edison consegue se comunicar com seu espírito durante esse tempo, denominando-o Sowana.

Por último, temos Hadaly, a Eva Futura e a salvação de Lorde Ewald.

Depois de ver o desespero do amigo, Edison se propõe a fazer uma obra fantástica, que seria a solução para as angústias do Lorde, um projeto ao qual já tinha dado início, motivado pela experiência do amigo, Anderson: a criação de uma androide. Entretanto, essa androide seria idêntica a Miss Alicia Clary, mas seria possuidora de uma alma completamente diversa. Seu funcionamento é todo eletromagnético, acompanhado de um manual que esclarece sobre seu funcionamento. A voz de Miss Alícia é gravada nela e seus movimentos humanos dependerão dos anéis em seus dedos: cada pedra é um comando, entretanto, serão movimentos idênticos aos de Miss Alicia.

Miss Alicia Clary levantou-se e – colocando nos ombros do rapaz as mãos pálidas, *cheias de anéis faiscantes*, disse-lhe melancolicamente – com aquela voz inesquecível e sobrenatural que ele já ouvira uma vez: – Meu amigo, não me reconhece? Sou Hadaly. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 332, grifo do autor)<sup>11</sup>.

Hadaly, que em persa significa Ideal, era tão perfeitamente igual a Miss Alicia que o próprio Lorde Ewald a confundiu.

Pegou-lhe a mão; era a mão de Alícia! Aspirou o pescoço, o colo arfante da visão: era realmente Alicia! Olhou os olhos...eram exatamente os olhos da humana...com a diferença de que o olhar era sublime! A toailete, os modos... – e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas – era ela, exatamente...transfigurada, porém! digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.332-333, grifo do autor)<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> «*En même temps Miss Alicia Clary se leva – et, appuyant sur les épaules du jeune homme ses pâles mains chargées de bagues étincelantes, elle lui dit mélancoliquement, – mais de cette voix inoubliable et surnaturelle qu'il avait une fois entendu: – Ami, ne me reconnais-tu pas? Je suis Hadaly* » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 306, grifo do autor).

<sup>12</sup> «*Il lui prit la main: c'était la main d'Alicia! Il respira le cou, le sein oppressé de la vision: c'était bien Alicia! Il regarda les yeux... c'étaient bien les yeux...seulement le regard était sublime! La toilette, l'allure... – et ce*

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam

Era a nova Alícia, realmente idêntica à real, mas com uma grande diferença interior. Entretanto, Hadaly também se mascara. Uma máscara, de nome Sowana, também participa do papel de Hadaly. Juntas, Hadaly e Sowana compõem a mulher ideal. Apesar disso, Hadaly pode incorporar uma infinidade de máscaras: ela é uma atriz impecável e pode representar qualquer papel feminino. Hadaly é uma versão atualizada, nova, ousada da Eva do Gênese, pois, graças à ciência, há uma nova Eva, completamente apta para superar e transcender as falhas da Eva comum.

A ironia, aqui, se encontra no fato de que o ideal é inalcançável (quando finalmente podem ficar juntos, o navio em que estavam viajando se perde e Hadaly também) e que o cientificismo, ou seja, a fé cega na ciência, é exatamente um dos pontos que Villiers critica na sociedade à qual pertencia.

É importante assinalar que o aparato científico leva a uma falsa pista. A ciência, que parece, à primeira vista, o fio de Ariadne do texto, longe de conduzir a esse fácil triunfalismo, envereda por uma bifurcação a nos dizer que ela própria – ciência – garante o método, mas nunca o resultado final. (GRUNEWALD, 2001, p. 39)

Entretanto, o cientista do romance é um sonhador procurando realizar os velhos sonhos dos homens, ele deixa de lado os fins materialistas da ciência positivista e lança-se à tarefa de criar um sonho do qual não seja necessário acordar. Assim, a ciência aparece transformada por uma nova interpretação, e segundo Grunewald (2001), Villiers nunca se coloca contra ela quando aliada à imaginação.

## Considerações finais

Recorrentemente, Villiers, em suas obras emprega o aparato científico – terminologia, procedimentos ou experiências – para expressar tanto sua fascinação pelo progresso e pela própria ciência quanto sua repulsa. Suas obras nutrem-se das pretensões progressistas e científicas do discurso positivista para lembrar que a ciência não consegue tudo elucidar.

---

*mouchoir dont elle essuyait, en silence,deux larmes sur ces joues lilliales, - c'était bien elle encore... mais transfigurée! devenue enfin, digne de sa beauté même: l'identité idéalisée.»* (VILLIERS DE LISLE-ADAM, 2001, p.332-333, grifo do autor).

Nesse sentido, ele coloca em jogo o materialismo e o idealismo, como constatamos em *L'Ève Future*: “Um embate estava proposto, cuja estratégia era, cientificamente, um espírito.”<sup>13</sup> (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.838, tradução nossa).

Como foi elucidado anteriormente, *A Eva Futura* é um romance muito mais filosófico que de ficção científica e, em que,

[...] presenciamos uma série de revelações: vemos, primeiramente, um autômato que é apenas uma máquina, depois uma criação na qual o inventor aproveita-se de certas conquistas do hipnotismo e do espiritismo, e enfim uma transfiguração pela qual a invenção escapa a todo o controle humano e abre o acesso ao Além. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 10)<sup>14</sup>.

Nessa obra, inicialmente a invenção proposta como possível avanço científico transforma-se no fracasso da própria ciência. O pacto estabelecido entre Edison e Ewald faz ecoar temas tanto científicos quanto filosóficos e amorosos, mas revela que o que está ali representado é a angústia da condição humana. (RAITT, 1993).

Um livro, de fato, que

[é] o reflexo reluzente de uma alma onde os maiores problemas do mundo habitaram, e que os empreende com tanta clarividência e fé, com uma visão tão nítida do invisível, uma tal força de projeção no Além, que é impossível ali não encontrar a marca de [seu] gênio. (RAITT, 1993, p. 33)<sup>15</sup>.

Escrita ao longo de nove anos, *A Eva Futura* (*L'Ève future*, 1886) é uma das obras mais célebres do autor. Ela ilustra a vontade de suprir as exigências do desejo humano em transfigurar a realidade, criando um ser autômato pelo viés do imaginário. Ao retratar um mundo real de aparências inconstantes e de ilusões

---

<sup>13</sup> «Une partie était proposée, dont l'enjeu était, scientifiquement un esprit». (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.127).

<sup>14</sup> «Dans L'Ève future, nous assistons à une série de révélations : nous voyons d'abord un automate qui n'est qu'une machine, puis une création où l'inventeur met à profit certaines conquêtes de l'hypnotisme et du spiritisme, et enfin une transfiguration par laquelle l'invention échappe à tout contrôle humain et ouvre l'accès de l'au-delà. (RAITT, 1993, p.10)

<sup>15</sup> «C'est le reflet éblouissant d'une âme que les plus grands problèmes du monde ont habitée, et qui les aborde avec tant de divination et de foi, avec une vision si nette de l'invisible, une telle force de projection dans l'au-delà, qu'il est impossible de ne pas y trouver à chaque page la marque du génie.» (RAITT, 1993, p.33)

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam é «[...] *um fantasma* que transcende por seu poder de ilusão os *fantoches* da vida comum” (MATTIUSSI, 2016, p.18, tradução e grifo nossos)<sup>16</sup>.

Finalmente, como pudemos observar, a ironia é fundamental para o entendimento das personagens e consequentemente do romance como um todo. A ironia, embora fundamental, acaba tornando a obra um pouco mais difícil de se compreender, mas a torna imensamente mais rica. Não podemos esquecer que Villiers toma posse de suas personagens para fazer suas críticas à sociedade, pelos valores que abomina e para elevar os valores nos quais acredita.

Para a crítica, o autor certamente emprega personagens burgueses, compostos pela moral da sociedade vigente, como Miss Alicia, que incorpora os valores burgueses e seu senso comum, e Miss Evelyn, que incorpora o que há de pior no ser humano.

Villiers recusa todos os valores nos quais a sociedade de seu tempo está fundada: a política, a economia, a intelectualidade, a moral. Todo esse progresso é visto por ele como consagração da mediocridade.

Citron (1980, p.18) ressalta que “Villiers era um homem cujas visões estéticas e as certezas espirituais foram sempre de uma incontestável elevação: o que ele defendia era o Amor, o Espírito, a Nobreza, a Arte, a Poesia, tudo o que contava a seus olhos.”

### ***THE IRONY IN THE FEMALE CHARACTERS OF THE WORK TOMORROW'S EVE, BY VILLIERS DE L'ISLE-ADAM***

**ABSTRACT:** *This paper aims to analyze the irony in the female characters of the work Tomorrow's Eve, by the French writer Villiers de l'Isle Adam (1838-1889) and how this resource contributes to the composition of the work. Villiers is considered one of the great influences of French Symbolism; therefore, many of his productions are permeated with a rich poetic prose, as is the case of the work in question, and they produce great changes in the literary circle of his time. By writing and by the use of a scathing irony, which is characterized as one of his greatest stylistic resources, Villiers denounces the banality and superficiality of the society to which he belonged. Irony then becomes the main weapon he uses to fight against the values of the society in which he was inserted.*

**KEYWORDS:** *Tomorrow's Eve. Villiers de l'Isle Adam. Irony. Female characters. Symbolism.*

---

<sup>16</sup> «[...] *c'est un fantôme qui transcende par sa puissance d'illusion les fantoches de la vie courante.*» (MATTIUSSI, 2016, p.18)

## REFERÊNCIAS

BOURRE, J.-P. **Villiers de l'Isle-Adam: Splendeur et misère**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

BRAIT, B. **Ironia em perspectiva polifônica**. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

CITRON, P. Introduction, notices et notes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **Contes cruels**. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

DOMINGOS, N. **O universo simbólico em Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam**. Araraquara, 2005. 160 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

DUCROT, O. Pour une théorie polyphonique de l'énonciation. In : \_\_\_\_\_. **Le dire et le dit**, Paris : Les Éditions de Minuit, 1984. p.171-213.

GRÜNEWALD, E. de A. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. conde de. **A Eva Futura**. São Paulo: Edusp, 2001. p.11-40.

MATTIUSI, L. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam: du fantoche au fantôme. **Lettres Françaises**. Araraquara, n. 17, v.1, p. 17-52, 2016.

MICHAUD, G. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo. Ed.UNESP, 2003.

RAITT, A. W. Préface. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **L'Ève future**. Paris: Gallimard, 1993. p. 7-33.

SANTOS, K. D. dos. **Guy de Maupassant e Villiers de l'Isle-Adam : a ilusão e o amor em Fort comme la mort e L'Ève future**. Araraquara, 2018. 278 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

SYMONS, A. Villiers de l'Isle-Adam: a chacun son infini. In: \_\_\_\_\_. **The symbolist movement in literature**. New York: Dutton, 1919. Disponível em: < <http://gaslight.mtroyal.ca/isleadam.htm> > . Acesso em: 01 jul. 2019.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: EdUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. **L'Ève future**. Édition présentée, établie et annotée par Alan Raitt. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1986. (Tomes I et II).

VOISIN-FOUGÈRE, M.-A. **Villiers de l'Isle-Adam : Contes cruels**. Paris: Gallimard, 1996. (Foliothèque, 54).

A ironia nas personagens femininas de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

### **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **Œuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1986. t.1.





# A FRANCOFONIA PELA VOZ FEMININA DE LEÏLA SEBBAR E MALIKA MOKEDDEM

Ana Paula Dias IANUSKIEWTZ\*

**RESUMO:** Leïla Sebbar e Malika Mokeddem são duas escritoras argelinas que trouxeram para a literatura francófona, sob o prisma da voz feminina, um olhar crítico para as sociedades francesa e argelina contemporâneas, subvertendo o sujeito centrado na sua identidade fixa e inabalável. Por meio da escrita dessas autoras, temas referentes à crítica feminista e à teoria pós-colonial tornam-se presentes no contexto literário atual. O objetivo deste artigo é estabelecer um diálogo entre as obras ficcionais de Sebbar, *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), e a de Mokeddem, *Des Rêves et des Assassins* (1995), evidenciando as semelhanças existentes entre a experiência da mulher no patriarcalismo e a experiência do sujeito colonizado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Feminista. Leïla Sebbar. Malika Mokeddem. Teoria Pós-colonial.

Atualmente, vivemos em uma época na qual os avanços tecnológicos e dos meios de comunicação permitem que as diferentes línguas, culturas, raças e religiões se aproximem e passem a conviver umas com as outras. Além disso, em alguns países da Europa ocidental é cada vez maior o número de pessoas de diferentes nacionalidades que convivem em um mesmo espaço geográfico. A França é uma das nações mais populosas do continente europeu, cerca de 62,6 milhões de habitantes, sendo que, devido à constante evolução migratória que o país sofreu ao longo de sua história, muitos de seus cidadãos são de origem africana, asiática, árabe, polonesa, entre outras. Essa miscigenação que ocorreu no território francês, certamente, trouxe novos valores sociais, culturais, políticos e econômicos para o país que, frequentemente, contrastam com as crenças e costumes da população local. A grande questão que sempre permeou a problemática dos

---

\* Pós-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 - paulakiewtz@yahoo.com.br

movimentos migratórios na França foi em relação ao quanto esse multiculturalismo tem assimilado a cultura local, ou vice-versa. Em 2016, a proibição do uso dos burquins nas praias francesas trouxe à tona, novamente, a discussão a respeito do quanto a França é uma pátria que respeita as diversidades culturais e religiosas. Anteriormente, no governo de Jacques Chirac, houve a proibição do uso dos véus islâmicos nas escolas públicas e, também, no governo de Nicolas Sarkozy, a proibição do uso dos niqabs (um pano usado pelas muçumanas que cobre todo o rosto deixando visíveis apenas os olhos) e das burcas. Com os atentados terroristas que ocorreram em Paris e Nice nos últimos anos, a questão da xenofobia, especialmente no que concerne aos muçumanos de origem islâmicas, vem se acentuando em todo o país e, mais uma vez, questiona-se a complexidade do papel da França como pátria formada pela integração sucessiva de ondas de imigrantes. A que ponto ocorreu de fato essa integração social e econômica dos diferentes imigrantes em uma república que tem como fundamentais os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade? Seriam os imigrantes inflexíveis demais quando se recusam a se adaptar ao modo de vida e aos valores culturais do país que os acolheu, ou os franceses que continuam a se mostrar relutantes em aceitar valores diferentes aos de sua cultura? Ora, sabemos que não somente a França, mas muitos países europeus terão futuramente que se adaptar com os novos refugiados oriundos principalmente de países muçumanos, sobretudo da Síria, Líbia e do Norte da África, e que novos desafios serão encontrados diante da necessidade de adaptação dos franceses a essa nova realidade.

Quando abordamos temas como multiculturalismo, inclusão, exclusão, marginalização, ou xenofobia, remetemo-nos à questão da identidade e do quanto esta apresenta, ou não, um caráter fixo, estável, homogêneo e coerente. Por exemplo, de que maneira as novas gerações de franceses, filhos de argelinos e outras nacionalidades que constituem o processo de hibridização de diferentes culturas que (con)vivem no território francês, internalizam e expressam o sentimento de não-pertença em seu próprio país que muitas vezes é vivenciado por eles? Seriam eles claros exemplos do sujeito descentrado da pós-modernidade que busca sua identidade em meio à crise coletiva das identidades nacionais? Segundo Woodward (2014), na Europa pós-colonial, tanto os povos que foram colonizados como as sociedades “hospedeiras” têm respondido à diversidade do multiculturalismo por meio de uma enérgica reafirmação de suas identidades de origem. Ademais, a autora afirma que, a ideia de uma identidade europeia defendida por partidos de extrema-direita, tem comprometido a imagem dos trabalhadores africanos, frequentemente, considerados como o “Outro”:

A ideia de uma identidade europeia, por exemplo, defendida por partidos políticos de extrema-direita, surgiu, recentemente, como uma reação à suposta ameaça do “Outro”. Esse “Outro” muito frequentemente se refere a trabalhadores da África do Norte (Marrocos, Tunísia e Argélia), os quais são representados como uma ameaça cuja origem estaria no seu suposto fundamentalismo islâmico. (WOODWARD, 2014, p.24).

Quando trazemos à baila o conceito de multiculturalismo, temos, a priori, a impressão de algo positivo que se refere ao diálogo e convívio entre as diversidades culturais e étnicas. Porém, como Hall (2003) elucida em sua obra, *Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais*, o multiculturalismo abrange uma gama extensa de variantes, como por exemplo: há o multiculturalismo conservador, o liberal, o pluralista, o crítico entre outros, e alguns vão de encontro aos princípios de integração e aceitação das minorias. Dessa forma, o multiculturalismo conservador insiste na assimilação da diferença às tradições e costumes da maioria. O multiculturalismo liberal busca integrar os diferentes grupos culturais ao *mainstream*, fundamentada em uma cidadania individual universal, tolerando algumas práticas culturais particularistas apenas no domínio privado. Já o multiculturalismo pluralista aceita as diferenças grupais em termos culturais, e concede direitos de grupo distintos a diferentes comunidades dentro de uma ordem política comunitária, ao passo que o multiculturalismo crítico enfoca o poder, o privilégio, a hierarquia das opressões e os movimentos de resistência. Conseqüentemente, o “multiculturalismo” é uma ideia questionada e contestada pela direita conservadora, em prol da pureza e integridade cultural da nação, contraposto pelos liberais, que alegam que o “culto da etnicidade” e a busca da diferença ameaçam o universalismo e a neutralidade do estado liberal, comprometendo a autonomia pessoal, a liberdade individual e a igualdade formal (HALL, 2003).

A francofonia tornou-se um símbolo de união de diferentes comunidades que, por meio de um signo comum, a língua francesa, expõe nas diversas formas de expressão artística a pluralidade de variadas identidades culturais. Abdou Diouf (2007, p.5), secretário geral da francofonia de 2003 a 2015, declarou que [...] *la francophonie dans le monde est une invitation au voyage, une invitation à parcourir les espaces culturels, espace médiatique, espace économique et politique.*” Assim, quando pensamos no papel da literatura francófona, advinda do passado colonialista francês e difundida através do tempo e em diferentes espaços geográficos, vemos que esta constitui um fator importante para a difusão da

literatura escrita em francês de diversas partes do mundo: do Magrebe, da África subsaariana, do Caribe, do Quebec, da Bélgica, da Reunião e das Ilhas Maurício. Em cada um desses locais, a língua francesa é utilizada por diversos autores como meio de expressão de valores culturais distintos e ideais que suplantam o estético e “refletem” em suas obras certos aspectos da realidade socioeconômica, política, das tradições e da história de cada país. Na região do Magrebe, por exemplo, o povo magrebino constantemente teve uma relação conflitante e paradoxal com a língua francesa, pois esta, ao mesmo tempo em que foi vista como um meio de alienação dos valores culturais próprios dessa região, permitiu a seu povo a possibilidade para celebrar e criticar os acontecimentos sociopolíticos do país nas vozes dos escritores como Rachid Boudjedra, Nabile Farès e Assia Djebar. Já os valores do homem negro, seus sofrimentos e a nostalgia da África subsaariana do período pré-colonial foram retomados por um grupo de escritores como Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor com o movimento da “negritude” nos anos trinta em Paris.

No entanto, se pensarmos na questão das escritoras francófonas, podemos tecer um amplo panorama de algumas que, por meio da língua francesa, foram capazes de impor ao longo dos tempos o valor de uma escrita literária realizada por mulheres: Christine de Pizan, Madame de Lafayette, Marceline Desbordes-Valmore, Madame de Staël, George Sand, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir e muitas outras. Percebemos assim, uma grande variedade de temas e gêneros na escritura feminina francófona, pois essa literatura foi produzida em diferentes países, ou mesmo continentes, e cada escritora traz para sua escrita variadas particularidades, temas e traços de sua cultura e de sua situação de mulher e escritora em diferentes sociedades, colonizadas e colonizadoras, algumas com fortes tendências patriarcais. Na África, por exemplo, há várias escritoras como Fatou Diome, Calixthe Beyala, Mariana Ba, Leïla Sebbar e Malika Mokeddem que, desde os anos 70, evidenciam em suas narrativas a hipocrisia de costumes e tendências que insistem em manter as mulheres submissas e em situações que as privam de seus direitos à liberdade e mesmo à dignidade humana. Temos, também, as vozes femininas que relatam por meio da ficção a história de países asiáticos, como é o caso de Anna Moï, no Vietnã, que em seu romance, *Riz Noir* (2006)<sup>1</sup>, narra por intermédio da história de vida de duas irmãs, o fim do colonialismo francês em seu país e o início do imperialismo americano. No Québec, Marie Lair Blais, Gabrielle Roy, Nicole Brossard e Anne Hébert expressam os conflitos sociais

---

<sup>1</sup> Confira Anna Moï (2006).

e os dramas psicológicos de suas personagens femininas. Sendo assim, temos nas vozes dessas escritoras francófonas o retrato da duplicidade identitária de mulheres em sociedades patriarcais e colonizadas.

Leïla Sebbar e Malika Mokeddem são duas escritoras argelinas que trouxeram para a literatura francófona, sob o prisma da voz feminina, um olhar crítico para as sociedades francesa e argelina contemporâneas subvertendo o sujeito centrado na sua identidade fixa e inabalável. Voltadas para as questões dos imigrantes na França e das injustiças cometidas em relação às mulheres em nome das tradições e questões religiosas e políticas, essas autoras abordam o caráter formador das identidades e a relação destas com as relações de poder político, social e de gênero. Dessa forma, Sebbar e Mokeddem pertencem à gama de autores que fazem parte dos Estudos Pós-Coloniais, que se iniciaram na década de 70, com a obra *Orientalismo* do palestino Edward Said. Nesse texto, o autor aponta as maneiras pelas quais os escritores ocidentais constroem visões errôneas em relação ao Oriente que culminam em ideias de supremacia ocidental. Consequentemente, as análises de Said sobre o discurso europeu impulsionaram os debates sobre o imperialismo e colaboraram para traçar os rumos dos Estudos Pós-coloniais. Sendo assim, a literatura de Sebbar e Mokeddem aponta para questões presentes nas temáticas dos estudos pós-coloniais tais como: multiculturalismo, o conceito de resistência, de subversão, de ab-rogação e apropriação, ironia e oposição, entre outros.

Leïla Sebbar nasceu em Aflou, na Argélia, em 1941, mas se mudou para a França ainda jovem, aos 18 anos, quando foi primeiramente para Aix-en Provence e, posteriormente, para Paris realizar seus estudos superiores. Filha de pai argelino e de mãe francesa, Sebbar foi capaz de experimentar os diversos aspectos dessa duplicidade de culturas. Sua produção literária abrange vários gêneros como romances, novelas e ensaios, os quais possuem temas diversos: a juventude dos filhos de emigrantes, como *Sérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), *La Seine était rouge* (1999), *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), e *Mes Algériens en France* (2004), os horrores perpetuados durante a guerra civil argelina, tais como, *La jeune fille au balcon* (1996)<sup>2</sup>, ou mesmo a relação entre o exílio e a identidade de si como, por exemplo, em *Lettres parisiennes correspondance avec Nancy Huston* (1986)<sup>3</sup>. Assim sendo, a escrita de Sebbar, de uma maneira poética, mas, também, realista, retrata a complexidade da diáspora argelina no território

---

<sup>2</sup> Confira Sebbar (2014, 1999, 2003, 2004, 1996).

<sup>3</sup> Confira Houston e Sebbar (1986).

francês, a questão do feminino versus masculino, cultura de origem e cultura de adoção e discorre a propósito da complexidade das relações humanas nos diversos espaços sociais.

Embora Sebbar tenha nascido na Argélia, sua língua materna sempre foi o francês e ela nunca ansiou por aprender o árabe, a língua de seu pai. Podemos verificar esse fato nos relatos que a mesma faz a Nancy Huston, escritora canadense, que adotou desde muito jovem, a França como pátria. As duas escritoras, em *Lettres parisiennes* (1983) trocam, por meio de correspondências, testemunhos do quanto a experiência de viver em uma outra cultura traz discussões acerca da identidade e da alteridade e o quanto a francofonia para ambas está ligada ao processo de criação literária e representações discursivas. No caso de Huston, o francês se apresenta como segunda língua, a língua estrangeira, mas que a deixa à vontade para escrever e produzir. Já para Sebbar, o francês é a língua materna, embora ela tenha vivido parte de sua vida na Argélia, e tenha tido sempre na presença paterna o árabe como uma língua constante em sua vida.

*Si j'avais su l'arabe, la langue de mon père, la langue de l'indigène, la parler, la lire, l'écrire..., je n'aurais pas écrit. De cela je suis sûre aujourd'hui. Si j'étais restée dans le pays de mon père, mon pays natal avec lequel j'ai une histoire si ambiguë, je n'aurais pas écrit, parce que faire ce choix-là, c'était faire corps avec une terre, une langue, et si on fait corps, on est si près qu'on a plus de regard ni d'oreille et on n'écrit pas, on n'est pas en position d'écrire. (SEBBAR, 1999, p.19).*

Dessa forma, Sebbar precisou adotar a língua do colonizador de sua terra natal, o francês, para poder estabelecer um olhar distante em relação à sua própria cultura, mas que a favoreceria na escrita de temas que abordam a questão do exílio, da desestabilização identitária e do diálogo intercultural. Quando se define como escritora, Sebbar aponta a mestiçagem que sempre esteve presente na sua trajetória entre a Argélia e a França:

*Chaque fois que j'ai à parler de moi écrivant des livres, j'ai à me situer dans mon métissage, à répéter que le français est ma langue maternelle, à expliquer en quoi je ne suis pas immigrée, ni beur, mais simplement en exil, un exil doré certes mais d'un pays qui est le pays de mon père et dont j'ai la mémoire, vivant dans un pays qui est le pays de ma mère, de ma langue, de mon travail, de mes enfants mais où je ne trouve pas vraiment ma terre. (SEBBAR, 1999, p133).*

O sentimento de não pertencer a uma determinada comunidade ideológica, de não se identificar com nenhum credo religioso é o que, segundo Sebbar, a define:

*Ce sentiment de ne pas appartenir à aucune communauté idéologique, religieuse ou intellectuelle où il soit possible de se reconnaître en d'autres, des semblables qui puissent entendre et faire entendre un jugement équitable, suivant des règles acceptées par tous, c'est cela qui me manque et me manquera toujours telle que je suis.* (SEBBAR, 1999, p.132).

Já a respeito das temáticas de suas obras, Sebbar afirma que seus livros são a marca de sua história de cruzada:

*Les sujets de mes livres ne sont pas mon identité, ils sont le signe, les signes de mon histoire de croisée, de métisse obsédée par sa route et les chemins de traverse, obsédée par la rencontre surréaliste de l'Autre et du Même, par le croisement contre nature et lyrique de la terre et de la ville, de la Science et de la chair, de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident.* (SEBBAR, 1999, p.134).

Em sua obra, *L'arabe comme un chant secret*, Sebbar (2010) faz de seu texto um testemunho das questões que envolvem língua, cultura, identidade e a diáspora, pois algumas das questões que sempre a intrigaram e se fizeram presentes na sua trajetória como indivíduo e escritora foram, por exemplo, como viver separada da língua de seu pai e de que maneira a língua de sua mãe fez parte na constituição da sua identidade:

*Enserée dans la langue de ma mère, je n'entendais que ce qui venait d'elle, ce qui était véhiculé par elle, imposé, reçu, digéré, appris, recraché. La langue arabe, je ne voulais pas savoir qu'elle existait. Je ne parlais pas. Ni ma mère... La langue de ma mère me cernait, me cerne encore. Ma mère m'a enfermée dans sa langue, comme encore dans son ventre.* (SEBBAR, 2010, p.16-17).

Na obra *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1992), Sebbar traz para a modernidade a personagem feminina, Shérazade, símbolo de empoderamento feminino desde *As Mil e Uma Noites*<sup>4</sup>, e expõe por meio dessa personagem a

---

<sup>4</sup> Confira *As mil e uma noites* (2017).

complexa realidade de uma jovem francesa de origem argelina que vive em uma Paris multicultural e multirracial na qual ela não se sente como parte integrante da mesma. A realidade dos distritos de Paris, Barbès, Jaurès, Crimée, locais nos quais se passam as tramas do romance e nos quais muitas famílias de imigrantes vivem atualmente, são os lugares onde o leitor conhece a vida marginalizada da protagonista que contrasta com o glamour da Cidade Luz.

Malika Mokeddem nasceu em 1949 em Kenadsa, Argélia, fez seus estudos de medicina em Oran e, posteriormente, partiu para Paris onde prosseguiu seus estudos e se especializou em nefrologia. No entanto, a partir de 1985, Mokeddem passou a se dedicar, sobretudo, à literatura. Seu primeiro romance, *Les hommes qui marchent* (1990), foi consagrado com os prêmios de literatura, *Littré*, e o da fundação argelina Nourredine Aba. Seu segundo romance, *Le siècle des sauterelles* (1992), foi premiado por Afrique-Méditerranée de l'ADELF e sua obra, *L'interdite* (1994), também recebeu o prêmio Méditerranée-Perpignan. Em seguida, Mokeddem publicou os romances *Des rêves et des assassins* (1995) e *Mes Hommes* (2005)<sup>5</sup>. A escritura de Mokeddem se apresenta como a escrita da revolta, das injustiças sociais e da violência exercida em relação às mulheres e que são justificadas em nome da religião e de valores tradicionais, principalmente no que diz respeito à sociedade argelina.

Em *Des rêves et des assassins*, Mokeddem (1995) retrata a vida de Kenza, uma jovem nascida na Argélia nos anos 60, época da independência do país. Embora as mulheres da Argélia tenham contribuído de diversas maneiras para que o país fosse liberado das influências colônias, estas não puderam desfrutar da mesma liberdade dos seus conterrâneos devido às tradições nacionais, ao machismo e à misoginia, mesmo no após-guerra. Desde o título da obra, *Des rêves et des assassins*, o leitor já se depara com duas palavras coordenadas que expõem sentidos antagônicos e indicam a realidade de muitas argelinas que têm seus sonhos ceifados por aqueles que, em nome de tradições, privam o outro de sua liberdade e de seus ideais. O drama de Kenza é duplo, pois não é apenas aquele do colonizado que precisou subverter o poder do colonizador, mas também o daquele que buscou superar a influência e domínio de seu próprio povo e de sua família, simplesmente pelo fato de ser mulher. Logo no início da obra, vemos o quanto a narradora reflete sobre sua situação como sujeito feminino:

---

<sup>5</sup> Confira Mokeddem (1990, 1992, 1993, 1995, 2005).

A francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem

*La plupart des filles, nées comme moi à l'Indépendance, furent prénommées Hourria: Liberté; Nacira: Victoire; Djamila: la Belle, référence aux Djamila héroïnes de la guerre... Moi, on m'appela Kenza: Trésor: Quelle ironie! Des trésors de la vie, je n'en avais aucun. Pas même l'affection due à l'enfance. Ce prénom me sied aussi peu que ceux appliqués aux Liberté entravées, aux Victoire asservies et aux héroïnes bafouées. Très tôt, je me suis rendu compte de ce paradoxe. Et très tôt aussi, j'ai su que ce n'était ni par sadisme ni par cynisme qu'on nous attribuait ces prénoms. L'ignorance méconnaît ses propres perversions. (MOKEDDEM, 1995, p.20).*

Kenza, após desafiar as tradições que subjugavam as mulheres argelinas, parte para a França, ávida de se reencontrar na descoberta do passado de sua mãe. Revivendo o passado de sua genitora na cidade de Montpellier, Kenza é capaz de se reinventar na terra do colonizador dando um novo rumo a sua vida. Já na obra de Sebbar, o percurso é oposto, pois a protagonista, Shérazade, retorna no final da trama à Argélia em busca de suas origens e com a finalidade de, talvez, buscar o seu eu fragmentado. Esse movimento de migração das personagens de Sebbar e Mokeddem remete ao tema da diáspora, muito presente na literatura pós-colonial.

Diáspora em grego significa semear e muitos daqueles que partem para novas terras, de fato semeiam por onde passam novos valores e despertam novas visões de mundo por meio da interculturalidade. Spivak (1996) define dois tipos de diásporas; a pré-transnacional, ocorrida entre os séculos 15 e 19, quando os escravos foram levados para o Novo Mundo e a diáspora transnacional, aquela caracterizada pelos trabalhadores do *indentured labour* no século 19 e dos deslocamentos atuais em consequência das guerras civis, da fome, do desemprego e da sedução pelas oportunidades que os países mais ricos oferecem. Segundo Silva (2014, p.88), é no movimento literal, concreto, de grupos em movimento, que a teoria cultural contemporânea vai buscar inspiração para teorizar sobre os processos que tendem a desestabilizar e subverter a tendência da identidade à fixação deslocando as identidades originais e afetando tanto as identidades subordinadas quanto as hegemônicas.

Bonnici (2005) estabelece um paralelismo entre o feminismo e o pós-colonialismo, pois ambos discutem sobre a política de representação e identidade, especialmente através da linguagem. Quando abordamos o tema da diáspora nas obras de Sebbar e Mokeddem, ficção e realidade dialogam ao considerarmos os destinos das protagonistas das obras de Mokeddem e Sebbar e, também, os das

autoras. Tanto Sebbar quanto Mokeddem vivenciaram experiências semelhantes às das suas personagens: nasceram na Argélia, conheceram a realidade de um país oprimido, usufruíram dos benefícios libertadores que a educação formal proporciona à vida de uma mulher e, também, ambas desfrutaram das vantagens de poderem se expressar pela língua do colonizador, o francês.

Na literatura pós-colonial, há dois termos muito significativos para entendermos a relação que os autores das ex-colônias mantiveram com a língua do colonizador: ab-rogação e apropriação. Ab-rogação significa a rejeição dos escritores pós-coloniais em relação às normas das línguas europeias ou o sentimento de marginalização sofrido pelo colonizado a respeito de sua língua (dialetos, crioulos e variantes). Porém, existem certos escritores, como Sebbar e Mokeddem, que assumem a língua do colonizador e se apropriam dela como instrumento a seu próprio serviço para alcançar o maior número de leitores. Dessa forma, a língua expõe a sua relevância na construção de textos pós-coloniais e, também, manifesta, como no caso da personagem Kenza, uma possibilidade de refletir sobre sua condição de sujeito e de sua singularidade como indivíduo:

*L'école, seule échappée. Apprendre la langue de l'autre, premiers pas vers la singularité. Vers une solitude de plus en plus profonde. Et à chaque rentrée des classes, je découvrais que des pères avaient retiré des Houria, des Nacira et des Djamilia de l'école pour les marier; de force.* (MOKEDDEM, 1995, p.21).

Sendo assim, por meio dessas duas obras literárias, temos a realidade de questões sociais, políticas e culturais potencializadas por meio do universo ficcional que oferece oportunidades de reflexões e decodificações de realidades que, frequentemente, não são percebidas pelos olhares desatentos e cotidianos.

Leïla Sebbar e Malika Mokeddem são duas escritoras francófonas que há muito discorrem em suas obras acerca da dupla marginalização que algumas mulheres estão suscetíveis a vivenciar: aquela subordinada ao seu gênero, ao “segundo sexo”, e aquela relacionada à questão de sua identidade como uma mulher “estrangeira”, vivendo em seu próprio país certas hostilidades, como é o caso das mulçumanas que vivem na França. Essas mulheres, quando julgadas por suas crenças e costumes, enfrentam o preconceito daqueles que se esquecem de que, muitas delas são cidadãs francesas e que também tiveram oportunidades de frequentar universidades, possuindo pleno discernimento intelectual para se afirmarem em suas escolhas. Assim, afirma Touraine (2007, p.137), sobre a

situação da mulher francesa de origem mulçumana no espaço público da França contemporânea:

[...] não esqueçamos que a grande maioria destas mulheres nasceu na França, tem nacionalidade francesa, que o francês é a língua de sua vida cotidiana e que possuem uma viva consciência de seus direitos enquanto cidadãs francesas. Vale lembrar também que algumas delas fizeram estudos superiores e que, tanto aquelas mulheres que usam o véu quanto as outras, fizeram discursos feministas e exercem atividades sociais em seus bairros... Poucas são aquelas que ignoram a situação gravemente deteriorada em que vivem muitas famílias de origem argelina ou marroquina; mas seria preconceito identificar todas estas mulheres com os ambientes onde reinam as condições mais difíceis. A diversidade entre estas mulheres é maior do que os preconceitos que atingem a todas elas.

Essa citação de Touraine nos leva a concluir que devemos ter muita cautela quando generalizamos certas condutas de diferentes etnias e culturas. É inquestionável que haja em nome de tradições e certas crenças o abuso do poder e a misoginia que, permanentemente, insistem em desqualificar a mulher como um ser inferior e submisso. No entanto, as questões que deixamos como reflexões são: como distinguir o limite, muitas vezes tênue, entre aceitação de práticas culturais diversas e a defesa de práticas que afirmem a dignidade, o respeito e a igualdade de possibilidades entre os gêneros? De que forma podemos contribuir para uma convivência harmônica entre os povos, colonizados e colonizadores, que garanta a livre expressão de seus valores e crenças e o respeito pelas diversidades de gênero, cultura e etnia?

### **FRANCOPHONY THROUGH THE FEMALE VOICES OF LEÏLA SEBBAR AND MALIKA MOKEDDEM**

**ABSTRACT:** *Leïla Sebbar and Malika Mokeddem are two Algerian writers who have brought to the Francophone literature, from the point of view of the female voice, a critical look at the contemporary French and Algerian societies by subverting the subject centered on their fixed and unshakable identity. Through the writings of these authors, some of the themes related to feminist criticism and postcolonial theory have become present in the current literary context. The aim of this article is to establish a dialogue between Sebbar's fictional work, *Shérazade 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982), and Mokeddem's text, *Des Rêves et des Assassins* (1995), showing the similarities between the experience of patriarchy and that of the colonized subject.*

**KEYWORDS:** *Feminist Criticism. Leïla Sebbar. Malika Mokeddem. Postcolonial Theory.*

## REFERÊNCIAS

- AS MIL E UMA NOITES. Tradução de Mamede Mustafa Jarouche. Porto Alegre: Globo, 2017. 2v.
- BONNICI, T. **Conceitos-chave da teoria pós-colonial**. Maringá: Eduem, 2005.
- DIOUF, A. Prefáce. VALATIN, C. (Dir.). **La francophonie dans le monde 2006-2007**. Paris: Nathan, 2007. p.5.
- HALL, S. **Da diáspora identidades e mediações culturais**. Organizacao Liv Sovik; Traducao Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Edi. UFMG; Brasilia: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.
- HOUSTON, N., SEBBAR, L. **Lettres parisiennes** : Histoires de l'exil. Paris: J'ai lu, 1986.
- MOÏ, A. **Riz Noir**. Paris: Gallimard, 2006. (Folio, 4362).
- MOKEDDEM, M. **Mes hommes**. Paris : Éditions Grasset, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Des rêves et des assassins**. Editeur: B. Grasset, 1995.
- \_\_\_\_\_. **L'interdite**. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Le siècle des sauterelles**. Paris: Ramsay, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Les hommes qui marchent**. Paris: Grasset,1990.
- SAID, E. **Orientalismo**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de bolso, 2007.
- SEBBAR, L. **Shérazade.17 ans, brune, frisée, les yeux verts**. Northampton : Interlink Pub Group, 2014.
- \_\_\_\_\_. **L'arabe comme un chant secret**. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Bleu autour, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Mes Algéries en France**. Saint-Pourçain-sur-Sioule: Éditions Bleu Autour, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Je ne parle pas la langue de mon père**. Paris : Julliard, 2003.
- \_\_\_\_\_. **La Seine était rouge**. Paris : Thierry Magnier, 1999.
- \_\_\_\_\_. **La jeune fille au balcon**. Paris : Seuil, 1996.
- SILVA, T. T. A produção social da identidade e da diferença. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p.73-102.
- SPIVAK, G. Diasporas old and new: women in the transnational world. **Textual Practice**, London, v. 10, n.2, p.269-272, 1996.

A francofonia pela voz feminina de Leïla Sebbar e Malika Mokeddem

TOURAINÉ, A. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2007.

WOODWORD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, T. T. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 15.ed. Petrópolis: Vozes, 2014. p.07-72.





# RESENHA



# NOVA TRADUÇÃO DO *SPLEEN DE PARIS*

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa: o *spleen* de Paris**. Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.

Matheus Victor SILVA\*

Apostando em clássicos nacionais e internacionais, a Edipro vem publicando através do selo da Via Leitura autores consagrados das mais variadas origens. Se pode parecer repetitivo o retorno a obras antigas, algumas já muito publicadas, não deixa de ser interessante ver à disposição do magro mercado brasileiro esses clássicos de grande influência em novas traduções, com reconhecido esmero na diagramação e preços muito acessíveis. Sobretudo porque, é sabido, não é sempre que as traduções de textos já bem estabelecidos no cânone recebem a devida atenção, ainda mais quando adentramos o campo da poesia.

A nova publicação de Baudelaire tem, contudo, um valor talvez maior pela escolha dos editores em optar por seu recolhimento de poemas em prosa, por muito tempo legado a um segundo plano pela crítica. Forte influência para as escolas modernistas que ainda estavam por vir, Baudelaire teve de seus contemporâneos, com os quais, é válido ressaltar sempre, não tinha grande empatia, uma recepção bastante irascível. Condenado judicialmente em 21 de agosto de 1857, juntamente com seus editores, sob a acusação de imoralidade por suas *Fleurs du Mal*, teve delas censurados seis poemas, que só foram liberados da condenação quase um século depois, em 1949.

Entretanto, a obra que temos em vista é, em certa medida, quase uma incógnita na produção do autor. Isso porque o *Spleen de Paris* se distancia fundamentalmente da estrutura da qual o poeta lançou mão quando da escrita das *Flores do Mal*, não só na forma do soneto, que fora na ocasião modernizado pelo poeta, como também na disposição dos poemas no corpo da obra. Ao passo que as

---

\* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Letras Modernas. Araraquara - SP - Brasil. 14800-210 - matheusvs553@gmail.com

*Flores* vertiam-se em uma estrutura organizada, o *Spleen* ganhou uma mobilidade até vertiginosa para a época, fato que o próprio autor parece ironizar em sua dedicatória ao editor Arsène Houssaye: “[...] peço que considere as admiráveis comodidades que essa combinação oferece a todos nós, a você, a mim e ao leitor. Podemos cortar onde quisermos [...]. Tire uma vértebra, e os dois pedaços dessa tortuosa fantasia irão se juntar novamente sem esforço” (BAUDELAIRE, 2018, p.13). Quanto ao conteúdo de sua “serpente”, entretanto, não há que se rebaixá-la à sua irmã de forma alguma.

Ainda que Baudelaire pareça querer minorar de certa forma as peças dessa composição, a verdade é que condensam em si fortemente os principais eixos temáticos por ele explorados. Não à toa, conferiu-lhe o título de *spleen*, termo que reúne em si a noção de melancolia, impotência e decadência que perpassa toda a sua obra. Além do mais, se nos sonetos das *Flores* expressou tão bem as contrariedades da vida urbana, os poemas em prosa ressaltaram ainda mais seus oxímoros.

Inspirado no *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, precursor do poema em prosa francês, ainda que legado a um longo esquecimento, a forma híbrida escolhida para a sua “descrição da vida moderna” é antes um desafio do que uma facilidade, fato que o próprio poeta ressalta: “[...] qual de nós, em seus dias de ambição, não vislumbrou o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e contrastante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (BAUDELAIRE, 2018, p.14). Desafio esse igualmente colocado ao exercício de sua tradução, que deve visar senão recursos mais sutis, completamente irregulares em vista da poesia tradicional. Nesse sentido, a atenção de Isadora Petry e Eduardo Veras nem sempre é completamente feliz.

Em entrevista à Rádio Educadora da UFMG<sup>1</sup>, Isadora Petry destacou a atenção que deram ao texto original, tendo o cuidado de traduzir a partir da primeira edição francesa, de 1869. Segundo ela, ambos mantiveram-se o mais próximo possível do texto, e buscaram manter um registro que equilibrasse a formalidade e o coloquialismo, sem tender muito a um ou a outro. Contudo, se os tradutores conseguem manter uma linguagem sóbria em um poema como “O bobo e a Vênus”, contrariamente à conhecida tradução de Aurélio Buarque de Holanda<sup>2</sup>, cuja formalidade excessiva é marcante; ou evitar um coloquialismo

---

<sup>1</sup> Ver Pequenos poemas em prosa... (2019).

<sup>2</sup> Publicada pela José Olympio em 1950 e reeditada pela Record em 1977. Confira Baudelaire (1995b).

exagerado como o de Leda Tenório da Motta<sup>3</sup>, preservando o tom de uma formalidade quase irônica do poema de abertura “O Estrangeiro”, o cuidado em não afastar-se do texto original parece, em seu projeto, arriscar a perda de muito da qualidade poética singular dessa que é uma obra de importância ímpar na poesia ocidental moderna.

Nesse sentido, ao lançarmos um olhar sobre o texto de chegada, fica claro que essa proximidade refere-se a uma questão sobretudo vocabular. Daí pecarem por vezes em relação à cadência musical própria do texto, à qual Baudelaire dá especial destaque na dedicatória. O poema em prosa engana ao parecer um texto mais simples em que não influenciam questões rítmicas ou estruturais, justamente porque, por vezes, em meio à liberdade que conquistou, estabelece novos ritmos e cadências que não se enquadram a uma metrificação ou mesmo a um tempo único, e os quais o poeta evoca ou abandona ao longo do texto de forma infinitamente mais flexível. Em um poema como “Embriaguem-se”, a predileção por uma tradução linguisticamente mais fiel fica clara.

O esmero musical de Baudelaire é admirável nessa peça em particular. O poeta cria uma cadência específica nas orações, que varia de um tom crescente ao oclusivo, mantendo uma sonoridade fluida e que ecoa nas imagens poéticas fugidias. De início, nota-se na tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras alguma musicalidade, mas logo parece que essa se deve mais à proximidade fonética de alguns vocábulos de ambas as línguas do que a uma tentativa dirigida de recriação do ritmo na chegada. Quando traduzem “*sur l’herbe verte d’un fossé*” por “na grama verde de uma vala” ou “*enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse!*” por “embriaguem-se; embriaguem-se sem parar!”, uma simples mudança de palavras como “erva” ou “relva” no lugar de “grama”, e ainda algo como “embriaguem-se sem que cesse” ao invés de “sem parar”, poderia, num exercício de transcrição não muito radical, evitar quebras comprometedoras de uma cadência sonora que se pretende fluida e incessante. E ainda, na passagem de “*à tout ce qui fuit*” para “a tudo que escapa”, ainda que esteja exata a correspondência em português para o verbo “*fuir*”, a sonoridade escapista da oração se perde completamente na nossa paroxítona “escapa”. Nesse sentido, por exemplo, Leda Tenório da Motta, valendo-se de certa liberdade, foi talvez mais feliz em traduzi-la por “a tudo que flui”, embora muitas de suas escolhas pudessem igualmente ser criticadas.

<sup>3</sup> Publicada pela Imago Editora, em 1995. Confira Baudelaire (1995a).

O mesmo caso observamos em “A cada um sua quimera” (BAUDELAIRE, 2018, p.22, grifo nosso), no qual o poeta estabelece uma série de rimas internas, que ecoam através do texto:

[...] *sous un grand ciel gris, dans une grande plaine poudreuse, sans chemins, sans gazon, sans un chardon, sans une ortie, je rencontrai plusieurs hommes qui marchaient courbés. / Chacun d'eux portait sur son dos une énorme Chimère, aussi lourde qu'un sac de farine ou de charbon, ou le fournement d'un fantassin romain.*

nenhuma delas, contudo, encontra correspondência no texto de chegada: “cinzento/mato”, “grama/espinho/carvão/bagagem”, “encontrei/andavam/carregavam”. Tampouco os tradutores propõem qualquer solução para a questão da sonoridade do poema, optando por um texto que não só não corresponde a determinadas especificidades vocabulares, como ainda não oferece musicalidade alguma, mantendo-se dentro de um discurso comum, sem qualquer investimento poético.

Fato é que tradução alguma conseguirá corresponder exatamente à musicalidade do original, mesmo porque, quando tratamos de poesia, a máxima que diz que um poema jamais pode ser escrito com outras palavras vem antes daquela que afirma ser todo tradutor um traidor e que, por sua vez já perde, após as experiências de Haroldo de Campos, muito de seu sentido. Se um poema não pode ser reescrito de outra forma, pode, talvez, ser traduzido de muitas formas ou, para lhe fazer jus, ser transcrito de muitas formas. Justamente nesse sentido é que a tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras coloca-se diante da obra original de forma limitada. Se é verdadeiramente interessante o retorno a uma obra de tamanha importância e tão parcamente traduzida e editada no Brasil, com uma proposta que busque evitar os extremismos no registro como feito antes, tal empresa perde muito em não valorizar a qualidade estética ímpar que os poemas póstumos de Baudelaire oferecem e cuja forma foi tão influente para a poesia que lhe sucedeu.

Destaquemos melhor: sem deixar de considerar que toda obra é única e possui um valor estético, cultural e histórico inerente, *Le Spleen de Paris* coloca-se além desse patamar enquanto obra fundamental para o estabelecimento e desenvolvimento de um gênero intrinsecamente moderno como o poema em prosa. A novidade que o gênero acarretou, e cuja grandeza (“qual de nós, em seus dias de ambição, não vislumbrou o milagre de uma prosa poética”) o próprio

Baudelaire destacou na dedicatória de sua obra, foi de uma fertilidade imensa no campo da poesia moderna. Assim sendo, os procedimentos métricos e rítmicos deveriam ser uma das preocupações centrais em qualquer tradução que buscasse fazer jus a essa importância. Daí a afirmação de que o projeto tradutório de Isadora Petry e Eduardo Veras seja falho, ainda que seu esmero em manter um registro condizente ao original, evitando os problemas encontrados em traduções anteriores, deva ser reconhecido. A ausência de uma preocupação maior com o corpo sonoro dos poemas, contudo, acaba conferindo um tom quase de crônica a muitos deles, alguns em que a musicalidade se destacava enquanto traço marcante, perdendo-se, contudo, em sua tradução.

## REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *O Spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução e apresentação de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995a.

\_\_\_\_\_. Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris). Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: \_\_\_\_\_. **Poesia e prosa**. Organização por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995b. p. 273-342.

PEQUENOS poemas em prosa', de Charles Baudelaire, ganha nova edição em português. **Notícias UFMG**, 24 jan. 2019. Disponível em: <<https://ufmg.br/comunicacao/noticias/pequenos-poemas-em-prosa-de-charles-baudelaire-ganha-nova-edicao-em-portugues>>. Acesso em: 05 fev. 2019.





# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Eva Futura, p. 175  
A mulher selvagem e a pequena amante, p. 55  
*À rebours*, p. 117  
Arte, p. 153  
“*Boule de Suif*”, “*Le Roman*”, p. 73  
Carlos Herrera, p. 39  
Charles Baudelaire, p. 87  
Crítica Feminista, p. 193  
Crítica Literária, p. 135  
Esteticismo, p. 87  
*Femme fatale*, p. 153  
Figura feminina, p. 55, p. 153  
*Fin de siècle*, p. 87  
França, p. 153  
Goethe, p. 39  
Guy de Maupassant, p. 73  
Honoré de Balzac, p. 39  
Ironia, p. 175  
J.-K. Huysmans, p. 117  
Leïla Sebbar, p. 193  
Literatura Francesa, p. 73, p. 87, p. 117  
“*L'onde et l'ombre*”, p. 15  
Lucien de Rubempré, p. 39  
Malika Mokeddem, p. 193  
*Mercur de France*, p. 135  
Miséria, p. 15  
Naturalismo, p. 73  
O garante atirador, p. 55  
*O Spleen de Paris de Baudelaire*, p. 55  
Pacto, p. 39  
Personagens femininas, p. 175  
Prosa poética, p. 15  
Realismo, p. 73  
Recepção crítica, p. 117  
Retratos de amantes, p. 55  
Século XIX, p. 39, p. 87, p. 153  
Simbolismo, p. 135, p. 175  
Teoria Pós-colonial, p. 193  
Victor Hugo, p. 15  
Villiers de l'Isle-Adam, p. 175



# SUBJECT INDEX

- 19th Century*, p. 39, p. 87, p. 153  
*À rebours*, p. 117  
*Aestheticism*, p. 87  
*Art*, p. 153  
“*Boule de Suif*”, p. 73  
*by Baudelaire*, p. 55  
*Carlos Herrera*, p. 39  
*Charles Baudelaire*, p. 87  
*Critical reception*, p. 117  
*Female characters*, p. 175  
*Feminine figure*, p. 55, p. 153  
*Feminist Criticism*, p. 193  
*Femme fatale*, p. 153  
*Fin de siècle*, p. 87  
*France*, p. 153  
*French Literature*, p. 73, p. 87, p. 117  
*Goethe*, p. 39  
*Guy de Maupassant*, p. 73  
*Honoré de Balzac*, p. 39  
*Irony*, p. 175  
*J.-K. Huysmans*, p. 117  
“*L'onde et l'ombre*”, p. 15  
“*Le Roman*”, p. 73  
*Leïla Sebbar*, p. 193  
*Literary Criticism*, p. 135  
*Lucien de Rubempré*, p. 39  
*Malika Mokeddem*, p. 193  
*Mercure de France*, p. 135  
*Misery*, p. 15  
*Naturalism*, p. 73  
*Pact*, p. 39  
*Paris Spleen*, p. 55  
*Poetic prose*, p. 15  
*Portraits of Mistresses*, p. 55  
*Postcolonial Theory*, p. 193  
*Realism*, p. 73  
*Symbolism*, p. 135, p. 175  
*The Gallant Marksman*, p. 55  
*The Wild Woman and the Little Mistress*, p. 55  
*Tomorrow's Eve*, p. 175  
*Victor Hugo*, p. 15  
*Villiers de l'Isle Adam*, p. 175



# ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ANDRADE, R. G. de, p.87  
DIEUMETTRE, J., p. 55  
DOMINGOS, N., p. 175  
IANUSKIEWTZ, A. P. D., p. 193  
LÓPEZ, C. S., p. 135  
NEVES, A. das, p. 73  
OLIVEIRA, R. C. de, p. 39  
PARADELLO, S. B. de O., p.175  
PEREIRA, M. J., p. 15  
SANTOS, K. D. dos, p. 153  
SILVA, M. V., p. 209  
VICENTE, A. L., p.87  
VIEIRA, G. B., p. 117

