

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

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

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitor: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

LETTRES FRANÇAISES

n. 21(1), 2020 – ISSN Eletrônico 2526-2955

Tema: Livre

Conselho de redação:

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente (UNESP-Araraquara)

Conselho editorial:

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Versão do inglês:

Natasha Costa

Revisão de normalização e formatação:

Kedrini Domingos dos Santos

Projeto Gráfico:

Antônio Parreira Neto

Diagramação:

Eron Pedroso Januskeivictz

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

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

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

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

SUMÁRIO / CONTENTS

Apresentação

Guacira Marcondes Machado 7

Diálogos intermidiais: Emma Bovary em mangá

Intermedia dialogues: Madame Bovary in manga

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi..... 11

Autossuficiência romanesca: a resistência da heroína desiludida em *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac

Novelistic self-sufficiency: the resistance of the disillusioned heroine in Thérèse Desqueyroux, by François Mauriac

Carla Alexandra Ezarqui e Andressa Cristina de Oliveira 33

O idealismo villieriano e as intertextualidades bíblicas em *A Eva futura*

Villiers' idealism and the biblical intertextuality in Tomorrow's Eve, by Villiers de l'Isle-Adam

Samara Beatriz de Oliveira Paradello e Norma Domingos 47

Estranhos prodígios: grotesco, medievalismo e poema em prosa em Aloysius Bertrand

Strange prodigies: grotesque, medievalism, and prose poem in Aloysius Bertrand

Matheus Victor Silva..... 77

O realismo e Sade

Realism and Sade

Renata Lopes Araujo 95

| | |
|---|-----|
| As confissões de Fedra: falas que condenam <i>Phèdre's confessions: speeches that condemn</i> Maria do Carmo Faustino Borges | 105 |
| Resenha da Dissertação de Mestrado As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert, em <i>Les misérables</i> de Victor Hugo: reações à concepção de justiça legalista, de Maria Júlia Pereira Guacira Marcondes Machado | 119 |
| Índice de Assuntos | 127 |
| <i>Subject Index</i> | 129 |
| Índice de Autores/ <i>Authors Index</i> | 131 |

APRESENTAÇÃO

Neste volume estão publicados artigos de obras e autores dos séculos XXI a XVII que se dedicaram a gêneros e temas diversos: da análise de *Emma Bovary* em linguagem mangá passamos ao romance *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, a *Ève Future* de Villiers de L'Isle-Adam, ao livro de poemas de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, à obra de Sade e, finalmente, à tragédia *Phèdre*, de Jean Racine. O volume contém ainda uma resenha de dissertação sobre *Les Misérables* de Victor Hugo.

Iniciando, encontramos o texto de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi sobre “Diálogos intermidiais: Emma Bovary em mangá”, que tem por objeto o exame da releitura, feita por Yumiko Igarashi em linguagem mangá, do romance de Flaubert publicado em 1857. Após as apropriações já tradicionais sofridas pela palavra literária verbal, feitas pela música, teatro, cinema, com a transformação das tecnologias de informação, a literatura vai ainda além dessas fronteiras tradicionais, por meio de novos processos intermidiais, reconfigurando as formas de produção, difusão e significação textuais. Compreende-se que esse contexto exige, por sua vez, novas formas de investigação e de reflexão por parte da intermidialidade, que reflete a hipertextualidade a que já se referiu Gérard Genette. Trata-se de examinar a “arte de fazer o novo com o velho”, que tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos fabricados: uma função nova superpõe-se e mistura-se com uma estrutura antiga. Nesse momento, acontecem diferentes ressignificações do tema que conferem ao texto de partida mais sabor, por meio de processos midiáticos como a intermediação, a remediação e a transmídiação. Paul (2015) observa que esse fenômeno intermidial é profundamente cultural, em dois níveis: no do emissor, do artista que vai usar diferentes mídias, e do receptor, espectador ou observador, que vai “ao encontro” de uma obra com seu próprio horizonte de expectativa. Diferentemente da comunicação escrita, essas novas mídias multimodais mostram-se carregadas de variados modos extralinguísticos que dão instrumentos ao receptor, que, segundo Eco (2002), terá papel ativo para recriar o sentido do texto. O artigo de Ghirardi analisa a releitura que faz Yumiko Igarashi em linguagem mangá de *Mme Bovary*

de G. Flaubert, tentando refletir sobre a criatividade midiática que associa texto e produtos modais para criar um produto multimodal. Segundo observação de Fraisse (2012), o romance de Flaubert mostra-se “múltiplo e híbrido” ao ser reconfigurado nessa nova linguagem, e a personagem Emma Bovary, por um processo de “aclimatação e realocização”, é reencarnada e reinventada com uma nova voz, relançando o diálogo entre diferentes culturas.

No artigo seguinte, as duas articulistas, Carla Alexandra Ezarqui e Andressa Cristina de Oliveira examinam a “Autossuficiência romanesca: a resistência da heroína desiludida em *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac”, baseadas na *Teoria do romance* de Lukács para mostrar o processo de inadaptação da personagem na sociedade da região de Bordeaux, no início do século XX. Publicado em 1927, esse romance tem ainda traços conservadores diante das transformações formais que o gênero irá conhecer logo em seguida com o *nouveau roman*. Em relação à protagonista, cuja introspecção é articulada como espaço da maior parte do romance, é a que tem maior complexidade, à medida que apresenta um contraponto entre o caráter reflexivo de sua personalidade e a indeterminação de seus atos. Nesse romance da desilusão, Lukács aponta a análise psicológica diluindo o enredo, a forma, uma vez que a ação se desenvolve no pensamento, concretizando-se em estados de alma. O romance de Mauriac utiliza técnicas de composição que o vinculam ao século XIX, e preza pela ordem e pela clareza, ao mesmo tempo em que conserva o ilogismo da personagem. Assim, a narrativa é organizada no sentido de equilibrar o desenvolvimento dos fatos e a reflexão da personagem sobre eles, sem, no entanto, chegar à diluição do enredo, pois a sucessão dos fatos é determinada pelo tempo psicológico, tendo em vista que todos os capítulos são narrados a partir da interpretação e visão de mundo da protagonista, cuja autonomia deixa entrever uma dissolução da voz narrativa.

Temos novamente duas articulistas apresentando “O Idealismo villieriano e as intertextualidades bíblicas em *A Eva Futura* de Villiers de L’Isle-Adam”: Samara Beatriz de Oliveira Paradello e Norma Domingos, que examinam as intertextualidade bíblicas nesta obra do autor. Villiers escreveu na segunda metade do século XIX e conserva marcas do romantismo de sua formação esquecidas pela sociedade desse período. Ele critica a superficialidade, a fé cega na ciência e o crescente mercantilismo do final do século. Neste texto, as articulistas buscam ilustrar como a intertextualidade bíblica impregna *A Eva Futura*, publicada em 1886, deixando perceber a representação do idealismo filosófico que torna sua obra de difícil leitura. Desde o título, o livro de “Gênesis” e a criação humana vão perpassar todo o romance. Também o “Evangelho de Mateus” é citado, com

passagens da vida de Cristo, como a Parábola do Semeador, a que remetem as observações de Edison, o cientista criador da Eva/Hadaly, mulher artificial, sobre a capacidade de falar, de escutar e de ouvir que manifestam as pessoas de seu século. Edison recorre às intertextualidades em meio a reflexões que tece sobre a fotografia, o fonógrafo, a eletricidade que utiliza em seu processo de criação, no sentido de questionar suas invenções para saber se elas seriam capazes de captar não apenas os sons ou os momentos, mas também, o significado deles, preservando a unidade perdida. Conclui, no entanto, que o sentido só se encontra na palavra ou na imagem no instante em que se apresentam. O romance foi escrito ao longo de nove anos e ilustra a vontade de suprir as exigências do desejo humano em transfigurar a realidade, criando um ser autômato pelo viés do imaginário. Assim, compreende-se que se trata, nesta obra, muito mais de romance filosófico do que de ficção científica.

Neste volume, o leitor encontrará ainda um artigo denominado “Estranhos prodígios: grotesco, medievalismo e poema em prosa em Aloysius Bertrand”, de Matheus Victor Silva, no qual o livro de poemas *Gaspard de la Nuit*, publicado postumamente em 1842, é examinado em função de uma forma que anuncia a modernidade e, ao mesmo tempo, de uma temática já ultrapassada. Na verdade, o medievalismo de Bertrand mostra-se muito mais rico do que aquele que aparecia até os anos 1830 na França, e isto não apenas pela riqueza de detalhes como pela forma como estes se dispõem através de sua imagética. O traço medievalista de Bertrand não é idealizado, já que reflete uma fase cômica e irônica, dotada de forte realismo, que deixa transparecer também a presença do pitoresco e do fantástico. O efeito poético singular de *Gaspard* advém do contato irrestrito e intrincado da realidade crua com o exuberante universo do imaginário popular medieval. Quanto ao grotesco, ele ofereceu ao Romantismo uma via de acesso ao lado obscuro e inconsciente da alma humana, em que era uma forma de provocação e uma estética bem diversa da que havia sido encontrada no Classicismo. E Bertrand foi ainda o precursor do poema em prosa, forma breve e contrastante, ideal para as tensões que o poeta desejava “pintar”. Da primeira à última versão que realizou em alguns de seus poemas, é possível perceber um trabalho de revisão que lhe permitiu refinar sua forma até atingir a economia de traços específica de seu poema em prosa. O articulista assume, então, não ser gratuita a relação entre essa pesquisa formal que o poeta realizou e a complexa expressão grotesca da obra dentro do contexto dos programas românticos combativos da França de então.

Em outro artigo, Renata Lopes Araújo trata de “O Realismo e Sade”, onde analisa os textos desse autor do século XVIII o qual, segundo ela, parece ter como

objetivo fazer com que o leitor repense aquilo que considera verdades absolutas, embora Sade não tenha a intenção de conferir a sua obra qualquer efeito de real, isto é, um elemento que quer dar a impressão de que o universo descrito é real. No realismo literário, a necessidade de materializar o texto, preenchendo-o com objetos do mundo real para provar sua ligação com ele, seria gerada a partir do desejo de opor o concreto ao inteligível. Assim, elementos considerados supérfluos ganham destaque e dão à narrativa um caráter quase histórico. Atendo-se a questões sobre o que é realismo, a articulista lembra que as definições variam segundo as épocas e os pontos de vista. A descrição que é realizada nos romances realistas do século XVIII, por exemplo, pode ser usada para contrariar o senso comum e construir um mundo no qual o leitor pode se sentir perdido. Este parece ser o caso da obra do Marquês de Sade, considerada por muitos como totalmente contrária ao que propõe o Realismo. O público em geral que não tenha familiaridade com sua obra ficará surpreso ao ler a riqueza de detalhes para caracterizar personagens que tiram o leitor de sua zona de conforto, para confronta-lo a algo diferente do que tem em sua vida ou nos textos com os quais tem contato. Sua escrita é uma luta constante contra o que foi inculcado nele e em grande parte das pessoas. Segundo Sollers (1968), o incômodo provocado pela leitura de sua obra derivaria do fato de seus textos serem lidos de modo errado. Ao invés de associá-los ao real, deveriam ser encarados como uma demonstração do poder do efeito de real criado pela neurose constitutiva do ser humano, e que levaria a um conflito inconsciente entre os desejos e as interdições aos mesmos.

Em “Confissões de Fedra: falas que condenam”, Maria do Carmo Faustino Borges faz uma leitura dessa obra trágica de Jean Racine, de 1677, para dar enfoque às cenas em que se encontram três confissões da heroína, o transbordar de suas emoções e a revelação do segredo que a aniquila, falas que são decisivas para desencadear a tragédia. Trata-se de confissões que Fedra faz a Enone, a Hipólito e a Teseu e que mostram o amor infeliz, que suscita terror e piedade, e as paixões que consomem a alma e o corpo da protagonista.

O volume apresenta ainda uma Resenha da Dissertação de Mestrado de Maria Júlia Pereira sobre As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert, em *Les Misérables* de Victor Hugo: reações à concepção de justiça legalista, defendida na FCL, Unesp de Araraquara, em 20 de maio de 2020.

Guacira Marcondes Machado

DIÁLOGOS INTERMIDIAIS: EMMA BOVARY EM MANGÁ

Ana Luiza RAMAZZINA GHIRARDI*

RESUMO: As transformações contemporâneas das tecnologias da informação determinaram novas dinâmicas na linguagem. Processos intermidiais impulsionaram a literatura, estabelecendo uma fricção entre culturas, reconfigurando formas de produção, difusão e significação textuais. Este artigo analisa elementos multimodais que associam texto literário a outros modos de linguagem, tendo por objeto a releitura em linguagem mangá do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, de Yumiko Igarashi. Nessa versão, a autora cria um elo na corrente da troca verbal (BAKHTIN, 1984) via um novo produto midiático multimodal. Esse produto “tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia”, no caso, um romance do século XIX através de “estratégias de constituição de sentido.” Por um processo de aclimação e de relocalização (FRAISSE, 2012), essa personagem emblemática é reinventada relançando o diálogo entre culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Madame Bovary. Mangá. Produtos midiáticos. Multimodalidade.

Considerações iniciais

Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2002, p. 37).

Nas últimas décadas, a palavra literária verbal tem sido ressignificada em diversas formas artísticas. Para além das apropriações tradicionais pela música, cinema, teatro etc., a literatura vê agora, na transformação das tecnologias da informação, o surgimento de novas dinâmicas de uso de sua linguagem. Novas configurações midiáticas impulsionam a literatura através de processos intermidiais para além de fronteiras tradicionais, estabelecendo uma fricção entre diferentes

* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - alramazzina@uol.com.br

culturas e artes por meio da reconfiguração de formas de produção, difusão e significação textuais. Esse contexto demanda novas formas de investigação e reflexão, como sugere Méchoulan (2003, p. 18-19, tradução nossa)¹, para quem “[p]ensar a situação [da reinterpretação] como uma prega no tempo na qual dispositivos sensíveis e disposições inteligíveis se fundem é justamente aquilo de que a intermedialidade deveria se ocupar.”

Esse movimento de retomar textos verbais e transformá-los em outra mídia reflete, também, o que Genette (2010) chama de hipertextualidade. Segundo o autor,

[a] arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p. 144).

Essa retomada pode ser verificada por diferentes ressignificações de um mesmo tema que conferem ao texto primeiro mais “sabor”. Através de processos midiáticos como a intermediação, a remediação e a transmediação, entre outros, textos verbais encontram em outras linguagens novas formas e novos significados. Nesse contexto de relações entre mídias, emissor e receptor têm papel ativo e fundamental. Nas palavras de Claude Paul (2015),

[...] o fenômeno intermedial é um fenômeno profundamente cultural e isso, em dois níveis: no nível do emissor, do artista que vai usar diferentes mídias mas também no nível do receptor, do espectador ou do observador que ‘vai ao encontro’ de uma obra com seu próprio horizonte de expectativa, suas próprias categorias midiáticas e sensoriais e suas próprias tradições artísticas (PAUL; WERTH, 2015, p. 17, tradução nossa)².

¹ No original: “*Penser la situation comme un pli du temps dans lequel dispositifs sensibles et dispositions intelligibles sont contractés est justement ce que l’intermédialité devrait prendre en charge.*” (MÉCHOULAN, 2003, p. 18-19).

² No original: “[...] *le phénomène intermédial est un phénomène profondément culturel et ce, à deux niveaux : au niveau de l’émetteur, de l’artiste qui va user de différents média, mais aussi au niveau du récepteur, du spectateur ou de l’observateur qui ‘va à la rencontre’ d’une œuvre avec son propre horizon d’attente, ses propres catégories médiales et sensorielles et ses propres traditions artistiques.*” (PAUL, 2015, p. 17).

Nesse novo contexto midiático, gêneros ditos **tradicionais** se renovam e se tornam objeto de processos de resignificação a partir de uma releitura midiática composta de misturas multimodais. Diferentemente da comunicação escrita, as novas mídias multimodais se mostram carregadas de variados modos extralinguísticos que instrumentam o receptor em seu percurso de interpretação. Esse receptor, segundo Eco (2002), terá papel ativo para recriar o sentido do texto: “[...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 2002, p. 37).

Este artigo examina uma instância dessa retomada por meio da análise da releitura em linguagem mangá de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857). Busca-se refletir sobre a criatividade midiática que associa texto e produtos modais a partir de uma nova mídia criando um produto multimodal. Para isso, discute-se a releitura em linguagem mangá realizada por Yumiko Igarashi (2013). Examina-se, de modo particular, a criatividade linguageira que associa imagem à escrita em uma nova mídia e dá, mais uma vez, a palavra a Emma. O romance de Flaubert mostra-se “múltiplo e híbrido” (FRAISSE, 2012) no momento em que é objeto de reconfiguração nessa nova linguagem. Por um processo de “aclimação e realocação” (FRAISSE, 2012), esta personagem emblemática é reencarnada e reinventada com uma nova voz, relançando o diálogo entre diferentes culturas. O texto de Flaubert passa por um processo hipertextual (GENETTE, 2010) e toma um novo frescor na mídia mangá.

Com a palavra, madame Bovary

A voz de Emma se fez ouvir pela primeira vez através de uma mídia muito popular à época de seu lançamento: o jornal diário – no caso, *La Revue de Paris*. Sob o formato de novela, o romance foi pré-lançado em outubro de 1856 com vários cortes e modificações por “prudência” (MALLET, 2014, p. 43); depois, foi publicado em formato completo, ainda com os cortes da edição pré-original em abril de 1857, pela editora *Michel Lévy frères*. Apenas em 1873 é publicada a “edição definitiva”, em sua integralidade, conforme escrita por Flaubert (MALLET, 2014, p. 44).

O romance causou grande ruído e custou ao autor um processo que o acusava sobretudo de apresentar “quadros lascivos” e de ter um estilo “impessoal” que deixava o leitor sem entender o que ele “pensa, aprova ou desaprova do

comportamento de seus personagens” (MALLET, 2014, p. 46, tradução nossa)³. Não identificar o que o autor imputava a suas personagens era questão importante para a época porque, em um Segundo Império que se queria restaurador de certos costumes, acreditava-se que o escritor era formador de opinião.

Segundo Rey (1990), a aventura de Emma tem origem em uma história verdadeira da esposa infiel (de um oficial de saúde) que se suicidou na Normandia (REY, 1990, p. 6). Apesar de a origem do romance ser um fato verídico, é possível identificar na obra ficcional uma narrativa que amplia o tema para muito além do anedótico de uma simples notícia cotidiana. Flaubert cria um mundo em que Emma transita entre tédio, mentiras e traição. A força do texto vem da complexidade psicológica com que Emma responde a esse quadro de elementos em tensão. Essa riqueza atormentada da vida interior da personagem faria de Emma um símbolo de angústias humanas muito mais profundas do que as de uma esposa “pequeno burguesa”. O autor, em que pesem todas as acusações de impessoalidade e luxúria imputadas a seu romance, teria confidenciado a Amélie Bosquet: “*Madame Bovary, c’est moi. – D’après moi*” (REY, 1990, p. 7).

Apesar de todo ruído causado – ou, talvez mesmo, em parte por causa dele -, o romance conheceu um enorme sucesso desde sua primeira publicação. Quando Flaubert escreveu seu romance de costumes, o público francês estava cansado do romantismo e se mostrava atraído por temas mais “realistas”. Esses temas eram desenvolvidos, primeiro, através da mídia escrita, o jornal diário, para, em seguida, serem publicados em formato de romance. Era por meio dessas mídias que o público ouvia as diferentes vozes das personagens. O autor criou então sua maneira de impor uma nova realidade: através da voz de uma mulher comum do século XIX, Flaubert desvela o tédio de toda uma geração em relação à vida cotidiana.

Logo no início do romance, Flaubert apresenta outra “*Madame Bovary*” quando insere a personagem da mãe de Charles, futuro marido de Emma, em sua narrativa. Essa primeira aparição pode levar o leitor a imaginar que será ela a heroína e personagem título do romance. Contudo, quando Emma Rouault é introduzida (na segunda metade do segundo capítulo), não há a menor dúvida de que ela será a *Madame Bovary* do título do romance. Segundo Mallet (2014, p. 49-50, tradução nossa): “Fisicamente, Emma é uma mulher sedutora, nervosamente frágil e de temperamento sonhador. Sua beleza perturba

³ No original: “[...] son style impersonnel fait que le lecteur ne sait jamais ce qu’il pense, approuve ou désapprouve du comportement de ses personnages.” (MALLET, 2014, p. 46).

os homens [...] Sua beleza será em definitivo uma armadilha, tanto para os outros como para ela.”⁴

Já Rey (1990), enxerga a beleza de Emma de outro modo

A beleza de Emma se sobressai mais, em definitivo, do olhar de seu marido do que do de seus amantes, que a reduzem ao estereótipo da “amante”. Essa perspectiva é suficiente para significar uma das verdades morais do romance: apenas Charles ama Emma de verdade (REY, 1990, p. 9, tradução nossa)⁵.

O fato é que a beleza de Emma acaba sendo um tema importante para a narrativa e ajuda a constituir a figura dessa mulher, objeto do desejo alheio mas eternamente insatisfeita pelos limites à vivência de seus próprios desejos. Tão poderosa é a descrição de Flaubert desse estado de angústia psicológica que, após seu romance, surge uma nova palavra para designar esse sentimento: *bovarysme*.

Dividido em três partes, o romance também divide em etapas a relação de Emma com três homens: em primeiro lugar Charles, seu marido; depois, Rodolphe, um aristocrata cínico e, finalmente, Léon, um jovem sonhador. Flaubert desenha uma mulher que não se sente bem interiormente e que está constantemente em busca de sonhos que talvez nem ela mesma saiba quais são. Por isso, ao final, não há outra saída para Emma além da morte. Mallet (2014) acredita que

Emma morre por ter acreditado em seus sonhos. Seu suicídio assina o fim de suas ilusões: as de ter embelezado a paixão amorosa; e as de ter imaginado que ela podia ser ela mesma, e não mais somente “madame Bovary” (MALLET, 2014, p. 54, tradução nossa)⁶.

A voz de Emma, que tanto ruído causou no lançamento do romance, abre caminho para uma voz feminina que denuncia à sociedade os infortúnios

⁴ No original: “Physiquement, Emma est une femme séduisante, nerveusement fragile et de tempérament rêveur. Sa beauté trouble les hommes [...] Sa beauté sera en définitive un piège, pour les autres comme pour elle.” (MALLET, 2014, p. 49-50).

⁵ No original: “La beauté d’Emma ressort mieux, en définitive, du regard de son mari que de celui de ses amants, qui la réduisent au stéréotype de la ‘maîtresse’. Cette perspective suffit à signifier l’une des vérités morales du roman : seul, Charles aime véritablement Emma.” (REY, 1990, p. 9).

⁶ No original: “Emma meurt d’avoir trop cru en ses rêves. Son suicide signe la fin de ses illusions : celles d’avoir enjolivé la passion amoureuse ; et celles d’avoir imaginé qu’elle pouvait être elle-même, et non plus seulement ‘madame Bovary’.” (MALLET, 2014, p. 54).

e inseguranças de uma jovem no século XIX. Neste processo, ela denuncia estruturas mais profundas e mais poderosas de banalização da vida humana que teriam longo curso no Ocidente. Essa voz ecoa ainda hoje e várias personagens de romances posteriores são tomadas por esse bovarismo identificado na personagem.

Mangá, a HQ japonesa

Essa mesma Emma que se mostrou frágil, sonhadora e eternamente insatisfeita no século XIX, volta à cena, no século XXI, em uma mídia radicalmente diferente daquela utilizada por Flaubert: a HQ mangá. Essa HQ oriental, traz consigo marcas diversas daquela de suas similares no Ocidente e ressignifica histórias a partir de novas perspectivas expressivas.

Atualmente, a HQ japonesa, com suas páginas em preto e branco e papel mais simples, tem forte presença no mercado ocidental. Seus leitores e seguidores fora do Japão não se perguntam se ela faz ou não parte de outra cultura, nem parecem se preocupar muito com sua origem. Compreender essa origem, entretanto, importa quando se deseja entender melhor o funcionamento dessa forma de narrativa.

“Mangá”, o termo utilizado para nomear essa mídia, encontra sua origem no significado da palavra em japonês, “desenho grotesco” (CANIVET-FOVEZ, 2014, p. 17). Segundo o autor, a história do mangá inscreve-se naquela do Japão:

Originário do século XI e inspirando criadores do XXI, o mangá tem mil anos de história e de evolução que o transformam em um verdadeiro patrimônio cultural nipônico. Representa o fruto de um tipo de transição entre uma arte tradicional e a arte contemporânea japonesa, ambos reflexos das preocupações de seus tempos. Sua influência se estende além do Japão também em outros campos: a arte, o cinema, a fotografia, a publicidade... e, de certa maneira, a criação em geral (CANIVET-FOVEZ, 2014, p.11-12, tradução nossa)⁷.

Entre as diversas características que distinguem a HQ mangá da HQ ocidental, talvez a que mais se destaque é o modo como organiza o sentido da

⁷ No original: “*Originnaire du XI^e siècle et inspirant des créateurs du XXI^e, le manga a mille ans d'histoire et d'évolution qui font de lui un véritable patrimoine culturel nippon. Il est le fruit d'une sorte de transition entre un art traditionnel et l'art contemporain japonais, tous deux reflets de préoccupations de leur temps. Son influence s'étend hors du Japon ainsi qu'aux autres domaines : l'art, le cinéma, la photographie, la publicité... et pour ainsi dire la création en général.*” (CANIVET-FOVEZ, 2014, p.11-12).

leitura: ela se dá da direita para a esquerda, e não da esquerda para a direita, como é habitual no Ocidente. Segundo Groensteen (1996), o público japonês é

[c]apaz, dependendo das circunstâncias, de ler indiferentemente da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo e de baixo para cima, performance que reflete singulares faculdades de adaptação e de assimilação (GROENSTEEN, 1996, p. 6, tradução nossa)⁸.

Esta capacidade de leitura amplia muito o campo de entendimento do público oriental da sequência nesta mídia. Para um leitor ocidental, essa habilidade de variar o sentido espacial da leitura não está dada. Por isso, ao iniciar uma leitura mangá, ele tem a impressão de estar começando pelo final. Esse sentimento é fruto também do sentido da leitura do mangá,

No sistema ocidental, a leitura das páginas de texto e de quadrinhos vai da esquerda para a direita, enquanto a virada das páginas lidas se faz da direita para a esquerda [...] Nos mangás japoneses [...] a leitura diverge da ocidental, a começar da abertura da revista ou do livro, que se faz da esquerda para direita, o dorso do lado direito. (CAGNIN, 2015, p. 69).

Decorrente disso, em geral, as edições de HQ mangá traduzidas ou feitas para o Ocidente, alertam seus leitores por onde devem começar a leitura. Outra característica marcante é a de que a maioria das HQ mangás apresenta sua composição em preto e branco, com exceção da capa. O papel, em geral, é de qualidade inferior, tipo reciclável.

No que concerne a narrativa, segundo Sigal (2007), o mangá apresenta uma “frequente variação de ponto de vista”, fazendo o leitor se perguntar, a cada vinheta, o que “o autor quer mostrar e quem está com a palavra.” Ainda segundo Sigal, “[...] o leitor novato pode às vezes ficar desorientado.” (SIGAL, 2007, p.16, tradução nossa)⁹. Essas características midiáticas parecem ecoar, curiosamente, as acusações a Flaubert de que a narrativa de *Madame Bovary* era impessoal, deixando o leitor sem saber a verdadeira intenção do autor.

⁸ No original: “[...] il est capable, suivant les circonstances, de lire indifféremment de droite à gauche, de gauche à droite, de haut en bas et de bas en haut, performance qui reflète de singulières facultés d'adaptation et d'assimilation.” (GROENSTEEN, 1996, p. 6).

⁹ No original: “La narration japonaise se caractérise par une fréquente variation du point de vue.” “[...] ce que l'auteur veut montrer et qui prend la parole.” “Le lecteur néophyte peut donc être parfois dérouté.” (SIGAL, 2007, p. 16).

Ainda em relação ao mangá, importa notar um outro campo de diferenciação em relação às HQ ocidentais: o repertório simbólico. A HQ mangá apresenta uma simbologia gráfica que orienta o leitor a partir de símbolos que aparecem sobre as personagens e o cenário. Ela ativa sentidos partilhados pela comunidade de leitores mangá e, como se verá nas secções seguintes, ampliam os jogos de significação que se estabelecem entre texto, estratégias de quadrinização e imagem.

Uma nova versão de Emma

Para discutir a lógica dos quadrinhos japoneses e explorar as diferentes possibilidades de uma adaptação literária por processos intermediais, elege-se aqui o mangá *Madame Bovary* (IGARASHI, 2013).

Yumiko Igarashi (26/08/1950) é a mangaká que participou do nascimento e do desenvolvimento da HQ mangá de estilo *shôjo*¹⁰, a HQ japonesa para moças. Ela é conhecida pelas histórias de *Candy*, publicadas nos anos 1970, e apontada como obra maior que influenciou fortemente este estilo, mesmo décadas mais tarde. No que diz respeito a esse tipo de HQ mangá, o *shôjo*, Groensteen (1996, p. 31-32, tradução nossa) afirma que

[s]e engana quem acredita que por ser romântica, a HQ feminina joga necessariamente um véu pudico sobre as realidades do sexo. Bem ao contrário, a perda da virgindade é uma questão que ocupa e inquieta a maioria das jovens heroínas. A homossexualidade masculina também é representada com frequência nos *shôjo* mangás, também o incesto, enquanto as histórias para mulheres adultas se interessam mais pelo adultério e pelos amores triangulares. Apenas o tratamento desses temas opõe o mangá feminino ao masculino; aqui a sexualidade é pintada de maneira menos brutal, mais metafórica, mais alusiva¹¹.

¹⁰ No glossário de *Grapholexique du Manga*, Sigal define *Shôjo mangá* como uma HQ para moças, isto é, centrada na expressão dos sentimentos (SIGAL, 2007, p. 156, tradução nossa).

¹¹ No original: "On aurait tort de croire que, pour être romantique, la BD féminine jette nécessairement un voile pudique sur les réalités du sexe. Tout au contraire, la perte de virginité est une question qui occupe et inquiète la plupart des jeunes héroïnes. L'homosexualité masculine aussi est souvent représentée dans les *shôjo* mangas, de même que l'inceste, tandis que les histoires pour femmes adultes s'intéressent d'avantage à l'adultère et aux amours triangulaires. Seul le traitement de ces sujets oppose le manga féminin au masculin : ici, la sexualité est peinte de façon moins brutale, plus métaphorique, plus allusive." (GROENSTEEN, 1996, p. 31-32).

As temáticas tradicionais da HQ feminina, que discutem, por exemplo, adultério e relações triangulares, parecem especialmente aptas para tratar do tema do romance de Flaubert. Por essa razão, é importante sublinhar que a influência do mangá *shôjo* e de suas características midiáticas no trabalho da autora será relevante para o argumento aqui proposto. Essas conexões serão exploradas à medida em que as imagens forem analisadas.

Em 1997, a pedido de um editor, Igarashi adapta, em linguagem *Josei*¹² (tipo de HQ mangá voltada para o público feminino adulto, derivado do amadurecimento do *shôjo*), o romance *Madame Bovary*. A escolha, pelo editor, de um romance famoso como objeto a ser adaptado não foi acidental, mas respondia a uma importante modificação no perfil do público leitor.

Segundo Bouissou (2017), em seu artigo *Le manga en douze questions*, depois do apogeu do mangá no Japão, em 1994, as publicações caíram quase pela metade, por diversos fatores, como a baixa natalidade, o aumento da população idosa, e a preferência dos jovens pelos vídeos games. Com uma clientela menor, os editores buscaram em adaptações de textos literários consagrados uma estratégia para atingir uma nova fatia do mercado (BOUISSOU, 2017).

A edição aqui discutida foi traduzida para o francês por Odilon Grevet e publicada na França, juntamente com o romance, em sua integralidade, em edição de luxo, pelas edições Isan Manga em 21 março de 2013.

As marcas dos traços de Igarashi são perceptíveis logo na capa¹³. Se compararmos Emma com a personagem mais famosa desenhada pela autora, Candy¹⁴, podemos encontrar algumas semelhanças como, por exemplo, os cabelos e traços ocidentais.

A capa colorida dá algumas pistas de quem é a heroína: ainda que Flaubert, em seu romance, tenha indicado que Emma “tinha uma bonita cabeleira negra” (FLAUBERT, 2011, p. 461), Igarashi decide por apresentar uma mulher ocidental loira, com longos cachos caindo por sobre os ombros. Sua roupa lembra os trajes do século XIX. Flores – que são símbolo de pureza na linguagem HQ mangá – formam uma tiara em seus cabelos. Já na capa é possível notar o olhar de Emma perdido, distante...

¹² Destinado a um leitorado feminino adulto com intrigas mais complexas que as do *Shôjo*. Como temas centrais pode-se observar relações amorosas, sedução e relações sexuais além de celibato, trabalho, parceiro ideal, casamento. Confira Josei (2020).

¹³ Imagem disponível em Isan-manga (2020a).

¹⁴ Confira personagem Candy (2020).

Ao confrontarmos o desenvolvimento da história nas duas mídias, é possível notar o modo como cada autor estrutura de forma diferente sua obra: o romance de Flaubert é dividido em três partes, sem títulos e com subdivisões de tamanhos diferentes (9/15/11 capítulos, respectivamente), não oferecendo nenhuma pista para seu leitor sobre o conteúdo que será tratado. Na releitura HQ mangá, entretanto, Igarashi orienta a leitura ao dividir a obra em 4 capítulos, com títulos (1. O casamento de Emma; 2. Nova terra, novo romance; 3. Ligação; 4. Amor e afogamento), seguidos de um posfácio. As divisões claras e os títulos orientam as expectativas do leitor da HQ mangá.

Além disso, na obra de Igarashi, logo depois do sumário com subdivisões, um guia visual, com o desenho de algumas personagens que farão parte da intriga, é apresentado: *Lheureux* e *Léon* estão à esquerda de Emma, *Rodolphe* e *Charles* à sua direita. Groensteen (1996) afirma que a dimensão visual na HQ mangá é privilegiada em detrimento do texto escrito, característica que a torna bem menos “literária” que a HQ ocidental (GROENSTEEN, 1996, p. 42). Igarashi indica aqui apenas aqueles que circundam as tormentas de Emma e que serão imprescindíveis para o desenrolar da construção de seu tédio crônico. Nesse momento, ela descarta todos os personagens que não fazem parte da intriga principal, adicionando, assim, mais uma instância de orientação da leitura.

Nesse guia, Emma encontra-se visualmente em destaque, posicionada entre os quatro homens que compõem seu universo de tédio e tormentas. Abaixo de cada figura, uma legenda: da esquerda para a direita, pode-se ler:

Lheureux: mercador ambulante e também agiota calculista que não hesita em destruir a vida das pessoas; *Léon*: ajudante de notário, introvertido, seu amor platônico por Emma tomará uma outra forma no momento de seu reencontro; *Emma*: a heroína dessa história. Cansada de sua vida conjugal sem interesse, aspira a mais romance; *Rodolphe*: o amante de Emma. Fidalgo vertido na poesia e nas artes, cobiça os favores de Emma; *Charles*: médico casado com Emma. Gentil e devotado, ignora completamente os tormentos de sua esposa. (IGARASHI, 2003, n.p., tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ No original: “*Lheureux* : Marchand ambulante, c'est aussi un usurier calculateur qui n'hésite pas à détruire la vie d'autrui ; *Léon* : Clerc de notaire. Jeune homme introverti, son amour platonique avec Emma prendra une tout autre forme lors de leurs retrouvailles ; *Emma* : L'héroïne de cette histoire. Fatiguée de sa vie maritale sans intérêt, elle aspire à plus de roman ; *Rodolphe* : L'amant d'Emma. Gentilhomme versé dans la poésie et les arts, il convoite les faveurs d'Emma ; *Charles* : Médecin marié à Emma. Gentil et dévoué, il reste totalement ignorant des tourments de sa femme.” (IGARASHI, 2003, n.p.).

Ainda que o sumário indique que a história começa no capítulo 1, página 12, o mangá apresenta ainda uma introdução composta de duas páginas simples e uma página dupla que antecedem o primeiro capítulo e preparam o leitor para a sequência da narrativa. Já nessa introdução é possível verificar a simbologia gráfica típica dos quadrinhos japoneses: ela orienta o leitor a partir de símbolos que aparecem sobre as personagens.

Na 1ª página, pode-se ver Emma sentada, olhando pela janela¹⁶: seu olhar é distante, e ela tem nas mãos um romance não identificado. Duas frases completam a imagem: “Que cotidiano comum. Todo dia é de um tédio... O casamento é bem diferente do que li a respeito.” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)¹⁷. Essa primeira imagem revela o modo pelo qual a autora usa livremente a página para sua composição imagística, valendo-se daquilo que Groensteen (2011) chama de **efeito pódio**. A personagem domina toda a página o que, ainda segundo Groensteen (GROENSTEEN, 2011, p. 61, tradução nossa), “[p]ermite à leitora apreciar todos os detalhes da roupa refinada, de ontem ou de hoje, proposta para sua cobiça: a heroína, provisoriamente subtraída do desenvolvimento da intriga [...] tornou-se manequim.”¹⁸.

O cenário à volta de Emma mostra uma janela aberta para um jardim; cortinas transparentes a emolduram, um ambiente romântico próprio do século XIX compõe a cena. Groensteen indica ainda que o **efeito pódio** apresenta, “[...] algumas vezes, o recurso a elementos decorativos, de uma suposta beleza romântica [...] que envolvem uma imagem, até a página inteira.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)¹⁹.

Esse tipo de distribuição de imagem na página mostra-se frequente no tipo de HQ mangá pelo qual sua autora é reconhecida (*shôjo*). Pode-se verificar, nessa imagem de Emma, a característica do mangá *shôjo* indicada por Groensteen de “[...] predileção pelos *close-ups*, uma concentração nos rostos e nos olhares.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)²⁰. Aqui, o olhar distante e

¹⁶ Confira Isan-Manga (2020b).

¹⁷ No original: “*Quel quotidien ordinaire, chaque jour est d'un ennui... Le mariage est bien différent de ce que j'en avais lu.*” (IGARASHI, 2013, n.p.).

¹⁸ No original: “[...] permettre à la lectrice d'apprécier tous les détails du costume raffiné, d'hier ou d'aujourd'hui, proposé à sa convoitise: l'héroïne, provisoirement soustraite à la marche de l'intrigue [...] est devenue mannequin.” (GROENSTEEN, 2011, p. 61). Groensteen se refere aqui ao manga *shôjo* e por isso sempre fala do público leitor no feminino, leitora.

¹⁹ No original: “[...] quelquefois, le recours à des éléments décoratifs, d'une joliesse supposée romantique [...] qui enveloppent une image, voire la page entière.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

²⁰ No original: “[...] une prédilection pour les gros plans, une concentration sur les visages et sur les regards.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

entediado é marcante. Igarashi transmite, pela expressão no rosto de Emma, uma mensagem ao leitor: ele deve “[...] decifrar – eventualmente ajudado por um monólogo interior – a crônica das paixões que devastam seu coração e sua alma.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)²¹.

Ao virar a página, o leitor encontra uma página dupla com o rosto de Emma focalizado, no centro, e seu olhar agora assustado²². Emma está no centro e em volta podem-se ver três personagens identificadas pela legenda: à esquerda a frase “Léon! Léon! Dê-me seu amor!” No alto, à direita, “Charles... não me aprisione nesse mundo sem interesse.” E embaixo, à direita: “Rodolphe... mostre-me o fervor que anima sua paixão!” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)²³.

Essa névoa é o indicativo para que o leitor compreenda, através desse símbolo gráfico, que Emma está sozinha, e [a névoa] indica que ela está mergulhada em suas lembranças.

A introdução se completa com uma página simples, em que Emma está ao centro e as legendas dizem: “Charles... você que tinha jurado me amar, murmure para mim palavras doces, me ame com seus poemas... Antes que esse tédio me deixe louca...” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)²⁴. Nessa passagem, as manchas são diferentes, e se compõem de linhas verticais que dão à página um ar de mistério.

A evolução da narrativa gráfica da angústia interior da personagem - que na primeira página aparece contemplando a janela, com olhar distante, na página dupla aparece mergulhada em seus pensamentos e o olhar assustado -, agora avança para uma Emma sob traços verticais, despenteada, com o olhar vazio.

Ainda segundo Sigal, no mangá

[a] personagem [despenteada] está abalada pelo que viu ou ouviu [...] Às vezes, a personagem está também descomposta e sua roupa lhe cai dos ombros... [...] a personagem despenteada é incapaz de falar, incrédula e perturbada, quase

²¹ No original: “[...] déchiffrer – éventuellement aidée en cela par un monologue intérieur – la chronique des passions qui dévastent son cœur et son âme.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

²² Confirma Isan-Manga (2020c).

²³ No original: “Léon ! Léon ! Donne-moi ton amour !” “Charles... ne m'enferme pas dans ce monde sans intérêt.” “Rodolphe... montre-moi la ferveur qui anime ta passion.” (IGARASHI, 2013, n.p.).

²⁴ No original: “Charles... toi qui avais juré m'aimer, murmure-moi des mots doux, aime-moi avec tes poèmes... Avant que cet ennui me rende folle...” (IGARASHI, 2013, n.p.).

desesperada, frente a um acontecimento que ela julga ridículo ou compassivo (SIGAL, 2007, p. 49, tradução nossa)²⁵.

Essa descrição de Sigal ajusta-se perfeitamente à imagem de Emma agora apresentada. Ainda no mesmo desenho, e no que diz respeito ao olhar vazio de Emma – representado por olhos totalmente brancos, sem pupila –, podemos recorrer novamente a Sigal que assinala que

Um olhar vazio assinala que a comunicação foi interrompida, que a personagem não é mais ela mesmo, possuída por um sentimento extremo que a deixa completamente alucinada, por um breve instante ou por muito tempo. [...] O olhar vazio não tem pupila: o olho é totalmente branco, às vezes cinza em alguns autores. Ele tem um significado forte e o mangaká deve utilizá-lo com bastante discernimento. Para significar que uma personagem age pontualmente sob a influência de uma pulsão tão súbita quanto irresistível, sem controle sobre si mesma, basta desenhar o olho vazio em apenas uma vinheta (SIGAL, 2007, p. 105-106, tradução nossa)²⁶.

As quatro páginas que compõem essa introdução do mangá antecipam, assim, todos os elementos que serão essenciais para o desenrolar dessa narrativa: Emma está distante, dividida pela relação dos homens que a circundam, desconectada da realidade, sem saber como agir.

Esta introdução presta-se como exemplo desse novo universo midiático, aqui representado pela HQ mangá, que oferece possibilidades de expandir a narrativa da mídia fonte. A partir dessa nova rede narrativa, os desenhos e o enquadramento da linguagem HQ mangá focalizam prioritariamente a angústia de Emma, e não a ação narrativa, reconfigurando e renovando, assim, o texto primeiro.

²⁵ No original: "*Le personnage est décontenancé par ce qu'il voit ou ce qu'il entend. [...] Parfois le personnage est également débraillé et son vêtement lui tombe les épaules... [...] Le personnage décoiffé est incapable de parler, incrédule et décontenancé, voire quasi-désespéré, devant un événement qu'il juge ridicule ou pitoyable.*" (SIGAL, 2007, p. 49).

²⁶ No original: "*Un œil vide signale donc que la communication est interrompue, que le personnage n'est plus lui-même, possédé par un sentiment extrême qui le rend complètement forcené, pour un bref instant ou pour longtemps. [...] L'œil vide n'a pas de pupille : l'œil est totalement blanc, parfois gris chez certains auteurs. Il a donc une signification forte et le mangaka ne doit l'utiliser qu'à bon escient. Pour signifier qu'un personnage agit ponctuellement sous l'influence d'une pulsion aussi subite qu'irrésistible, sans contrôle de lui-même, il ne faudra le dessiner l'œil vide que dans une seule case.*" (SIGAL, 2007, p. 105-106).

Imagem e expansão de sentido

A adaptação para uma nova mídia de um texto literário tem, entre várias possibilidades, a de buscar na polissemia do texto primeiro novos elementos para expandir seu significado. Como indicado acima, as ilustrações da mídia mangá habitualmente repetem símbolos e desenhos; os mangakás que produzem essas imagens devem fazê-lo apenas reproduzindo o modelo estabelecido sem variações idiossincráticas.

Nesta secção, são tomados dois exemplos que mostram como a mídia mangá se vale do poder da polissemia literária para construir novas formas de expressão, a partir das características já indicadas da mídia fonte. Além disso, a marca de impessoalidade imputada ao romance de Flaubert encontra em desenhos sem grande refinamento artístico o modo ideal de expressar uma neutralidade em relação à mensagem do autor.

Apresentam-se a seguir considerações sobre uma imagem que não se limita a expandir a narrativa mas cria no universo midiático mangá um novo produto: a cena recria o final da 1ª parte do romance.

Após ter se casado com Charles, Emma descobre que a realidade do casamento não corresponde ao que ela esperava: ela havia sonhado com o amor descrito pelos românticos mas a realidade se revelou de forma bem diferente. Após ter participado de um baile no castelo do marquês *d'Andervilliers*, Emma refugia-se em sua lembrança daquela noite e idealiza, repetidamente, uma vida mais sofisticada. Ela sonha com Paris, lê autores da moda (Walter Scott, Balzac, Georges Sand, Eugène Süe etc.) e assina revistas mundanas. Ela fica entediada e deprimida quando compara seus fantasmas à realidade monótona da vida do vilarejo; finalmente, sua apatia a deixa doente. Charles decide a mudança para outro vilarejo com esperança de melhorar a saúde da esposa. A primeira parte do romance termina assim:

Um dia em que, prevendo a mudança, ela arrumava uma gaveta, espetou o dedo em alguma coisa. Era um arame de seu buquê de casamento. Os botões de flores de laranjeira estavam amarelos de poeira e as fitas de cetim, com borda de prata, estavam desfiando nas beiradas. Ela o atirou ao fogo. Inflamou-se mais depressa do que palha seca. Depois ficou como uma moita vermelha sobre as cinzas, que se corroía lentamente. Ela o olhou queimar-se. As pequenas bagas de papelão estalavam, os fios de latão se torciam, o galão se derretia; e as corolas de papel, endurecidas, balançavam-se ao longo da chapa

como borboletas negras, enfim voando pela chaminé. Quando partiram de Tostes, no mês de março, a senhora Bovary estava grávida. (FLAUBERT, 2016, p. 152).

Na HQ mangá, após uma sequência de páginas que mostram o casamento de Emma, a vida ordinária que leva com seu marido e a passagem do baile, uma página inteira é introduzida fazendo alusão ao desespero de Emma e ao buquê de casamento se desmanchando sob o fogo. Groensteen (1996) aponta que uma das características da HQ mangá é a habilidade de “dilatar um momento da narrativa”, o que orienta o leitor a “[...] tirar totalmente partido do potencial narrativo visual de cada cena.” (GROENSTEEN, 1996, p. 43, tradução nossa)²⁷.

Na obra de Igarashi, um desenho estilizado de flores e folhas ocupa toda a página e duas frases explicam o sentimento de Emma:

Ah! Não aguento mais! Por que Charles fica nesse lugar? Por que não toma nenhuma iniciativa?” Se isso continuar, não serei nada além de uma flor murcha, tomando pó, condenada a ser enterrada no meio do nada. (IGARASHI, 2013, p. 57, tradução nossa)²⁸.

Além de todo o grafo-léxico que ajuda a compreender a intenção das imagens da HQ mangá associadas ao texto, é possível ainda reconhecer, na adaptação de Igarashi, sua criatividade em ressignificar a história de Emma, criando imagens que ultrapassam a expectativa grafo-léxica e conferem sentido a partir da polissemia do texto literário adaptado ao tipo de HQ mangá que a autora tão bem domina.

A página, por si só, já é impactante pela beleza dos traços que compõem o cenário. Além da composição estética, é preciso lembrar que esse desenho faz parte de um modelo de leitura da cultura mangá. Segundo Groensteen (2011), o tipo de criação do mangá que utiliza a imagem ocupando toda a página, constitui um dos “processos de destaque, de acentuação de um momento forte da ação,

²⁷ No original: “*Caractéristique des mangas apparaît cette faculté de dilater (ou, à l'inverse, de contracter à l'extrême) un moment du récit. [...] Certains [...] on profité durablement de cette leçon, qui consiste à tirer pleinement parti du potentiel narratif visuel de chaque scène.*” (GROENSTEEN, 1996, p. 43).

²⁸ No original: “*Ah ! Je n'en peux plus ! Pourquoi Charles reste-t-il dans cet endroit ? Pourquoi ne prend-il aucune initiative ? Si cela continue, je ne serai qu'une fleur fanée, prenant la poussière condamnée à être enterrée au milieu de nulle part.*” (IGARASHI, 2013, p. 57).

por exemplo, de uma reviravolta, um movimento rápido, um desencadeamento de violência” (GROENSTEEN, 2011, p. 63, tradução nossa)²⁹.

À primeira vista, pode-se ver na imagem os “botões de flores” e as “fitas de cetim” como se estivessem “desfiando nas beiradas”. Ainda é possível vislumbrar, na parte superior do desenho, as labaredas da fogueira que inflamaram rapidamente o buquê de Emma e que produziram a ilusão de “borboletas negras voando pela chaminé”.

Ao olhar com mais vagar, entretanto, o leitor atento e consciente das variações de sentido da leitura japonesa pode descobrir, escondida atrás dessa imagem de flores, fitas, fogo e borboletas, uma Emma se desmanchando, como as flores que se desmancharam de seu buquê. Ao virar o desenho de ponta-cabeça, Emma revela-se ao leitor. Segundo Bouissou (2017, p. 97, tradução nossa), “O mangá usa o desenho para ‘fazer ver’ as emoções ao invés de fazer falar os balões para ‘fazer experimentar’ o movimento mais do que fixar e mesmo para ‘fazer sonoplastia’ da cena [...] o mangá não se lê, ele se apreende.”³⁰

Essa expectativa de intervenção do leitor para apreender o sentido da imagem reflete o que Eco (2002) chama de “não-dito” em um texto. Para o autor, o “não-dito” presente em um texto (uma mídia)

[s]ignifica não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem que ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos corporativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 2002, p. 36).

O leitor/receptor, nesse movimento corporativo, constrói um campo imagético complexo. A essas primeiras percepções, soma-se que a página que representa Emma se desmanchando não traz um enquadramento indicando o limite da representação, isto é, não há uma separação do que foi desenhado e da margem: a imagem está desenhada em um fundo que não tem limites. Segundo Groensteen (2011), o *shôjo* mangá tem essa característica:

²⁹ No original: “[ces procédés] constituant [...] des procédures de soulignement, d’accentuation d’un moment fort de l’action, par exemple un coup de théâtre, un mouvement rapide, un déchaînement de violence.” (GROENSTEEN, 2011, p. 63).

³⁰ No original: “Le manga, lui, use du dessin pour ‘faire voir’ les émotions au lieu de faire parler les bulles, pour ‘faire ressentir’ le mouvement plutôt que de le figer et même pour ‘bruiter’ la scène [...] C’est que le manga ne se lit pas : il se saisit.” (BOUISSOU, 2017, p. 97).

Essa permeabilidade sugere que o mundo designado pela ficção comunica com aquele no qual vive a leitora; enquanto o enquadramento habitual na produção europeia conota a vedação entre o real e a ficção determinando a ele limites objetivos, aqui a distribuição da página parece convidar à projeção no mundo irreal da heroína e à identificação com ela (GROENSTEEN, 2011, p. 64, tradução nossa)³¹.

Ainda segundo Groensteen, “[...] se a HQ ocidental privilegia a retórica da ação, no *shōjo* trata-se de uma retórica da emoção.” (GROENSTEEN, 2011, p. 66, tradução nossa)³². Essa página apresenta uma carga emotiva que transborda seu espaço físico e aproxima o leitor/receptor do conflito interior de Emma, revelando a mídia mangá como espaço propício para essa adaptação.

Relações intermidiáticas: o macrotexto de Igarashi

A última imagem a ser analisada neste artigo será a de Emma no leito de morte que, sustenta-se aqui, configura um exemplo da riqueza das relações midiáticas mangá/narrativa literária.

Rajewsky (2012, p. 24) divide as relações intermidiáticas em três categorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. A transposição midiática consiste na “[...] transformação de um determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia [...]”; já a combinação de mídias representa “[...] pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 24) enquanto as referências midiáticas dizem respeito a “[...] uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia.” (RAJEWSKY, 2012, p.25). É a partir desse quadro conceitual que se busca aqui analisar a imagem proposta por Igarashi.

Depois do suicídio de Emma, Charles Bovary deseja que sua esposa seja “[...] enterrada com o vestido de casamento, com sapatos brancos, uma coroa.”

³¹ No original: “*Cette perméabilité suggère que le monde désigné par la fiction communique avec celui dans lequel vit la lectrice ; alors que l’hypercadre habituel dans la production européenne connote l’étanchéité entre réel et fiction en assignant à celle-ci des limites objectives, ici la mise en page semble inviter à la projection dans le monde irréal de l’héroïne et à l’identification avec elle.*” (GROENSTEEN, 2011, p. 64).

³² No original: “[...] si la bande dessinée occidentale privilégie la rhétorique de l’action, dans le *shōjo* c’est d’une rhétorique de l’émotion qu’il s’agit.” (GROENSTEEN, 2011, p. 66).

(FLAUBERT, 2011, p. 455). Ao descrever Emma no leito de morte, o narrador diz que

[...] reflexos tremiam sobre o vestido de cetim, branco como um luar. Emma sumia por baixo dele; e parecia-lhe que, expandindo-se fora de si mesma, se perdia confusamente no entorno das coisas, no silêncio, na noite, no vento que passava, nos odores úmidos que subiam. (FLAUBERT, 2011, p. 460).

Igarashi dá nova roupagem às palavras de Flaubert ao apresentar Emma, em seu vestido de noiva, tendo Charles curvado sobre ela, com a cabeça entre os dois braços sobre o corpo da esposa. Novamente, a autora usa a página sem margem e podem-se ver pétalas que voam para o infinito. Emma parece flutuar na página, “expandindo-se fora de si mesma.” A imagem está repleta de flores que, conforme já apontado acima, são “símbolo da pureza”. Sigal afirma que

A personagem cercada de flores é sem nenhuma dúvida um ser excepcional, não é como os outros, aureolada de uma graça que a distingue dos outros. Essas flores da pureza são uma maneira de significar que a personagem encanta literalmente um outro, por sua graça, seu charme, o frescor de seus sentimentos. [...] Visão muito idealista da natureza humana, o símbolo das flores da pureza encontra-se particularmente nos antigos *shôjo manga* (SIGAL, 2007, p. 37-38, tradução nossa, grifo do autor)³³.

Igarashi, reputada mangaká de *shôjo*, combina sua visão de Emma às flores da linguagem HQ mangá e imprime à cena do leito de morte de Emma um novo significado. Emma não é mais a mulher que teve uma vida lasciva e libertina: sob os olhos de Igarashi ela transborda de pureza. A personagem, como no romance, parece expandir-se fora de si mesma e ultrapassar novamente os limites da página, tocando o leitor com seu apagamento do mundo.

Além das flores que compõem a relação com o símbolo gráfico da HQ mangá, Igarashi retoma ainda a essência da tradição da época em que o romance de Flaubert foi escrito. No século XIX era comum enterrar uma mulher com seu vestido de casamento quando ela morria muito jovem. Além disso, a imagem

³³ No original: “*Le personnage ainsi environné de fleurs est sans nul doute un être exceptionnel, il ne peut être tout à fait comme les autres, aurolé d’une grâce qui le distingue de ses semblables. Ces fleurs de pureté sont une manière de signifier qu’un personnage en enchante littéralement un autre, par sa grâce, son charme, la fraîcheur de ses sentiments. [...] Vision très idéalisée de la nature humaine, le symbole des fleurs de pureté se rencontre tout particulièrement dans les anciens shôjo manga.*” (SIGAL, 2007, p. 37-38).

de Emma traz uma referência midiática que remete a uma tela consagrada, que retrata o sofrimento de seu autor: Camille, esposa de Monet, em seu leito de morte³⁴.

O universo intermidiático traz assim para o texto primeiro uma nova vida que oferece a cada leitor/receptor uma complexa rede de referências. Fusillo assinala que “[...] a adaptação é sempre uma negociação complexa entre culturas, autores e público.” (FUSILLO, 2015, p. 78, tradução nossa)³⁵. Segundo o autor,

Podemos considerar a recepção de um texto como uma dessas partes vitais; como se a obra inicial e suas reescrituras em uma outra mídia formassem todas juntas um macrotexto multimídia, declinado em diferentes gêneros e linguagens. Cada reescritura de um texto o reabre e o refocaliza criando uma nova rede de conexões, de associações, sobretudo quando ele é adaptado a um novo contexto cultural e social. (FUSILLO, 2015, p. 74, tradução nossa)³⁶.

O macrotexto de Igarashi “reabre e refocaliza” a mídia fonte, a narrativa literária de Flaubert, criando novas perspectivas e mostrando formas diversas para compreender as angústias e incertezas de Emma neste novo produto midiático. Emma está aqui sob o foco de outra cultura, de outras percepções que a realizam e a aclimatam em uma nova narrativa.

Considerações finais

Como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário [...] No que concerne à sua atualização, um texto é incompleto [...] (ECO, 2002, p. 35).

³⁴ Confirma Monet (1879). Camille Doncieux morre de um câncer com 32 anos em 1879. Nessa época, uma esposa falecida jovem era enterrada com seu véu de noiva. Diante de sua esposa morta, Monet usa seus pinceis para traduzir suas sensações visuais e as transparências do tecido.

³⁵ No original: “[...] *l'adaptation est toujours une négociation complexe entre culture, auteurs et publics.*” (FUSILLO, 2015, p. 78).

³⁶ No original: “*Nous pouvons considérer la réception d'un texte comme l'une de ces parties vitales ; comme si l'ouvrage initial et ses réécritures dans un autre médium formaient tous ensemble un macro-texte multimédia, décliné dans différents genres et langages. Chaque réécriture d'un texte le rouvre et le refocalise en créant un nouveau réseau de connexions, d'associations, surtout quand il est adapté à un nouveau contexte culturel et social.*” (FUSILLO, 2015, p. 74).

Cabe a cada leitor/receptor ativar seu conhecimento enciclopédico para interpretar um texto, uma nova mídia, aqui representada pela HQ mangá. Ele reconstrói o texto ocupando as lacunas deixadas pelo autor e encontra no texto o sistema de referência que vai lhe permitir explorar “a densidade e a imediação da imagem” e conseguir, através de uma hibridação, reler o texto literário³⁷. Eco (2002, p. 11) refere-se ao texto como “máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco.”

As novas teorias sobre relações intermediáticas trazem de volta à cena antigas teorias. Quando se busca explicar como textos multimodais se comportam, são as teorias sobre os textos monomodais (escrito) que ressurgem e decifram fenômenos não vislumbrados na época de sua concepção.

As teorias de Eco (2002) sobre o leitor-modelo, em *Lector in fabula*, remetem a alguns argumentos sugeridos neste artigo. Para o autor, o texto está “[...] entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou por duas razões.” (ECO, 2002, p. 37). As razões, segundo Eco, seriam a de que o texto espera a interferência do “destinatário” e que deixa para o leitor a “iniciativa interpretativa.” Segundo o autor, “[...] todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (ECO, 2002, p. 37).

A escolha de Igarashi para realizar a adaptação do romance *Madame Bovary* para a linguagem HQ mangá supõe um autor-modelo que trabalha com códigos não apenas da linguagem mangá, mas especificamente de **um tipo de linguagem mangá**, a feminina, variante cujas características permite a rica retomada de alguns efeitos produzidos pelo texto de Flaubert.

Além disso, o modo como Emma é apresentada por Igarashi, através de imagens que ampliam o sentido do texto primeiro, solicita do leitor-modelo alguns conhecimentos enciclopédicos sobre o significado do desenho e da iconografia japoneses. Ademais, as categorias de relações intermediáticas proferidas por Rajewsky (2012) fazem sentido apenas quando se supõe um leitor/receptor capaz de transformar o texto fechado em aberto através de sua competência enciclopédica, aquela que, segundo Eco (2002, p.5), “[...] se baseia em dados culturais socialmente aceitos por causa da sua ‘constância’ estatística.” que ajuda o leitor-modelo a reconstruir, através de uma estratégia “textual”, o significado escondido da criação imagética.

³⁷ “[...] exploite la densité et l’immédiateté de l’image et réussit à s’hybrider avec notre relecture du texte littéraire [...]” (FUSILLO, 2015, p. 82).

INTERMEDIA DIALOGUES: MADAME BOVARY IN MANGA

ABSTRACT: *Contemporary transformations in information technology have determined new dynamics in language. Intermedia processes have renewed literature, rearranging forms of producing, propagating, and signifying texts. This paper analyses the multimodal elements that recreate literary texts via other media focusing on Yumiko Igarashi's manga version of Flaubert's novel (Madame Bovary, 2013). In this version, the author creates "a link in the chain of verbal exchange" (BAKHTIN, 1984) through a new multimodal media. The result "thematizes, hints at or imitates elements or structures from other media", in this case, a nineteenth-century novel, by means of "strategies for the creation of meanings". Through a process of acclimatization and relocation (FRAISSE, 2012), this emblematic character is reinvented, launching a new dialogue between cultures.*

KEYWORDS: *Madame Bovary. Manga. Media products. Multimodality.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Esthétique de la création verbale**. Préface de Tzvetan Todorov. Traduction de Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard, 1984.

BOUISSOU, J.-M. Le manga en douze questions. **Revue Le Débat**, Paris, n.195, p.91-98, mai-août 2017. Le sacre de la bande dessinée.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015.

CANDY. Disponível em: <http://images2.fanpop.com/image/polls/341000/341358_1260794102112_full.jpg?v=1260794116>. Acesso em: 01 maio 2020.

CANIVET-FOVEZ, **Chrysoline** : Le manga. Paris : Eyrolles, 2014.

ECO, U. **Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2011.

_____. **Madame Bovary**. Paris: Pocket, 1990.

FRAISSE, E. **Littérature et mondialisation**. Paris : Champion, 2012

FUSILLO, M. Diffractions intermédiales. L'effet rétroactif de la réception. In : FISCHER, C. **Intermédialités**. Paris : Mondial Livres, 2015. p.71-84.

GENETTE, G. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edição Viva Voz, 2010.

GROENSTEEN, T. **Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée 2**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

_____. **L'univers des mangas: Une introduction à la bande dessinée japonaise**. Belgique : Casterman, 1996.

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

IGARASHI, Y. **Madame Bovary**. Tradução para o francês por Odilon Grevet. Paris : Isan Manga, 2013.

ISAN-MANGA. Madame Bovary. Par yumiko igarashi d'après l'œuvre de Gustave Flaubert. Disponível em: <<https://isan-manga.com/accueil/38-madame-bovary.html>>. Acesso em: 1 maio 2020a.

_____. Madame-Bovary 222. Bdzoom. Disponível em: <http://bdzoom.com/61516/bd-jeunesse/%C2%AB-romeo-et-juliette-%C2%BB-et-%C2%AB-madame-bovarie-%C2%BB-par-yumiko-igarachie/attachment/isan-manga_madame-bovary222/>. Acesso em: 01 maio 2020b.

_____. Madame-Bovary 221. Disponível em: <http://bdzoom.com/61516/bd-jeunesse/%c2%ab-romeo-et-juliette-%c2%bb-et-%c2%ab-madame-bovarie-%c2%bb-par-yumiko-igarachie/attachment/isan-manga_madame-bovary221/>. Acesso em: 01 maio 2020c.

JOSEI. Disponível: <<https://www.manga-news.com/index.php/definition/Josei>>. Acesso em: 1 maio 2020.

MALLET, J.-D. **Profil Madame Bovary (Flaubert)**. Paris : Hatier, 2014.

MÉCHOULAN, E. Intermédialités: Le Temps des illusions perdues [“Naître/Birth of a concept”, n° 1 printemps 2003]. **Intermédialités**, Montréal, 20, p.13-31, 2012.

MONET, C. Camille Montet em seu leito de morte. 1879. 1 original de arte, Óleo sobre tela, 90 x 68 cm. Museu Orsay, Paris. Disponível em: <<http://musees-rouen-normandie.fr/fr/oeuvres/camille-sur-son-lit-de-mort>>. Acesso em: 1 maio 2020.

PAUL, C. ; WERTH, E. **Comparatisme et intermédialité** : Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiale. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2015.

RAJEWSKI, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desaios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p.15-45.

REY, P-L. Préface et commentaires. In : FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Pocket, 1990. p.5-17.

SIGAL, D. **Grapholexique du Manga**. Paris : Groupe Eyrolles, 2007.



AUTOSSUFICIÊNCIA ROMANESCA: A RESISTÊNCIA DA HEROÍNA DESILUDIDA EM *THÉRÈSE DESQUEYROUX*, DE FRANÇOIS MAURIAC

Carla Alexandra EZARQUI*
Andressa Cristina de OLIVEIRA**

RESUMO: Objetiva-se com este artigo analisar o romance *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, cujo universo ficcional é marcado pelo sentimento de abandono das personagens protagonistas, bem como por um consequente desligamento de sua família, refletido em uma conduta social esvaziada do outro e, por vezes, de valores morais. O conflito da protagonista Thérèse é desencadeado tanto pelo angustiante caráter inessencial de sua existência, quanto pela inadaptação a sua família, para a qual esse sentido está centrado na propriedade privada, no *status* social e na religião. Partindo do desajuste de Thérèse, determinado pela desproporção entre alma e destino, analisar-se-á, de maneira pormenorizada e com base em *A teoria do Romance*, de Georges Lukács, em que medida a autossuficiência da subjetividade desta heroína moderna determina seu posicionamento na sociedade, tendo em vista que os interesses individuais, no romance em questão, são sobrepostos a quaisquer outros coletivos.

PALAVRAS-CHAVE: François Mauriac. Narrativa francesa. Desilusão. Autossuficiência. Resistência.

*Aucune autre femme ne supporterait d'être aussi
monstrueusement seule; ce qui me sauve, c'est
que je ne m'ennuie pas avec moi-même.*
(MAURIAC, 1938, p. 57)¹.

* Mestre 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. 14800-901 – carla.ezarqui@hotmail.com

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

¹ “Nenhuma outra mulher suportaria ser tão monstruosamente sozinha; o que me salva é que não me entedio comigo mesma.” (MAURIAC, 1938, p. 57, tradução nossa).

Introdução

A representação literária do homem, seja mergulhado na solidão, seja no convívio com os outros, cingiu, desde sempre, uma relação bastante particular, que é a relação do homem com o mundo. Trata-se de um vínculo intangível, que se materializa no interior de outra noção igualmente incorpórea: o sentido. Cada qual à sua maneira, os gêneros, com efeito, representaram essa materialização abstrata até o momento em que este vínculo fraquejou e não mais determinou a ligação do homem ao mundo, porém ao que mais se lhe opunha: sua interioridade. O romance foi o gênero que problematizou essa decadência do estar-no-mundo a ponto de a busca do ser por si mesmo ser incorporada à sua forma, representando, por meio de um mecanismo interno de questionamento, a imanente desintegração do sentido à vida, até os dias atuais.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) concebe a estrutura da epopeia e do romance a partir da relação do homem com o mundo, de modo que o romance evidencia o processo de (in)adaptação do indivíduo à sociedade, tendo em vista o conflito de ter que viver em uma comunidade que aboliu o espírito que a constitui como tal. Para o teórico, o herói romanesco é, assim, engendrado por esse processo de alienação do ser com o mundo exterior, do qual advém a fragmentação do ser, dissolvido, desde então, na ausência de matéria do seu próprio mundo decadente.

Entre o indivíduo solitário e o mundo, encontra-se uma consciência, arbitrando a recusa da submissão do primeiro às restrições do segundo. Esse elemento intermediário, denominado por Lukács (2000) como “consciência demoníaca” por contrariar a ordem cósmica, é responsável pela desproporção entre alma e destino do herói. O teórico intitula romances da desilusão aqueles em que são evidenciados percursos narrativos movidos pelo anseio de fazer com que a dimensão da interioridade e da exterioridade se correspondam mutuamente, quando, de fato, a amplitude do mundo jamais poderá alcançar a profundidade do âmago. Por conseguinte, a autossuficiência do herói romanesco é designada como um posicionamento defensivo, de renúncia, uma vez que a derrota é tomada como um pressuposto da subjetividade. Trata-se, portanto, de um posicionamento determinante da subjetividade sobre a realidade, que excede uma manifestação restrita ao âmbito psicológico.

A partir dessas considerações teóricas, neste artigo será analisada em que medida a autossuficiência da subjetividade da heroína do romance *Thérèse Desqueyroux* determina seu posicionamento na sociedade, tendo em vista que os

interesses individuais, no romance em questão, são sobrepostos a quaisquer outros coletivos. Para tanto, a análise percorrerá três aspectos da relação da protagonista com o mundo: a desilusão, a aspiração e a resistência.

***Thérèse Desqueyroux*: O romance**

Thérèse Desqueyroux, obra publicada em 1927, é um romance de François Mauriac (1885-1970), escritor francês original de Bordeaux, que produziu a maior parte de sua obra literária na primeira metade do século XX. Embora apresente certo conservadorismo no que concerne à forma – tendo escrito, sobretudo, em um período de crise do romance, em que o *nouveau roman* emergia – seus heróis e heroínas são sujeitos modernos por excelência, visto se tratarem de personagens oprimidas pela realidade, “[...] *qui goûte[nt] la mort autant que le peut goûter un vivant [...]*” (MAURIAC, 1927, p.121-122)², de maneira que a recorrência com que elas se apresentam como *morts-vivants* torna essa característica uma marca das personagens mauriaquianas. Ademais, Mauriac (1965) revela, em seu ensaio “*Le romancier et ses personnages*”, uma preferência por personagens mais miseráveis. Esse fascínio é justificado pela ausência de complacência e satisfação nas atitudes destes “seres”, visto serem conscientes da miséria que portam em si mesmos.

O romance *Thérèse Desqueyroux* tem como herói uma personagem feminina que, sufocada pela vida que lhe é imposta, comete uma tentativa de homicídio, envenenando o marido, Bernard, lenta e progressivamente. Para além da moral social, envolvendo um escândalo no seio de uma família aristocrática e a dissolução de um matrimônio, o que está sendo representado, de fato, é a propensão ao mal como uma espécie de instinto humano, ao passo que a narrativa problematiza o quão indeterminado é o (des)conhecimento dos próprios atos, a partir da configuração da ideia de um crime desde o seu surgimento, no plano psicológico, até a sua consumação, no plano real. O envenenamento não é, com efeito, a ação principal, mas sim a visão de mundo e de si mesma que desencadeou essa ação e foi suscitada a partir dela.

Iniciada em *medias res*, a narrativa trata, em segundo plano, por meio de um percurso físico, “*cette route tortueuse*” (MAURIAC, 1927, p. 65)³, que sugere o retorno da personagem a si mesma, do processo de autoconhecimento e do enfrentamento da realidade ao assumir ser o que, de fato, é. Essa reflexão sobre

² “[...] que experimenta[m] a morte tanto quanto o pode experimentar um ser vivente” (MAURIAC, 1927, p.121-122, tradução nossa).

³ “Essa estrada tortuosa” (MAURIAC, 1927, p. 65, tradução nossa).

os próprios atos compreende os primeiros oito capítulos, em que, retornando à casa do marido, após ter sido absolvida em julgamento, a personagem formula sua defesa, percebendo que, para se explicar, é preciso compreender-se, o que desencadeia um mergulho nos fatos passados, remontando, inclusive, às memórias da infância.

As famílias Larroque (família de Thérèse) e Desqueyroux (família de Bernard), detentoras de grandes propriedades de pinhais, são produtoras de resina, indústria esta que, no início do século XX, obteve recordes de produção, até decair com a emergência da Primeira Guerra.

Narrado em terceira pessoa, com focalização interna sobre a personagem principal, por breves momentos a focalização é variável sobre personagens secundárias, alternando, especialmente, entre o narrador onisciente e a protagonista, isto é, ora esta personagem determina a perspectiva dos acontecimentos, ora a constitui.

No que diz respeito às personagens, a protagonista, cuja introspecção é articulada como espaço da maior parte do romance, é constituída com maior complexidade, sobretudo, porque há um contraponto entre o caráter reflexivo de sua personalidade e a indeterminação dos seus atos. Jean Azévédo, estudante em Paris, com quem Anne, irmã de Bernard, iniciara um relacionamento sem a aprovação da família, é a segunda personagem mais complexa, apesar da sua breve participação no enredo. Anne e Bernard são personagens secundárias, conformadas e que desejam as fortunas que lhes foram destinadas.

O espaço romanesco é constituído, sobretudo, por duas casas, a dos Larroque, no vilarejo de Argelouse, e a dos Desqueyroux, no vilarejo de Saint-Clair, situadas em propriedades vizinhas nos arredores de Bordeaux. O percurso de retorno de Thérèse à casa do marido deve-se ao fato de ambos os vilarejos citados não disporem de um “*palais de justice*”, sendo necessário ir até um outro denominado B.; neste trajeto são citados ainda os vilarejos de Nizan, Uzeste e Villandraut.

No que diz respeito à marcação temporal, Mauriac, comumente, não situa suas obras no tempo. Em se tratando de *Thérèse Desqueyroux*, segundo Maucuer (1970, p.27), “*Mauriac n’a pas daté les événements de son roman, d’abord parce qu’ils sont contemporains ou proches des années où Mauriac écrit ce roman ; l’auteur y peint, et le lecteur de 1927 y reconnaît, la vie d’hommes et de femmes de leur temps.*”⁴ É possível, no entanto, situar aproximadamente o romance nos primeiros

⁴ “Mauriac não datou os acontecimentos do romance, primeiro, porque são contemporâneos ou próximos dos anos em que Mauriac escreve esse romance: o autor representa e o leitor de 1927

anos da década de 1920, em decorrência de duas referências históricas: *l'affaire Dreyfus*⁵ (1894-1906) e *la sequestrée de Poitiers*⁶ (1901), levando em consideração o distanciamento de ambos do presente em que são evocados. Quanto ao desenrolar dos fatos, a narrativa transcorre no período de cinco meses, sendo que entre o casamento e o ato de envenenamento decorre um período de dois anos. *La fin de la nuit* (1935), romance do mesmo autor que dá sequência e fim à vida da personagem, apresenta a marca temporal inicial de onze de outubro, evocando que na véspera haviam se passado quinze anos do julgamento, e uma vez que *Thérèse Desqueyroux* é iniciado no dia do julgamento, obtém-se a data precisa de dez de outubro, além de várias referências diretas e indiretas que apontam para a estação que, neste caso, é o outono. A trama é encerrada por um dia marcado, temporalmente, como “*un matin chaud de mars*” (MAURIAC, 1927, p. 175)⁷.

No romance da desilusão, Lukács (2000) aponta a análise psicológica como diluidora do enredo, da forma, uma vez que a ação passa a se desenvolver no pensamento, “concretizando-se” em estados de alma. Mauriac (1928), cujas técnicas de composição romanesca apresentam um vínculo estreito com a forma do romance francês do século XIX, preza pela ordem e pela clareza, ao mesmo tempo em que resguarda o ilogismo da personagem. Destarte, organiza a narrativa, de modo a equilibrar o desenrolar dos fatos e a reflexão da protagonista sobre eles, sem, no entanto, ocasionar uma diluição do enredo, uma vez que a sucessão dos fatos é determinada pelo tempo psicológico, que se sobressai no romance em questão, seja pelo fato de os oito primeiros capítulos serem desdobrados na memória, seja porque nos cinco restantes, em que tempo do discurso e tempo da narrativa coincidem, continuam a ser narrados a partir da interpretação e visão de mundo da personagem protagonista, das sensações experimentadas a partir de sua experiência. O romance, contudo, não se isenta totalmente do processo de “perda do simbolismo épico”, designado por Lukács (2000, p. 118) como a “problemática decisiva dessa forma romanesca”, pois a narrativa permite entrever, dentre a nebulosidade descritiva da disposição de espírito, uma dissolução da voz narrativa, em um conflito de autonomia com a voz da personagem principal.

reconhece a vida de homens e de mulheres do seu tempo.” (MAUCUER, 1970, p.27, tradução nossa).

⁵ Alfred Dreyfus, oficial judeu do Exército Francês, acusado por transmitir informações secretas à Alemanha.

⁶ Blanche Monnier, mantida enclausurada em um quarto por sua família, durante vinte e cinco anos, na cidade de Poitiers, a fim de impedir seu relacionamento com um indivíduo contrário às suas origens.

⁷ “Uma manhã quente de março” (MAURIAC, 1927, p. 175, tradução nossa).

O romance da desilusão e as manifestações autossuficientes da heroína

O romance da desilusão é situado, teoricamente, como herdeiro do idealismo abstrato, que lhe é inversamente oposto, ou seja, a alma do herói dispõe de uma amplitude inferior à do mundo. Se no primeiro, o indivíduo, em seu embate utópico com a realidade, fora vencido, no segundo, incorpora o fracasso como premissa de toda manifestação subjetiva, o que faz da passividade um elemento intrínseco ao sentimento da desilusão. Em *Thérèse Desqueyroux*, os momentos de desilusão são ocasionados, sobretudo, pela infelicidade conjugal, pela inaptidão à maternidade, assim como pela impossibilidade de ser libertada do claustro, por meio dos quais se flagra a resignação da personagem convicta da absoluta falta de sentido de sua vida e da impossibilidade de mudança: “*Inutilité de ma vie – néant de ma vie – solitude sans bornes – destinée sans issue.*” (MAURIAC, 1927, p. 122)⁸, além da carência de substancialidade a que seu destino está fadado: “[...] *l’ennui, l’absence de toute tâche haute, de tout devoir supérieur, l’impossibilité de rien attendre que les basses habitudes quotidiennes [...]*” (MAURIAC, 1927, p. 63)⁹.

O indivíduo, cuja essência consiste no seu distanciamento do mundo, conforme Lukács (2000), não encontra sentido nas imposições naturalizadas da vida em sociedade, como o casamento, a família e o trabalho. Desiludida, a personagem protagonista demonstra desprender-se, inclusive, dela mesma: “[...] *rien ne peut arriver de pire que cette indifférence, que ce détachement total qui la sépare du monde et de son être même.*” (MAURIAC, 1927, p.121)¹⁰; “*Elle apercevait les êtres et les choses et son propre corps et son esprit même, ainsi qu’un mirage, une vapeur suspendue en dehors d’elle.*” (MAURIAC, 1927, p. 110)¹¹.

No seio de uma família de *province*, abastada e religiosa, Thérèse compreende que o destino das mulheres está fadado à dedicação ao outro e que, portanto, sua individualidade é comprometida pelo casamento: “*Les femmes de la famille aspirent à perdre toute existence individuelle. C’est beau, ce don total à l’espèce; je sens la beauté de cet effacement, de cet anéantissement... Mais moi, mais moi...*” (MAURIAC,

⁸ “Inutilidade de minha vida – o nada de minha vida – solidão sem limites – destino sem saída.” (MAURIAC, 1927, p. 122, tradução nossa).

⁹ “[...] o tédio, a ausência de qualquer tarefa elevada, de qualquer dever superior, a impossibilidade de esperar qualquer coisa para além dos reais hábitos cotidianos [...]” (MAURIAC, 1927, p. 63, tradução nossa).

¹⁰ “[...] nada pode ser pior que essa indiferença, que esse despreendimento total que a separa do mundo e de seu próprio ser” (MAURIAC, 1927, p. 121, tradução nossa).

¹¹ “Percebia os seres e as coisas e seu próprio corpo e até seu espírito assim como uma miragem, um vapor suspenso fora de si” (MAURIAC, 1927, p. 110, tradução nossa).

1927, p.167)¹². A gravidez se estabelece como outro fato decisivo a agravar sua desilusão, pelo qual a personagem assiste à anulação gradativa de sua identidade: “*Je perdais le sentiment de mon existence individuelle. Je n’étais que le serment; aux yeux de la famille, le fruit attaché à mes entrailles comptait seul.*” (MAURIAC, 1927, p. 105)¹³. A ordem de permanecer em Argelouse trancada no quarto, como punição aplicada por Bernard, figura como o auge da desilusão de Thérèse no romance: “*À Argelouse... jusqu’à la mort...*” (MAURIAC, 1927, p.130)¹⁴. Logo, nos momentos em que a personagem manifesta-se conscientemente passiva, a passividade é menos uma causa que uma consequência. A ausência de escolhas lhe é imposta muito mais pelo dever de obediência às convenções e aos interesses absolutos da família, do que por uma inclinação à desilusão. A protagonista, ainda que consternada pela degradação de sua existência, não desconsidera a possibilidade de bastar-se a si mesma, de ser autossuficiente: “*Comment lui expliquer? Elle ne comprendrait pas que je suis remplie de moi-même, que je m’occupe tout entière*” (MAURIAC, 1927, p. 166)¹⁵.

Ao contrário do casamento e da família, o trabalho inspira uma possibilidade de ressignificação para a protagonista: “*Être une femme seule dans Paris, qui gagne sa vie, qui ne dépend de personne... Être sans famille!*” (MAURIAC, 1927, p. 152)¹⁶, todavia, esse ideal integra um conjunto de ilusões da personagem que acredita, em alguns momentos, ser possível a sua realização no mundo.

Lukács (2000) discute esse processo atinente às manifestações do herói no romance da desilusão, propondo que sua ação não mais se volta à tentativa de redefinir o mundo à sua maneira, mas de utilizá-lo como meio para a redefinição de sua subjetividade, pois compreende que a sua interioridade se tornou o único objeto passível de significação, ao passo que a transcendência se lhe tornara inacessível. O ato de voltar a si mesmo pela certeza da derrota diante do mundo manifesta-se, segundo o teórico, de maneira tão lírica no indivíduo a ponto de sobrepujar uma expressão de mesma ordem, desencadeando uma autocriação da

¹² “As mulheres da família aspiram perder toda existência individual. É admirável esse dom total à espécie; sinto a beleza desse apagamento, desse aniquilamento... Mas eu, mas eu...” (MAURIAC, 1927, p.167, tradução nossa).

¹³ “Eu perdia o sentimento de minha existência individual. Eu não passava de uma promessa; aos olhos da família, somente contava o fruto preso às minhas entranhas.” (MAURIAC, 1927, p. 105, tradução nossa).

¹⁴ “Em Argelouse... até a morte...” (Tradução nossa).

¹⁵ “Como lhe explicar? Não compreenderia que sou preenchida por mim mesma, que me ocupo inteiramente” (MAURIAC, 1927, p. 166, tradução nossa).

¹⁶ “Ser uma mulher solitária em Paris, que ganha sua vida, que não depende de ninguém... Ser sem família!” (MAURIAC, 1927, p. 152, tradução nossa).

realidade, a partir da reconfiguração do mundo em um cosmos subjetivo, visto não haver um espaço no qual essa interioridade possa existir plenamente. Este cosmos, por sua vez, estabelece uma relação com a realidade exterior, um “vínculo recíproco de subordinação”, suscitando o que Lukács (2000, p.120) designa como o “problema ético da utopia”. Este problema é avaliado em decorrência da capacidade de uma “criação puramente artística” (LUKÁCS, 2000, p.121) de satisfazer o indivíduo em seu estado presente, uma vez que a utopia consiste, essencialmente, na certeza dessa insatisfação, procedendo, assim, na reorganização do caos. Caso contrário, a autocriação não passa de uma tentativa de resolução tão inautêntica quanto a ilusão que lhe dá origem.

Thérèse faz alusão ao que pode ser considerado seu cosmos individual em várias passagens do romance: “[...] *le corps et l'âme orientés vers un autre univers où vivent des êtres avides et qui ne souhaitent que connaître, que comprendre – [...], 'devenir ce qu'ils sont'.*” (MAURIAC, 1927, p. 93, grifo nosso)¹⁷; “*Ah ! lui, peut-être, aurait-il pu l'aider à débrouiller en elle ce monde confus [...]*” (MAURIAC, 1927, p. 107, grifo nosso)¹⁸; “*Dire qu'elle a cru qu'il existait un endroit du monde où elle aurait pu s'épanouir au milieu d'êtres qui l'eussent comprise, peut-être admirée, aimée!*” (MAURIAC, 1927, p.123, grifo nosso)¹⁹. Entretanto, a personagem reconhece o caráter inelutável do destino e, de maneira lúcida, reconhece, igualmente, seu desejo ilusório como um impasse:

[...] mais quel désir d'être seul pour penser à sa souffrance, pour chercher l'endroit où elle souffrait! [...] que son esprit se fixe librement sur ce désespoir mystérieux : une créature s'évade hors de l'île déserte où tu imaginais qu'elle vivrait près de toi jusqu'à la fin; elle franchit l'abîme qui te separe des autres, les rejoint – change de planète enfin... mais non : quel être a jamais changé de planète ? (MAURIAC, 1927, p. 57)²⁰.

¹⁷ “[...] o corpo e a alma orientados em direção a um outro universo em que vivem seres ávidos e que desejam apenas conhecer, compreender – [...], tornarem-se o que são” (MAURIAC, 1927, p. 93, grifo nosso, tradução nossa).

¹⁸ “Ah! Ele, talvez, poderia tê-la ajudado a esclarecer em si esse mundo confuso [...]” (MAURIAC, 1927, p. 107, grifo nosso, tradução nossa).

¹⁹ “Dizer que acreditou que pudesse existir um lugar no mundo em que poderia ter se desabrochado entre seres que a teriam compreendido, talvez admirado, amado!” (MAURIAC, 1927, p.123, grifo nosso, tradução nossa).

²⁰ “[...] mas que desejo de estar sozinha para pensar no seu sofrimento, para procurar o lugar onde sofria! [...] que seu espírito se fixe livremente nesse desespero misterioso: uma criatura evade-se da ilha deserta em que você imaginava que ela viveria próxima até o fim; ela atravessa o abismo que separa você dos outros, vai ao encontro deles – muda de planeta, enfim... mas ora: que ser alguma vez mudou de planeta?” (MAURIAC, 1927, p. 57, tradução nossa).

A heroína problemática apresenta não apenas aspirações-utópicas como um mundo idealizado, porque incontingente, mas também aspirações: -ilusão – morar em Paris, publicar em uma revista da mulher “*d’aujourd’hui*” –, considerando serem passíveis de realização no mundo da contingência, como argumenta Lukács (2000).

As aspirações resultam do desejo de solucionar alguns impasses, como uma angústia permanente que, na verdade, lhe é inerente e que é revelada no romance por meio das memórias da infância: “[...] *qu’était-ce donc que cette angoisse? Elle n’avait pas envie de lire; elle n’avait envie de rien; elle errait de nouveau [...]*” (MAURIAC, 1927, p.39)²¹. O casamento se lhe configura como uma primeira aspiração, pois se mostra como o caminho para efetivar a busca de algo desconhecido, sendo desde o início intuído como essencial para o autoconhecimento e plenitude do seu ser: “[...] *‘elle se casait; elle entraît dans un ordre. Elle se sauvait’*” (MAURIAC, 1927, p. 42)²²; *‘Il y a là encore quelques idées fausses.’ Elle avait répondu: ‘A vous de les détruire, Bernard’*” (MAURIAC, 1927, p. 43)²³. Mais tarde, enclausurada pelo marido como punição pelo crime, Thérèse aspira ao amor e seus devaneios são perpassados pela frustração sexual experimentada por meio de um casamento em que a união mais legítima fora a das propriedades: *‘Elle composait un bonheur, elle inventait une joie, elle créait de toutes pièces un impossible amour’* (MAURIAC, 1927, p. 153)²⁴; *‘La pensée de Thérèse se détachait du corps inconnu qu’elle avait suscité pour sa joie, elle se lassait de son bonheur, éprouvait la satiété de l’imaginaire plaisir – inventait une autre évasion.’* (MAURIAC, 1927, p. 154)²⁵. O alumbramento por Paris é despertado, sobretudo, pelo jovem Jean Azévédo. Em razão das conversas com o rapaz, Thérèse inclui a mudança para esta cidade dentre suas aspirações de autenticidade emaranhadas ao mundo inautêntico, disparidade igualmente discutida por Lukács (2000): *‘Jean Azévédo me décrivait Paris, ses camaraderies, et j’imaginais un royaume dont la loi eût été de ‘devenir soi-même’. Ici vous êtes condamnée au*

²¹ “O que era, então, essa angústia? Não tinha vontade de ler; não tinha vontade de nada, vagava outra vez [...]” (MAURIAC, 1927, p.39, tradução nossa).

²² “[...] ‘casava-se; entrava em uma ordem. Salvava-se” (MAURIAC, 1927, p. 42, tradução nossa).

²³ “Existem aqui, ainda, algumas ideias equivocadas. Respondera-lhe: ‘Compete a você destruí-las, Bernard’” (MAURIAC, 1927, p. 43, tradução nossa).

²⁴ “Compunha uma felicidade, inventava uma alegria, criava, com todas as peças, um amor impossível” (MAURIAC, 1927, p. 153, tradução nossa).

²⁵ “O pensamento de Thérèse desprendia-se do corpo desconhecido que ela suscitara para sua alegria, fatigava-se de sua felicidade, provava a saciedade do prazer imaginário – inventava uma outra evasão” (MAURIAC, 1927, p. 154, tradução nossa).

mensonge jusqu'à la mort." (MAURIAC, 1927, p. 95)²⁶. Desse modo, a ação da protagonista restringe-se ao âmbito da imaginação. Age sem perder de vista o intuito de criar um sentido pelo qual existir, na ambiguidade do dever e do desejar atingir a autossuficiência.

A esse problema ético da legitimidade da ação, de acordo com Lukács (2000), interpõe-se o problema estético da ausência de ação. Esta, de fato, como fora demonstrado, continua a ocorrer, no entanto, em âmbito psicológico, o que exige a "[...] transformação de estado de ânimo e reflexão, de lirismo e psicologia em autênticos meios de expressão." (LUKÁCS, 2000, p.121). Assim sendo, de um lado, verifica-se um conflito entre as duas características: a passividade e o fracasso, intrínsecas ao caráter e ao destino do herói, que se contradizem, uma vez que para fracassar é necessário agir. Por outro lado, em se tratando do herói desiludido, verifica-se uma relação dialética entre ambas as características: o herói é passivo, porque tendo a derrota como pressuposto é consciente da inutilidade de suas ações, fracassando, em contrapartida, porque o fechar-se em si mesmo, devido à passividade, é, acima de tudo, um fracasso social. Por conseguinte, para o teórico, a forma do romance atende à representação de indivíduo e mundo específicos, ao passo que essas mesmas especificidades dão origem a problemas estruturais que não podem ser solucionados dentro da mesma forma.

A passividade, conforme Lukács (2000), não se configura, necessariamente, como um requisito formal; atua, porém, como um elemento de articulação entre o herói e suas relações com o mundo e consigo mesmo. Apesar de sua desilusão, o pressuposto da subjetividade de Thérèse é a insatisfação, de modo que suas ações são movidas para a substituição, em série, de desejos insaciados e, por vezes até, insaciáveis. Destarte, Thérèse resiste, posiciona-se, por vezes, com determinação frente à realidade, na crença de poder deter a força da mediocridade que traça seus caminhos: "*Peut-être mourrait-elle de honte, d'angoisse, de remords, de fatigue – mais elle ne mourrait pas d'ennui.*" (MAURIAC, 1927, p. 25)²⁷.

Deve-se a Jean Azévédo, a apresentação de Paris à heroína como um mundo em que há espaço para o questionamento, bem como para a reflexão. Ávido por dar sentido à existência, instiga-a, despertando em Thérèse algo de sua essência que lhe fora reprimido: "[...] (*déjà je devenais, moi aussi, exigeante, et souhaitais*

²⁶ "Jean Azévédo descrevia-me Paris, suas amigas e eu imaginava um reino, do qual a lei fosse de 'tornarmo-nos nós mesmos'. Aqui a senhora está condenada à mentira até a morte" (MAURIAC, 1927, p. 95, tradução nossa).

²⁷ "Talvez morresse de vergonha, de angústia, de remorso, de cansaço – mas não morreria de tédio" (MAURIAC, 1927, p. 25, tradução nossa).

que chaque minute m'apportât de quoi vivre)" (MAURIAC, 1927, p. 87)²⁸. As conversas com o rapaz reforçam na protagonista o desejo de ser ela mesma, pelo qual ela resistirá durante todo o romance: "*Azévêdo niait qu'il existât une déchéance pire que celle de se renier. Il prétendait qu'il n'était pas de héros ni de saint qui n'eût fait plus d'une fois le tour de soi-même, qui n'eût d'abord atteint toutes ses limites [...]*" (MAURIAC, 1927, p. 96)²⁹.

A resistência é flagrada inclusive diante da morte. Ao tomar conhecimento, após sua absolvição judicial, de que o marido a destituiria de toda sua liberdade, mantendo-a em um regime de claustro, a personagem decide se suicidar. No entanto, por não acreditar suficientemente em Deus, a morte não se lhe mostra como um fim seguro e definitivo: "*Qu'est-ce que la mort? On ne sait pas ce qu'est la mort. Thérèse n'est pas assurée du néant. Thérèse n'est pas absolument sûre qu'il n'y ait personne*" (MAURIAC, 1927, p. 141)³⁰, o que a leva a relutar, inclusive, à única forma de transcendência possível do herói moderno.

Diferentemente do herói desiludido, Thérèse não apresenta uma tendência à passividade, nem se furta de confrontar-se com o mundo. Contudo, em razão de sua lucidez e uma desconfortante inquietude, aniquila na própria alma o que concerne à sua interioridade, abrindo espaço, conforme prevê Lukács (2000), à análise psicológica. Essa lucidez revela-se tão aguçada que sua consciência passa a ser, por momentos, um instrumento de autoflagelação e a personagem resiste, até mesmo, no sofrimento, reconhecendo na dor a articulação de sua existência: "*Sans que ce fût selon une volonté délibérée, sa douleur devenait ainsi son occupation et – qui sait? – sa raison d'être au monde*" (MAURIAC, 1927, p. 157)³¹.

Quanto ao seu mais notável opositor, Bernard, sua resistência torna-se eminente devido ao fato de que, apesar do acordo feito entre ambos, ainda que não tenha havido a reconciliação do casal, Thérèse não se culpa diante de um passado maculado como espera a convenção, ao contrário, ela se recusa a isto: "*- Ce que je voulais? Sans doute serait-il plus aisé de dire ce que je ne voulais pas; je ne voulais pas jouer un personnage, faire des gestes, prononcer des formules, renier*

²⁸ "[...] (tornava-me, de antemão, também, exigente e desejava que cada minuto me trouxesse algo de que viver)" (MAURIAC, 1927, p. 87, tradução nossa).

²⁹ "Azévêdo negava que existisse uma degradação pior que a de se renegar. Afirmava que não existia herói, nem santo que não tivesse feito, mais de uma vez, uma volta em torno de si mesmo, que não tivesse, antes, atingido todos os seus limites [...]" (MAURIAC, 1927, p. 96, tradução nossa).

³⁰ "O que é a morte? Não se sabe o que é a morte. Thérèse não estava segura do nada. Thérèse não tem absolutamente certeza de que não haja ninguém ali" (MAURIAC, 1927, p. 141, tradução nossa).

³¹ "Sem que isso ocorresse por uma vontade deliberada, sua dor se tornava, assim, sua ocupação e – quem sabe? – sua razão de ser no mundo." (MAURIAC, 1927, p. 157, tradução nossa).

enfin à chaque instant une Thérèse qui...[...] je ne cherche qu'à être véridique [...]" (MAURIAC, 1927, p. 181)³².

Detentora de uma interioridade que oscila entre a passividade e a ação, a constância da protagonista está em sua autossuficiência, o que confere a manutenção da verossimilhança de seu (des)equilíbrio: "*Cela m'amuserait quelques secondes, peut-être, de l'entendre [sa fille], mais tout de suite elle m'ennuierait, je serais impatiente de me retrouver seule avec moi-même...*" (MAURIAC, 1927, p. 167)³³. Enfim, sua ascensão e sua derrocada consistem na permanência solitária consigo mesma. Perdida em um mundo cujos valores não são mais autênticos, tenta construir em si e a partir de si o próprio e mais autêntico sentido, ainda que o autoconhecimento só reforce a consciência da impossibilidade de tal feito.

Considerações finais

Em virtude dos aspectos analisados, apurou-se que, de modo geral, a verdade da personagem, enquanto todo coerente, é constituída na autossuficiência de sua subjetividade. É em razão da sua qualidade autossuficiente que a protagonista Thérèse desloca-se entre a desilusão, a aspiração e a resistência frente à hostilidade do mundo, aspectos que determinam menos seu posicionamento em sociedade que a sua fragilidade em posicionar-se. O herói é vencido pela realidade, salienta Lukács (2000), e, talvez, a sua busca consista, exatamente, na ilusão de que essa predição não se cumpra, embora o constitua. A autossuficiência, portanto, configura-se tanto como imposição exterior, quanto necessidade interior, revelando a contradição do herói de resistir à realidade externa, fazendo uso da amplitude de sua alma para chocar-se contra o mundo e acabar devorado/tragado por essa extensão, convertida, verticalmente, em abismo de si. A essência da heroína, com efeito, é composta por fragmentos contraditórios de existência, em que repercute a imprevisibilidade da consequência dos atos, tanto maior é a impossibilidade de premeditá-los.

Se, em certa medida, é possível afirmar que o posicionamento de Thérèse na sociedade é determinado pela autossuficiência, isso está atrelado ao fato de que o fato de que bastar-se manifesta-se como uma lei individual que confirma a hipótese de sucumbir às leis do mundo. É preciso que a existência tenha um

³² "- O que eu queria? Sem dúvida seria mais fácil dizer o que eu não queria; não queria representar um personagem, fazer gestos, pronunciar fórmulas, renegar, enfim, a todo instante uma Thérèse que ... [...] procuro, apenas, ser verdadeira [...]" (MAURIAC, 1927, p. 181, tradução nossa).

³³ "Divertir-me-ia, alguns segundos, talvez, ouvi-la, mas, em seguida, ela me entediaria, eu ficaria impaciente de me encontrar, sozinha, comigo mesma..." (MAURIAC, 1927, p. 167, tradução nossa).

fim em si mesma, afinal, nem o ser, nem o mundo articulam-se como meios para a conclusão da busca da heroína; ambos, em conjunto, garantem, ao contrário, a permanência da oposição, da impossibilidade do encontro, da descoberta, porque contingentes. A contingência do mundo estende-se, finalmente, à alma da heroína.

No plano formal, constata-se, ainda, um narrador que não se conforma com a autossuficiência narrativa da personagem. Esta, portanto, como categoria estrutural do romance, também apresenta resistência, neste caso, à forma, em coincidir “constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 96).

O desfecho do romance poderia levar a crer que, finalmente, os desejos idealizados da heroína obtiveram a sua realização efetiva. No entanto, o final do enredo não corresponde ao final do percurso “vital” percorrido pela personagem na obra, uma vez que este percurso continua no romance *La fin de la nuit*. Nesta narrativa, vivendo em Paris, Thérèse permanece insatisfeita, inadequada e inconformada com a realidade, ou seja, a ampliação do mundo não foi suficiente para sustentar a amplitude da alma e somente agravou a impossibilidade de a heroína se realizar. Embora tenha havido um movimento de mudança, a sua vida, como a vida do herói romanesco moderno, está fadada à ausência de aventuras, o que reforça a contingência do mundo. A capital não foi suficiente para suprir o vazio existencial que lhe é próprio. O vazio é o único elemento a garantir a sua autonomia frente à realidade, pois nele está contida toda a sua totalidade. A autossuficiência consiste, assim, na tarefa de preencher o próprio vazio, em resistir à desilusão.

Em *Thérèse Desqueyroux*, independentemente do desenlace, a ação do envenenamento resultou em um fracasso externo bem sucedido interiormente, pois é isso o que motivou sua solidão eterna, figurando-se como a mancha que a separa dos demais, ao mesmo tempo que é esta mesma ação que a coloca rumo ao autoconhecimento, rumo a si mesma, estabelecendo-se, assim, como o problema insolúvel da personagem.

**NOVELISTIC SELF-SUFFICIENCY: THE RESISTANCE
OF THE DISILLUSIONED HEROINE IN THÉRÈSE
DESQUEYROUX, BY FRANÇOIS MAURIAC**

ABSTRACT: *The aim of this article is to analyze the novel Thérèse Desqueyroux, by François Mauriac, whose fictional universe is marked by the feeling of abandonment of the protagonist Thérèse as well as by a consequent disconnection from her family, reflected in a social attitude lacking concern with the other and sometimes with moral*

values. The protagonist's conflict is triggered by the inessential aspect of her existence and by the maladjustment to her family, who is focused on private property, social status, and religion. Examining Thérèse's mismatch between her soul and her destiny, this paper will analyze, based on Georges Lukács's The theory of the novel, to what extent the self-sufficient subjectivity of the modern heroine determines her position in society – considering that individual interests overlap the collective ones in the novel.

KEYWORDS: *François Mauriac. French narrative. Disillusionment. Self-sufficiency. Resistance.*

REFERÊNCIAS

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MAUCUER, M. **Thérèse Desqueyroux**: Profil d'une oeuvre. Paris: Hatier, 1970.

MAURIAC, F. Le romancier et ses personnages. In: _____. **Oeuvres romanesques I**. Paris: Flammarion, 1965. p.7-22.

MAURIAC, F. Thérèse à l'hôtel. In: _____. **Plongées**. Paris: Grasset, 1938. p.57-96.
_____. **Thérèse Desqueyroux**. Paris: Grasset, 1927.



O IDEALISMO VILLIERIANO E AS INTERTEXTUALIDADES BÍBLICAS EM *A EVA FUTURA*

Samara Beatriz de Oliveira PARADELLO*
Norma DOMINGOS**

RESUMO: Este artigo visa analisar as fontes intertextuais bíblicas presentes na obra *A Eva Futura*, do escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). O autor é apontado como uma das grandes influências do Simbolismo francês e muitas de suas produções estão carregadas de uma rica prosa poética. Suas obras contam ainda com variadas contribuições culturais, visto que são notavelmente dotadas de intertextualidades que contemplam grande variedade de literatura e escritores. Em seus textos, Villiers manifesta sua crença no Ideal e em valores esquecidos pela sociedade à qual pertencia, criticando a superficialidade, a fé cega na ciência e o crescente mercantilismo. Levando em consideração sua incessante busca pelo Ideal, este trabalho procura ilustrar como a intertextualidade bíblica permite melhor compreender a representação do Idealismo villieriano.

PALAVRAS-CHAVE: A Eva Futura. Villiers de l'Isle-Adam. Intertextualidades bíblicas. Idealismo villieriano. Simbolismo.

Mas, naquilo que a reflete, a Idéia vibrante de Deus surge apenas pelo grau de intensidade da fé com que um vidente *pode* evocá-la. Deus, como todo pensamento, não existe no Homem e sim em indivíduos. Ninguém sabe onde começa a Ilusão nem em que consiste a Realidade. Ora, sendo Deus a concepção mais sublime possível e como toda concepção só se concretiza por meio da **vontade** e do *desejo mental* peculiares a cada pessoa, disse se

* Mestre em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Letras. Assis - SP - Brasil. 19.806-900 - samarabeatriz@gmail.com

** Coorientadora da pesquisa no Programa de Pós-Graduação em Letras. UNESP - Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Letras e Ciências Sociais - Departamento de Letras Modernas. Assis - SP - Brasil. 19.806-900 - norma.domingos@unesp.br

conclui que afastar do pensamento a ideia de um Deus resulta apenas em uma decapitação do espírito. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 80, grifo do autor, grifo nosso)¹.

Este artigo tem como objetivo principal a análise de algumas das fontes intertextuais bíblicas presentes na obra do autor francês Villiers de l'Isle-Adam (1836-1889), *A Eva Futura*, publicada em 1886. Essas intertextualidades emergem de imediato – decorrentes até mesmo do próprio título – e permitem uma melhor compreensão de um aspecto importante da escritura villieriana, ou seja, seu idealismo filosófico, sinônimo, para muitos, de obra hermética ou de difícil leitura.

Em *A Eva Futura* temos uma quantidade significativa de referências bíblicas que permeiam todo o romance. A primeira e mais óbvia delas está presente no título, uma referência direta à história bíblica² da criação do primeiro casal de seres humanos, Adão e Eva, registrada nos primeiros capítulos do livro de “Gênesis”, mais especificamente nos capítulos 1 e 2.

Em “Gênesis”, apreendemos que Deus criou o mundo em seis dias e todas as coisas foram criadas pelo poder de Sua palavra.

E disse Deus: Haja uma expansão no meio das águas, e haja separação entre águas e águas. E fez Deus a expansão, e fez separação entre as águas que *estavam* debaixo da expansão e as águas que *estavam* sobre a expansão. E assim foi. E chamou Deus à expansão Céus, e foi a tarde e a manhã o dia segundo. (BÍBLIA, Gênesis, 1, 6-8, grifo do texto).

No sexto dia, porém, Deus se dedicou especial e pessoalmente à criação dos seres humanos que, diferentemente de todo o resto, foram feitos pela ação do próprio Deus: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou.” (BÍBLIA, Gênesis 1, 27).

A história da criação humana vai perpassar todo o romance, é ali que ele está fundamentado, e encontramos referências a ela recorrentemente. Depois

¹ “Mais, en celui qui la réfléchit, l'idée-vive de Dieu n'apparaît qu'au degré seul où la foi du voyant peut l'évoquer. Dieu, comme toute pensée, n'est dans l'Homme que selon l'individu. Nul ne sait où commence l'illusion, ni en quoi consiste la Réalité. Or, Dieu étant la plus sublime conception possible et toute conception n'ayant sa réalité que selon le **vouloir** et les **yeux** intellectuels particuliers à chaque vivant, il s'ensuit qu'écarter de ses pensées l'idée d'un Dieu ne signifie pas autre chose que se décapiter gratuitement l'esprit.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.66, 67, grifo do autor, grifo nosso).

² Confira *Bíblia sagrada* (1969).

do título da obra, a primeira delas pode ser constatada já nas páginas iniciais, quando o narrador, ao apresentar Edison, mostra, também, uma de suas inúmeras invenções, numa demonstração de seu poder criador:

Ora, uma noite desses últimos outonos, por volta das cinco horas, **o maravilhoso inventor de tantos prodígios**, esse mago da audição (que, quase surdo, como um Beethoven da ciência, **criou** para si mesmo um instrumento imperceptível – graças ao qual, ajustado ao orifício do tímpano, a surdez não somente desaparece mas faz com que o sentido da audição se aguçe ainda mais), Edison, enfim, retirara-se para o interior de seu **laboratório**, ou seja, para aquele pavilhão isolado da mansão. (VILLIERS DE L'ILSE-ADAM, 2001, p. 54, grifo nosso)³.

O uso das palavras em destaque reforça o caráter criador de Edison que, ao longo de grande parte do primeiro livro – “O Sr. Edison” –, vai refletir sobre suas invenções e sobre como elas poderiam ter registrado os maiores eventos históricos da humanidade se tivessem sido inventadas antes:

– Como cheguei tarde à Humanidade! Murmurava. Por que não fui um dos primeiros homens de nossa espécie!... Boa parte das grandes palavras estariam incrustadas hoje, *ne varietur* – textuais, enfim, nas folhas de meu cilindro, já que o *aperfeiçoei ao ponto prodigioso de poder captar, na hora, as ondas sonoras à distância!*... E essas palavras ficariam gravadas ali, com o tom, o timbre, a maneira de pronunciar e até os vícios de pronúncia de seus enunciadores. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.57, grifo do autor)⁴.

Dentre os eventos citados por Edison, muitos são bíblicos, alguns tratam justamente da história da Criação, como a famosa primeira ordem divina “Haja

³ “Or, un soir de ces derniers automnes, vers cinq heures, le merveilleux inventeur de tant de prestiges, le magicien de l'oreille (qui, presque sourd lui-même, comme un Beethoven de la Science, a su se créer cet imperceptible instrument – grâce auquel, ajusté à l'orifice du tympan, les surdités non seulement disparaissent, mais dévoilent, plus affiné encore, le sens de l'ouïe –), Edison enfin, s'était retiré au plus profond de son laboratoire personnel, c'est-à-dire en ce pavillon séparé de son château.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.40).

⁴ “Comme j'arrive tard dans l'Humanité! murmurait-il. Que ne suis-je l'un des premiers-nés de notre espèce!... Bon nombre de grandes paroles seraient incrustées, aujourd'hui, ne varietur, – (sic) – textuelles, enfin, sur les feuilles de mon cylindre, puisque son prodigieux perfectionnement permet de recueillir, dès à présent, les ondes sonores à distance! ... Et ces paroles y seraient enregistrées avec le ton, le timbre, l'accent du débit et même les vices de prononciation de leurs énonciateurs.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.43, grifo do autor).

luz” (BÍBLIA, Gênesis 1, 3), que marca o início do processo criador ou mesmo a conhecida constatação de que não é bom que o homem esteja só:

Sem ter pretensões ao clichê galvanoplástico do “*Fiat Lux!*”, exclamação proferida, parece-lhe, lá se vão setenta e dois séculos (e que, aliás, a título de precedente imemorial, controversa ou não, teria escapado a qualquer fonografia), talvez me tivesse sido permitido – por exemplo, um pouco depois da morte de Lilith e durante a viuvez de Adão – surpreender e gravar, escondido em algum bosque do Éden, o sublime solilóquio: – Não é bom que o Homem esteja só!” – depois o *Eritis sicut dii! Crescei e multiplicai-vos!*... enfim, o sombrio chiste de Elohim: *Agora Adão se tornou igual a nós* – etc!... (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p.57, grifo do autor)⁵.

O fonógrafo é uma de suas criações principais, que aparecerá em todo o romance; peça importantíssima para a composição de Hadaly, a grande criação de Edison:

Aqui ficam os dois fonógrafos de ouro, inclinados para o centro do peito, os dois pulmões de Hadaly. Passam, de um para o outro, as folhas metálicas das conversas amenas – deveria dizer *celestiais* – que ela pode manter, como as prensas de imprimir rodam a tiragem das páginas. Uma única fita de estanho pode conter sete horas de palavras, elaboradas por grandes poetas, filósofos sutis e importantes romancistas do século, gênios a quem procurei – e que me concederam, a peso de ouro, essas maravilhas para sempre inéditas. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 240, grifo do autor).

Edison tem um grande interesse pelas questões místicas, área em que mais gostaria de ter contribuído com o fonógrafo:

É sobretudo no Mundo místico – continuou logo após – que as ocasiões perdidas parecem irreparáveis!... Oh! as vibrações iniciais de todas as palavras da Boa Nova! O timbre arcangélico da Saudação, diluído nos *angelus* através

⁵ “*Sans prétendre au cliché galvanoplastique du Fiat Lux! exclamation proférée, paraît-il, voici tantôt soixante-douze siècles (et qui, d’ailleurs, à titre de précédent immémorial, controuvé ou non, eût échappé à toute phonographie), peut-être m’eût-il été permis, – par exemple, un peu après la mort de Lilith et pendant le veuvage d’Adam, – de saisir et d’empreindre, dissimulé derrière quelque fourré de l’Éden, tout d’abord le sublime soliloque: Il n’est pas bon que l’Homme soit seul! – puis l’Eritis sicut dii! le Croissez et multipliez!...enfin, le sombre quolibet d’Élohim: Voici Adam devenu comme l’un de nous, etc!...*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1993, p.43, grifo do autor).

O idealismo villieriano e as intertextualidades bíblicas em *A Eva futura* dos séculos! O Sermão da Montanha! O “Salve, Mestre!” (*Salèm, rabboni*, creio eu), do jardim das Oliveiras – e o fremir do beijo de Iscariotes – O *Ecce Homo* do soturno prefeito! o interrogatório com o Sumo Sacerdote!... todo esse processo, enfim, revisado detalhadamente hoje pelo Dr. Dupin, presidente da Assembléia francesa, com tanta sutileza, em um livro importante e oportuno, no qual o ilustre magistrado reconstitui de maneira exemplar, sob o ponto de vista do Direito da época, todas as incorreções dos autos, omissões, despropósitos, mal-entendidos e negligências pelas quais Pôncio Pilatos, Caifás e o impetuoso Herodes Antipas tornaram-se juridicamente repreensíveis no decorrer do caso. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.63)⁶.

Valendo-se do fonógrafo, Edison exprime-se, também, com ironia e certa prepotência em relação ao divino, citando eventos bíblicos que, em sua opinião, poderiam ter sido registrados de outra maneira:

É interessante observar, prosseguiu, que o Verbo divino parece não ter levado em conta os aspectos exteriores e sensíveis da escrita e da palavra. Escreveu apenas uma vez – e, ainda assim, na argila. Talvez não avaliasse, na vibração da palavra, que esse intangível *além* cujo magnetismo inspirado na Fé pudesse penetrar um vocábulo no instante em que é proferido. Quem sabe se o resto realmente é de pouca importância?... Sempre permitiu que tão-somente *imprimissem* seu Evangelho, e não que o *fonografassem*. Todavia, se em vez de dizer: “Leiam as Santas Escrituras!”, tivesse dito: “Escutem as Vibrações Sagradas!” – Enfim, é tarde demais. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 63 e 64, grifo do autor)⁷.

⁶ “Voici les deux phonographes d'or, inclinés en angle vers le centre de la poitrine, et qui sont les deux poumons de Hadaly. Ils se passent l'un à l'autre les feuilles métalliques de ces causeries harmonieuses – et je devrais dire célestes, – un peu comme les presses d'imprimerie se passent les feuilles à tirer. Un seul ruban d'étain peut contenir sept heures de ses paroles. Celles-ci sont imaginées par les plus grands poètes, les plus subtils métaphysiciens et les romanciers les plus profonds de ce siècle, génies auxquels je me suis adressé – et qui m'ont livré, au poids du diamant, ces merveilles à jamais inédites.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 216).

⁷ “Il est à remarquer, reprit-il, que le Verbe divin semble avoir fait peu d'état des côtés extérieurs et sensibles de l'écriture et de la parole. Il n'écrivit qu'une seule fois – et, encore, sur la terre. Sans doute n'estimait-il, dans la vibration du mot, que cet insaisissable au-delà, dont le magnetisme inspiré de la Foi peut pénétrer un vocable dans l'instant où on le profère. Qui sait si le reste n'est pas de peu d'importance, en effet?... Toujours est-il qu'il a permis seulement qu'on imprimât son Évangile, et non qu'on le phonographiât. Cependant, au lieu de dire: 'Lisez les Saintes Écritures!' on eût dit: 'Écoutez les Vibrations Sacrées!' – Enfin, il est trop tard...” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.49-50, grifo do autor).

Dessas reflexões de Edison resultam dois questionamentos. O primeiro diz respeito ao que poderia ser fonografado na modernidade, em comparação a toda a riqueza de eventos da Antiguidade:

– O que tenho para fonografar, hoje, na terra? Gemia sarcasticamente; poder-se-ia acreditar, a bem da verdade, que o Destino só permitiu a meu instrumento aparecer no momento em que nada do que o Homem diz não parece mais valer a pena ser registrado... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 64)⁸.

O segundo é em relação à capacidade de ouvir – e não apenas escutar – que as pessoas teriam, caso esses e outros eventos fossem, de fato, fonografados:

– Mas que importância tem isso! Inventar! Inventar! – O que importa o som da voz, a boca que profere, o século, o minuto em que uma idéia se revelou, já que todo pensamento, de século para século, *deixa transparecer o ser que o reflete?* Aqueles que nunca saberão ler, saberiam, por ventura, ouvir?... Não ouvir o som, mas o *interior* criador de suas próprias vibrações – esses véus! – que é o essencial! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.64, grifo do autor)⁹.

A reflexão sobre o fonógrafo e o interesse pelos eventos místicos trarão, no capítulo VI, intitulado “Ruídos Misteriosos”, do livro I, uma epígrafe que dá continuidade ao raciocínio do cientista sobre a sensibilidade necessária para que o fonógrafo tivesse sido utilizado de maneira correta para registrar os acontecimentos: “Quem tiver ouvidos para ouvir, ouça! Novo Testamento.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 64)¹⁰.

Essa epígrafe é uma solene e célebre exortação de Cristo, reproduzida ao menos quinze vezes no “Novo Testamento”, por isso a referência genérica feita

⁸ “*Qu'ai-je à fonographier, aujourd'hui, sur la terre? gémissait-il sarcastiquement: on pourrait, en vérité, croire que le Destin n'a permis à mon instrument d'apparaître qu'au moment où rien de ce que dit l'homme ne semble plus guère valoir la peine d'être conservé...*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.50).

⁹ “*Après tout, que m'importe! Inventions! inventions! – Qu'importe le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, la minute où telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est, de siècle en siècle, que selon l'être qui la réfléchit? Ceux-là qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre?... Ce n'est pas d'entendre le son, mais l'En dedans créateur de ses vibrations même, – ces voiles! – qui est l'essentiel.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.50, grifo do autor).

¹⁰ “*Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.50, grifo do autor).

pelo autor. Em uma de suas parábolas mais famosas, “A Parábola do Semeador”, encontrada em “Mateus”¹¹, podemos entender, de maneira indireta, o significado dessa exortação. Ao ser questionado pelos discípulos do porquê de falar ao povo em parábolas, Cristo responde:

Por isso lhes falo por parábolas, porque eles, vendo, não vêem, e ouvindo, não ouvem nem compreendem. Porque o coração deste povo está endurecido, e ouviram de mau grado com seus ouvidos e fecharam seus olhos; para que não vejam com os olhos e ouçam com os ouvidos, e compreendam com o coração, e se convertam, e eu os cure. (BÍBLIA, Mateus, 13, 14-15).

Ao fazer uso dessa advertência, podemos entender que Cristo, além de confirmar a importância daquilo que disse ou dirá, se refere também à percepção espiritual necessária para a compreensão de seus ensinamentos. É sobre escutar, e não apenas o simples ato de ouvir. Há uma diferença entre os dois verbos, ainda que sutil: o primeiro é mais ligado ao sentido físico, à obtenção do som; o segundo à atenção que dedicamos a algo, à compreensão do significado e o entendimento da mensagem.

Da mesma maneira, essa questão pode ser melhor observada em Marcos 7, em “A tradição dos anciãos”, episódio em que Jesus confronta os fariseus e seus costumes e exorta os ouvintes a não apenas ouvir, mas compreender seu discurso:

E, chamando outra vez a multidão, disse-lhes: Ouvi-me vós todos, e compreendei. Nada há, fora do homem, que entrando nele, o possa contaminar; mas o que sai dele isso é que contamina o homem. Se alguém tem ouvidos para ouvir, ouça. (BÍBLIA, Marcos, 7, 14-16).

Para Edison, a fotografia também teria sido outro meio importante e eficaz para registrar acontecimentos diversos da história da humanidade, mas ela também não chegou a tempo:

– A Fotografia também chegou tarde! – continuou. Não é desesperador pensar nos quadros, retratos, vistas e paisagens documentados outrora e que estão destruídos para sempre? Os pintores podem imaginá-los, mas a fotografia transmite-nos a realidade, de maneira precisa. Que diferença! – Enfim, está

¹¹ Confira Bíblia, Mateus, 13, 1-30.

acabado! Não veremos mais e jamais *reconhecemos* a efigie das coisas e das pessoas de outros tempos [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.77, grifo do autor)¹².

Episódios bíblicos poderiam ter sido gravados com detalhes, como por exemplo, o Jardim do Éden ou o advento do Dilúvio:

Teria sido estupendo possuir algumas boas provas fotográficas (tiradas na hora exata do acontecimento) de *Josué fazendo parar o sol*, por exemplo, - de algumas *Tomadas do Paraíso terrestre* tiradas da *Entrada das espadas flamejantes*: da *Árvore da Ciência*; da *Serpente* etc.; de algumas tomadas do *Dilúvio*, tiradas do *cume do Ararat* (eu seria até capaz de apostar que o engenhoso Jafé teria levado uma objetiva para a arca se tivesse conhecido esse maravilhoso instrumento). Mais tarde, tirariam a foto das *Sete Pragas do Egito*, da *Sarça ardente*, da *Passagem do Mar Vermelho*, [...] E todos os episódios do Novo Testamento! Que fotos! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 77-78)¹³.

Efetivamente, algumas passagens bíblicas apresentam riqueza descritiva, mas também permitiriam o registro do divino. Como o episódio da passagem pelo mar Vermelho, registrada no Êxodo:

Então Moisés estendeu a sua mão sobre o mar, e o Senhor fez retirar o mar por um forte vento oriental toda aquela noite; e o mar tornou-se em seco, e as águas foram partidas. E os filhos de Israel entraram pelo meio do mar em seco: e as águas foram-lhes como muro à sua direita e à sua esquerda. E os egípcios seguiram-nos e entraram atrás deles todos os cavalos de Faraó, os seus carros e os seus cavaleiros, até ao meio do mar. (BÍBLIA, Êxodo, 14, 21-23).

¹² "La Photographie, elle aussi, est arrivée bien tard! – continua t-il. N'est-il pas désespérant de songer aux tableaux, portraits, vues et paysages qu'elle eût recueillis jadis et dont le spectacle est à jamais détruit pour nous? Les peintres imaginent: mais c'est la réalité positive qu'elle nous eût transmise. Quelle différence! – C'en est fait! nous ne verrons plus, nous ne reconnaitrons jamais, en leurs effigies, les choses et gens d'autrefois [...]" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.63, grifo do autor).

¹³ "Il nous eût été si agréable de posséder quelques bonnes épreuves photographiques (prises au moment même du phénomène) de Josué arrétant le soleil, par exemple, – de quelques Vues du Paradis terrestre prises de l'Entrée aux épées flamboyantes; de l'Arbre de la Science; du Serpent, etc.; - de quelques vues du Déluge, prises du sommet de l'Ararat (l'industriel Japhet aurait, je le parierais, emporté un objectif dans l'arce s'il eût connu ce merveilleux instrument). Plus tard, on eût cliché les Sept Plaies d'Égypte, le Buisson Ardent, le Passage de la mer Rouge, [...] Et tous les épisodes du Nouveau Testament! Quelles épreuves!" (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 64).

Ou ainda em Êxodo 3, 2-5, quando Moisés tem a visão da Sarça ardente:

E apareceu-lhe o anjo do Senhor em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo, e a sarça não se consumia. E Moisés disse: Agora me virarei para lá, e verei esta grande visão, porque a sarça se não queima. E vendo o Senhor que se virava para lá ver, bradou Deus a ele do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés. E ele disse: Eis-me aqui. E disse: Não te chegues para cá; tira os teus sapatos de teus pés; porque o lugar em que tu estás é terra santa.

Como não há a imagem reproduzida de Deus, parece-nos que a ideia de Edison seria de que o imperceptível – o outro mundo –, poderia ser compensado pelo poder criativo do homem. Edison teria preservado a unidade primeira ao captar as imagens da época, quando havia significação: ele teria podido conservar para sempre e intacta essa realidade. Teria registrado até mesmo a presença de Deus, como confirma o excerto abaixo, impregnado de ironia:

Quanto aos místicos, posso brindá-los com uma reflexão ingênua, paradoxal, superficial, se desejarem, mas singular: – Não é triste pensar que se Deus, o Altíssimo, o grande cientista, enfim, o Todo Poderoso (é de notoriedade pública que já apareceu para tanta gente, que confirmou sua existência desde os mais remotos séculos – ninguém pode contestar sem perigo de heresia – e cujos pretensos traços tantos péssimos pintores e escultores medíocres esmeram-se em vulgarizar *sem elementos para isso*), – sim, pensar que se Ele se dignasse a nos deixar tirar a mais ínfima, a mais humilde fotografia Dele, ou então se permitisse que eu, Thomas Alva Edison, engenheiro americano, sua criatura, gravasse uma simples prova fonográfica de Sua verdadeira Voz (pois o trovão mudou muito, desde Franklin), *já no dia seguinte não haveria mais um único ateu na face da terra!* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.79-80 grifo do autor)¹⁴.

¹⁴ “Quant aux mystiques, je puis leur soumettre une réflexion naïve, paradoxale, superficielle, s'ils veulent, mais singulière: – n'est-il pas attristant de penser que si Dieu, le Très-Haut, le Bon Dieu, dis-je, enfin le Tout-Puissant (lequel, de notoriété publique, est apparu à tant de gens, qui l'ont affirmé, depuis les vieux siècles, – nul le saurait le contester sans hérésie, – et dont tant de mauvais peintres et de sculpteurs médiocres s'évertuent à vulgariser de chic les prétendus traits) – oui, penser que s'il daignait nous laisser prendre la moindre, la plus humble photographie de Lui, voire me permettre, à moi, Thomas Alva Edison, ingénieur américain, sa créature, de cliquer une simple épreuve phonographie de Sa vraie Voix (car le tonnerre a bien mué, depuis Franklin), dès le lendemain il n'y aurait plus un seul athée sur la Terre.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 66, grifo do autor).

De acordo com Grunewald (2001), ao tecer as reflexões sobre o fonógrafo e a fotografia, Edison estaria, na verdade, preocupado, questionando o valor de suas invenções, e se captar sons e imagens apenas colocaria em destaque o rompimento que se deu entre a antiga significação e o mundo sensível. De fato, em suas digressões sobre a invenção, Edison conclui que tudo passa pelos sentidos e pela linguagem.

O vazio do paraíso perdido é preenchido pelo poder criador do homem – é ele quem deve dar significado às palavras. A ruptura entre o homem e o absoluto acontece à medida que, para Villiers, há um véu que sempre esconde a verdadeira significação. Esta última é interior, reside na imaginação e na capacidade criativa. (GRUNEWALD, 2001, p. 35).

Para Conyngham (1975), Edison expõe um problema linguístico nessas reflexões. A ruptura entre o homem e o absoluto (entre o homem e Deus depois do pecado) muda a fonte de inspiração e significação para a humanidade. Edison acreditava que suas invenções seriam capazes de captar não apenas os sons ou os momentos, mas também o significado deles, preservando a unidade perdida. Ele chega, entretanto, à conclusão de que toda tentativa de captar uma palavra ou imagem significativa está fadada ao fracasso. O sentido só se encontra na palavra ou na imagem no instante em que se apresentam.

Em suas invenções, Edison recorre, igualmente, às proezas da eletricidade, o que observamos logo no início do Livro I quando do primeiro aparecimento da personagem Sowana:

A voz, – risonha ao dizer essa última palavra – do ser invisível que o cientista acabava de chamar Sowana, ressoava, sempre discreta e baixa, numa patera das cortinas violáceas. Essa patera funcionava como placa sonora e tremia ao murmúrio longínquo trazido pela eletricidade: era um desses novos condensadores inventados recentemente, em que a emissão das sílabas e o timbre das vozes são transmitidos com toda a nitidez. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 60-61)¹⁵.

¹⁵ *"La voix, – rieuse sur cette dernière parole, – de l'être invisible que l'électricien venait d'appeler Sowana, bruissait, toujours, discrète et basse, en une patère des rideaux violacés. Celle-ci formait plaque sonore et frémissait sous un chuchotement lointain apporté par l'électricité: c'était un de ces nouveaux condensateurs, inventés d'hier à peine, où le prononcé des syllabes et le timbre des voix sont distinctement transmis."* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 47).

No momento em que explica o funcionamento elétrico de Hadaly e em outros momentos da narrativa, Edison faz referências ao mito de Prometeu, ressaltando o legado desse mito à eletricidade:

[...] Aqui está o motor eletromagnético, bastante potente, que reduzi a essas proporções e leveza, ao qual vêm ajustar-se *todos* os indutores. Essa centelha, legado de Prometeu, que faz sempre o mesmo percurso em torno dessa vara, verdadeiramente mágica, produz a respiração ao pressionar esse ímã situado verticalmente entre os dois seios e atraindo para ele esta lâmina de níquel, com uma esponja de aço – que a todo instante, volta ao lugar, por meio da interposição regular deste isolador. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 239, grifo do autor)¹⁶.

É interessante que o autor traga à narrativa o mito grego de Prometeu que, embora não seja bíblico é, também, um mito de criação com um papel significativo no romance. Filho do Titã Jápetos e de Têmis, Prometeu fez o primeiro homem, modelando-o no barro à imagem de um deus, entretanto, de forma mais simples e vulnerável. Deu a ele a vida e, como presente, o fogo roubado dos deuses e o ensino das artes e das ciências. Prometeu foi também o responsável por ensinar ao homem vários tipos de trabalhos e aptidões. Punido por Zeus, Prometeu foi acorrentado ao Monte Cáucaso e uma águia foi incumbida de devorar parte do seu fígado durante o dia, que se refazia durante a noite. (TROUSSON, 2005).

Esse mito, que se incorporou à literatura há muito tempo, sofreu alterações e diferentes interpretações no decorrer dos séculos; consideramos, para nossas análises, as evoluções abaixo, que colocam o artista como um criador, assim como Deus:

[no] século XVIII, por fim, desenvolve-se uma interpretação destinada a fazer promissora carreira. Vinha de longínquas origens: desde a Antiguidade, o evermerismo havia feito de Prometeu um escultor; no século XV Filippo Villani valera-se do mito para fazer do pintor um criador semelhante a Deus; e no século XVI M. J. Vida e G. Chapman aplicaram a comparação ao poeta.

¹⁶ *"Ici, est le moteur électromagnétique des plus puissants, que j'ai réduit à ces proportions et à cette légèreté, et auquel viennent s'ajuster tous les inducteurs. Cette étincelle, leguée par Prométhée, qui court, domptée, autour de cette baguette vraiment magique, produit la respiration en impressionnant cet aimant situé verticalement entre les deux seins et qui attire à lui cette lame de nickel, annexé à cette éponge d'acier, – laquelle, à chaque instant, revient à sa place, à cause de l'interposition régulière de cet isolateur."* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 220).

[...] Enquanto as artes plásticas possuem necessariamente um modelo e trabalham ‘de acordo com formas exteriores’, a poesia pode criar de qualquer peça um tipo de humanidade independente deste ou daquele indivíduo. Portanto, ela não é mais imitação, mas autêntica criação [...] O artista genial cria à maneira de Deus, tirando o universo do nada: concepção estética à qual Goethe acrescentará uma metafísica da revolta deduzida da autonomia do ato criador do artista. (TROUSSON, 2005, p.790).

Logo na primeira página do romance, podemos perceber que Edison é apresentado com aptidões que se comparam às de um cientista, mas também às de um pintor, anunciando a presença do mito, que se desenvolverá mais ao longo do romance:

Edison é um homem de 42 anos, cuja fisionomia lembrava, há alguns anos, de uma maneira impressionante, a de um ilustre francês Gustave Doré. **Era quase o rosto do artista traduzido num rosto de cientista.** Aptidões congêneres, aplicações distintas. Misteriosos gêmeos. Em que momento da vida se pareceram tanto? Talvez nunca. Suas duas fotografias de então, sob **a lente do estereoscópio**, fazem pensar que certas efígies de raças superiores só se realizam com plenitude como caras cunhadas em moedas, dispersas na humanidade. (VILLIERS DE L'ILSE-ADAM, 2001, p. 53, grifo nosso)¹⁷.

Como ressaltamos anteriormente, o autor contempla aqui uma das características presentes já no desenvolvimento do mito de Prometeu, ou seja, a associação do artista ao cientista, dotados de um poder divino. De fato, Gustave Doré, gravurista e pintor francês nascido em 1832, ilustrou de forma criativa Rabelais, Charles Perrault, Balzac, Dante, Cervantes, entre outros¹⁸. A ideia do poder imaginativo aparece reforçada pela “lente do estereoscópio”, caracterizando o poder visionário tanto do artista quanto do cientista.

¹⁷ “Edison est un homme de quarante-deux ans. Sa physionomie rappelait, il y a quelques années, d'une manière frappante, celle d'un illustre Français, Gustave Doré. C'était presque le visage de l'artiste traduit en un visage de savant. Aptitudes congénères, applications différentes. Mystérieux jumeaux. À quel âge se ressemblèrent-ils tout à fait? jamais, peut-être. Leurs deux photographies d'alors, fondues au stéréoscope, éveillent cette impression intellectuelle que certaines effigies de races supérieures ne se réalisent pleinement que sous une monnaie de figures, éparses dans l'Humanité. ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 39-40).

¹⁸ Confira Petit Larousse Ilustre (1990, p. 1250).

Vislumbra-se aqui a ideia do caráter divino da criação, destacado por Domingos (2009, p. 20), ao citar a carta de Mallarmé endereçada a Villiers:

A linguagem de um poeta demiurgo, como ressalta, mais uma vez, a propósito de *Contes cruels*, seu amigo Mallarmé: ‘Você colocou nessa obra uma soma de Beleza, extraordinária. Verdadeiramente, a língua de um deus em tudo! Muitas das novelas são de uma poesia admirável e que ninguém atingirá: todas, surpreendentes.’

Domingos (2009) explica que para os simbolistas, o poeta tinha o dever de recuperar o sentido misterioso da existência por intermédio de símbolos, e julgavam que só existiria criação se, progressivamente, esse mistério fosse recordado para que o estado de espírito do poeta fosse manifestado.

Um ponto importante que se evidencia nas obras de Villiers é justamente esse do poeta-demiurgo, fruto de sua formação romântica. Os poetas percebem que a natureza é muito mais que um singelo objeto de imitação, mas que poderia ser retratada como ela é, ou ainda mais bela: nasce, então, uma nova concepção de beleza. A arte passa a representar a beleza, indo até mesmo além disso, sendo ainda mais bonita. Assim, a questão da imitação começa a ser vista por uma nova perspectiva, valorizando a função do criador, o artista que fabrica o ideal. Deste modo, não é mais a utilidade humana que é valorizada, mas a interioridade (DOMINGOS, 2009).

Os contemporâneos de Villiers, como Huysmans, por exemplo, e o próprio Villiers, experimentam um verdadeiro desprezo por sua época e procuram na arte seu refúgio, gerando uma mistura de revolta e reação que produzirá o novo movimento que tem início a partir da segunda metade do século XIX. De acordo com Raymond Trousson (2005), depois do Romantismo, para a cultura ocidental, o mito de Prometeu tornou-se o principal símbolo de uma revolta de ordem metafísica e religiosa, uma espécie de repúdio da condição humana, encarada, então, como absurda.

No século XIX, época em que o romance é escrito, há dois grupos de obras: o primeiro retrata Prometeu como vítima de um Deus injusto e das religiões alienantes, ao passo que o positivismo e o cientificismo libertam o ser humano de seus credos e superstições; já no segundo grupo, no qual se encaixa nossa obra literária, está o agnosticismo positivista, que compraz a inteligência, mas perturba a alma, desordem associada ao legado de Prometeu.

Embora haja a presença do mito grego em alguns momentos do texto referindo-se ao poder criador, é possível percebermos, ao longo da obra, que Villiers privilegia a história bíblica de Eva para criar Hadaly, fazendo uma verdadeira releitura, reconstituindo-a num contexto completamente diferente, mas em uma atmosfera com características muito parecidas com a história base.

Um indício disso pode ser encontrado no primeiro livro, no final do capítulo III, “As Lamentações de Edison”, e no capítulo IV, intitulado “Sowana”. Momento em que temos a primeira aparição da personagem Sowana, figura que será de extrema importância para o desenvolvimento do romance e da própria personagem principal, Hadaly. Como uma força criadora, Sowana aparece recoberta de mistérios e características que definirão a essência dessa Eva futura. Assim, de imediato, é a alma – o espírito –, que surge:

Repentinamente, um sussurro bem nítido, uma voz de mulher falando baixo, murmurou a seu lado:

- Edison? [...] Nem uma sombra, contudo, havia perto dele. Estremeceu.

- É você Sowana?, perguntou, em voz alta.

- Sim, sou eu. – Precisava de um bom sono esta noite! Peguei o anel, está em meu dedo. Não levante a voz: estou perto de você – e, há alguns minutos, ouço-o brincar com as palavras, como uma criança.

– E, *fisicamente*, onde está você?

– Deitada nas peles, no subterrâneo, atrás dos arbustos dos pássaros. Hadaly parece dormir um sono leve. Dei-lhe água pura com as pastilhas, de modo que ela está... revivificada. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 60-61, grifo do autor)¹⁹.

A epígrafe do capítulo atribuída aos estoicos – “Como espantar-se com alguma coisa” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.60, grifo do autor)²⁰ – é um prenúncio sobre a natureza de Sowana. Para os estoicos, de acordo com

¹⁹ “*Tout à coup, un chuchotement clair, la voix d'une jeune femme parlant tout bas, murmura près de lui: «Edison?» [...] Cependant, pas même une ombre n'était là. Il tressaillit. «Vous, Sowana? demanda-t-il à haute voix. – Oui. – Ce soir, j'avais soif du beau sommeil ! J'ai pris l'anneau, je l'ai au doigt. Ce n'est pas la peine d'élever votre son de voix habituel: je suis auprès de vous – et, depuis quelques minutes, je vous entends jouer avec des mots, comme un enfant.*

– *Et physiquement, où êtes-vous?*

– *Étendue sur les fourrures, dans le souterrain, derrière le buisson des oiseaux. Hadaly paraît sommeiller. Je lui ai donné ses pastilles et son eau pure, de sorte qu'elle est toute...ranimée.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.46).

²⁰ “*Comment s'étonner de quelque chose? Les Stoïciens*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.46).

Grunewald (2001), os corpos são os únicos seres da natureza, e em todos eles a força é inseparável da matéria, de modo que não há matéria sem força nem força sem matéria. No romance, porém, podemos ver que Sowana, aparentemente, desafia esse pensamento e vai contra ele, separando corpo e alma, como pudemos observar no exemplo anterior e destacado pelo grifo do próprio autor: “– E, *fisicamente*, onde está você?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.60, grifo do autor).

Com efeito, Edison, equiparando-se a um demiurgo julga ter conseguido separar a essência humana.

Então, Mistress Any Anderson *tornou-se meu segredo*. Graças ao estado de torpor vibrante, bem agudo, no qual se encontrava doente – essa atitude que me é, aliás, natural, face à projeção da minha vontade, desenvolveu-se, rápido até o grau talvez mais intenso – pois, hoje, sinto a faculdade de emitir, à distância, uma quantidade de influxos nervosos suficiente para exercer um domínio quase ilimitado sobre certas criaturas; e isso em algumas delas, não por dias, mas por algumas horas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.357, grifo do autor)²¹.

Para revelar a existência de um Além, lugar onde seria possível atenuar as angústias dos homens, Villiers apresenta os mistérios que a sugerem por meio de uma escritura elaborada, e busca apoio, também, em práticas como o magnetismo, o ocultismo, entre outras. (DOMINGOS, 2009).

Ainda neste capítulo, Edison pergunta a Sowana se ela tem alguma dúvida quanto a Hadaly, e ela lhe responde que foi ensinada de maneira perfeita a lidar com a Androide, tanto que pode responder por ela.

– Oh, você me ensinou de maneira perfeita a lidar com sua bela Hadaly, e estudei-a tão bem que respondo por ela...como por meu reflexo no espelho! Prefiro incorporar-me nessa moça vibrante do que estar em mim mesma. Que criatura sublime! Ela existe na esfera superior em que me encontro; está agora impregnada de **nossa vontade, minha e sua**, que nela se unifica; é uma

²¹ “Alors, Mistress Any Anderson devint mon secret. Grâce à l'état de torpeur vibrante, suraiguë, où se trouvait notre malade, – cette aptitude, qui m'est, d'ailleurs, naturelle, à la projection de ma volonté, se développa, vite, jusqu'au degré le plus intense peut-être, – car je me sens, aujourd'hui, la faculté d'émettre, à distance, une somme d'influx nerveux suffisante pour exercer une domination presque sans limites sur certaines natures, et ceci en fort peu, non de jours, mais d'heures. ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.333).

qualidade. Não é uma consciência, é um espírito! [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 61-62, grifo nosso)²².

Sua resposta deixa claro que o autor apoia-se no relato bíblico para compor a obra. Assim como na história bíblica na qual é baseado, Sowana traz algum indicativo sobre a noção da trindade também estar presente no romance, Na Bíblia não encontramos a palavra **trindade**, mas há indicativos desse conceito.

Diversas passagens ao longo da Bíblia nos mostram essa complexa noção de divindade, uma unidade composta por Deus Pai, Deus Filho e Deus Espírito Santo, pessoas distintas, mas que coexistem: “Portanto ide, ensinai todas as nações, batizando-as em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo.” (BÍBLIA, Mateus, 28, 19). Nesse exemplo, as pessoas da trindade são mencionadas quando Jesus instrui os discípulos sobre o batismo de novos cristãos. O fato de o substantivo “nome” estar no singular pode ser também um sinal dessa unidade.

Juntos, como é possível perceber pela marca do plural no discurso, eles criam a Terra e o ser humano, feito à sua imagem (deles) e semelhança, como indicado em “Gênesis”:

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra. (BÍBLIA, Gênesis, 1, 26).

As evidências da presença dessa trindade, também, no romance se confirmam na resposta de Edison, que deixa clara a necessidade – e como no relato bíblico, a importância – de serem três os envolvidos para que Hadaly possa existir. Além dele e de Sowana é necessário mais alguém: “– Pois bem. Durma, Sowana!... respondeu, à meia voz, o cientista. – Não é fácil! **é preciso uma terceira pessoa** para que a Grande Obra se cumpra!...E que, na terra, possa ser digna dela.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 62, grifo nosso)²³.

²² “– Oh! vous me l'avez bien enseignée, votre belle Hadaly, et je l'ai si bien étudiée que j'en répons...comme de mon reflet dans une glace! J'aime mieux être en cette enfant vibrante qu'en moi. Quelle créature sublime! Elle existe de l'état supérieur où je me trouve en ce moment; elle est imbue de nos deux volontés s'unifiant en elle. c'est UNE dualité. Ce n'est pas une conscience, c'est un esprit!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.48).

²³ “Bien, Dormez, Sowana! ... répondit à demi-voix l'électricien. – Hélas! il faut un troisième vivant pour que ce Grand Oeuvre s'accomplisse! ... Et qui, sur la terre, oserait s'em juger digne!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 48).

Edison, Sowana e Lorde Ewald, podem ser vistos, então, como uma espécie de trindade, responsáveis pela criação dessa nova Eva, cada um com seu papel distinto – Edison como Pai / Prometeu, Sowana como o Espírito e Lorde Ewald, num papel um pouco mais complexo, possivelmente como o Filho/Prometeu, mas também, de maneira mais óbvia, como um Adão, a razão pela qual e para quem Hadaly é criada:

- Ela saberá quem é? ou melhor, o que ela é?
- E nós, sabemos quem somos? o que somos? o senhor exigiria mais de uma cópia o que Deus julgou melhor não conceder ao original?
- Pergunto se sua criatura terá o sentimento de si mesma.
- Claro! respondeu Edison, como se estivesse muito surpreendido com a pergunta.
- Como?! O que o senhor está me dizendo?!... exclamou Lorde Ewald, pasmo.
- É exatamente isso! – já que depende do senhor. E apenas do senhor dependerá a consumação dessa fase do milagre.
- De mim?
- Quem mais além do senhor estaria interessado em tal coisa?
- Então, disse tristemente Lorde Ewald –, queira ensinar-me, caro Edison, aonde devo ir para roubar uma centelha desse fogo sagrado com a qual o Espírito do Mundo nos penetra! Não me chamo Prometeu, mas simplesmente Lorde Celian Ewald – e não passo de um mortal. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.146-147)²⁴.

Lorde Ewald não se associa à figura do herói grego por, diferentemente dele, crer não possuir poder criador algum, como possui Edison, sendo apenas um mortal. Edison, por sua vez, afirma-lhe que há um Prometeu dentro de cada homem, fadado a sofrer o castigo do pássaro, mas possuidor de um poder criador e vivificador.

²⁴ “– Je demande si votre créature aura le sentiment d'elle-même.
– Sans doute! répondit Édison comme très étonné de la question.
– Hein? Vous dites? ... s'écria Lord Ewald, interdit.
– Je dis: sans doute! – puisque ceci dépend de vous. Et c'est même sur vous seul que je me fonde pour que cette phase du miracle soit accomplie.
– Sur moi?
– Sur quel autre, plus intéressé en ce problème, pourrais-je compter?
– Alors, dit tristement Lord Ewald, – veuillez bien m'apprendre, mon cher Edison, où je dois aller ravir une étincelle de ce feu sacré dont l'Esprit du Monde nous pénètre! Je ne m'appelle point Prométhée, mais, tout simplement, Lord Celian Ewald, – et je ne suis qu'un mortel.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.130).

– Ora! todo homem tem nome de Prometeu sem saber – e ninguém escapa do bico do abutre, respondeu Edison. – Milorde, digo-lhe em verdade: uma única dessas centelhas, mesmo divinas, retiradas de seu ser e com as quais o senhor tentou tantas vezes (sempre em vão) animar o nada de sua jovem amada, será o suficiente para vivificar a sombra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 146, 147)²⁵.

Embora não se veja como tal, Lorde Ewald também é um Prometeu. De certa forma, ele é responsável pela criação da Androide, é também ele quem lhe dá a vida por meio de sua vontade. A própria Hadaly reconhece ser ele, também, seu criador, no capítulo X, intitulado “Encantamento”, do sexto livro, quando ele duvida de sua criação, e ela lhe responde:

Criador que duvida de tua criatura, tu a aniquilas logo após tê-la evocado, antes de terminar tua obra. Isolando-te depois em um orgulho ao mesmo tempo traiçoeiro e legítimo, dignar-te-ás lamentar essa sombra apenas com um sorriso. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 346)²⁶.

Edison define de maneira interessante e precisa o papel de ambos nesse processo criador no capítulo VI – “Excelsior” – do segundo livro denominado “O Pacto”, enquanto tenta convencer o jovem Lorde a aceitar a ideia a ele proposta:

– Ofereço-lhe a vida – mas, talvez, a que preço! Quem poderia avalia-la neste momento? – O Ideal mentiu-lhe? A ‘Verdade’ destruiu-lhe o desejo? Uma mulher enregelou seus sentidos? – Então dê adeus à pretensa Realidade, a eterna trapaceira! Ofereço-lhe a tentativa do ARTIFICIAL e de seus novos estímulos!... Mas, – se o senhor não for dominá-los!... – Veja, meu caro lorde, formamos os dois um símbolo eterno, eu represento a Ciência com suas miragens todo-poderosas; o senhor, a Humanidade e seu céu perdido. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.152 grifo do autor)²⁷.

²⁵ “Bah! tout homme a nom Prométhée sans le savoir – et nul n'échappe au bec du vautour, répondit Edison. – Milord, en vérité je vous le dis: une seule de ces mêmes étincelles, encore divines, tirées de votre être, et dont vous avez tant de fois essayé (toujours en vain!) d'animer le néant de votre jeune admirée, suffira pour en vivifier l'ombre.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 130, 131).

²⁶ “Créateur doutant de ta créature, tu l'anéantis à peine évoquée, avant d'avoir achevé ton ouvrage. Puis, te réfugiant dans un orgueil à la fois traître et légitime, tu ne daigneras plaindre cette ombre qu'avec un sourire.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.321).

²⁷ “– Ici, je vous offre la vie encore, – mais à quel prix, peut-être! Qui pourrait l'évaluer en cet instant? – L'Idéal vous a menti? La «Vérité» vous a détruit le désir? Une femme vous a glacé le sens? – Adieu donc

Aqui temos a representação de Edison como criador por meio da Ciência e Lorde Ewald como Adão, representando a Humanidade que perdeu seu paraíso.

De acordo com a narrativa Bíblica, Adão, cuja origem vem do hebraico *Adam*, que significa “homem” e tem estreita relação com a palavra hebraica utilizada para “terra”, *Adamah*, foi o primeiro ser humano a ser criado por Deus, que o modelou do pó da terra e lhe soprou o fôlego de vida, como vemos em “Gênesis”: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.” (BÍBLIA, Gênesis, 2, 7).

Criado à imagem e semelhança de Deus, a ele foi dado o dever de nomear os animais, momento em que percebeu que todos tinham pares, com exceção dele. Deus, então, declara que não é bom que o homem esteja só, e faz para ele uma companheira.

E disse o Senhor Deus: não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma adjutora *que esteja* como diante dele. Havendo, pois, o senhor Deus formado da terra todo o animal do campo e toda a ave dos céus, os trouxe a Adão, para *este* ver como lhes chamaria; e tudo o que Adão chamou a toda a alma vivente, isso foi o seu nome. E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo; mas para o homem não se achava adjutora *que estivesse* como diante dele. Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e *este* adormeceu: e tomou uma das suas costelas, e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem, formou uma mulher: e trouxe-a a Adão. (BÍBLIA, Gênesis, 2, 18-22, grifo do texto).

A perda do céu a que Edison se refere é a do conhecido relato bíblico de “Gênesis” 3: Adão e Eva pecam ao comer do fruto proibido, enganados pela serpente. Por desobedecerem às ordens de Deus, são expulsos do Jardim, a fim de não comerem do fruto da árvore da vida e perpetuarem a condição de mortais que agora possuíam:

Então disse o Senhor Deus: Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal; ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente: o Senhor Deus, pois, o lançou

à la prétendue Réalité, l'antique dupeuse! Je vous offre, moi, de tenter l'ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles!...Mais, – si vous n'alliez pas en rester le dominateur! ... – Tenez, mon cher lord, à nous deux, nous formons un éternel symbole: moi, je représente la Science avec toute-puissance de ses mirages: vous, l'Humanité et son ciel perdu.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 135-136, grifo do autor).

fora do jardim do Éden, para lavrar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida. (BÍBLIA, Gênesis, 3, 22-24).

De acordo com Debora Conyngham (1975), *A Eva Futura* se propõe a analisar e solucionar um problema que é antigo: o afastamento do homem de Deus e de todo o absoluto.

O homem, isolado de Deus e de todo o absoluto depois da queda, encontra-se agora em um mundo puramente físico desprovido de significação real. A ruptura entre os signos e seus sentidos produziu em alguns homens a nostalgia da unidade perdida. (CONYNGHAM, 1975, p.17, tradução nossa)²⁸.

Lorde Ewald é Adão quando, não encontrando em si próprio, ou em Miss Alícia, essa unidade da qual sente falta, busca-a, posteriormente, em Hadaly.

– Fantasma! Fantasma! Hadaly! Disse ele – a escolha está feita! Na verdade, não é grande meu mérito em preferir tua terrível maravilha à banal, decepcionante e fastidiosa amiga que o acaso me destinou! Que a terra e os céus julguem meu ato como bem entenderem! Ficarei contigo, ídolo tenebroso, fechado em meu castelo! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 348)²⁹.

Outra menção bíblica a Lorde Ewald é sua nomeação por Edison, no começo do romance, quando este recebe o telegrama de sua visita, como “o bom samaritano”, referência a uma parábola muito conhecida, contada por Jesus em “Lucas”³⁰. A parábola narra a história de um homem que é assaltado na beira da estrada durante uma viagem e fica muito ferido. Algumas pessoas importantes passam por ele, como um sacerdote e um levita, servos de Deus e compatriotas do ferido, mas fingem não vê-lo. Um samaritano, porém, passando pelo caminho,

²⁸ *“L'homme, isolé de Dieu et de tout absolu depuis la chute, se trouve désormais dans un monde purement physique dépourvu de signification réelle. La rupture entre les signes et leur sens a produit chez certains hommes la nostalgie de l'unité perdue.”* (CONYNGHAM, 1975, p. 17).

²⁹ *“Fantôme! Fantôme! Hadaly! dit-il, – c'en est fait! Certes, je n'ai pas grand mérite à préférer ta redoutable merveille à la banale, décevante et fastidieuse amie que le sort m'octroya! Mais, que les cieux et la terra le prennent comme bon pourra leur sembler! je résous de m'enfermer avec toi, ténébreuse idole!”* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.324).

³⁰ Confira *Bíblia*, Lucas, 10, 25-37.

compadece-se do viajante, cura-lhe as feridas e leva-o para uma estalagem, onde paga todas as suas despesas para que se recupere. A história é recriada no romance com Edison e Lorde Ewald nos respectivos papéis de necessitado e bom samaritano.

– Não, não me esqueci desse admirável adolescente...que me socorreu, já se vão alguns anos, quando, morrendo de miséria, caí naquela estrada, perto de Boston. Todo mundo passou perto de mim, a dizer: Pobre rapaz!. Ele, o virtuoso, o encantador Samaritano, sem tantas lástimas, parou seu carro para erguer-me e, com um punhado de ouro, salvar-me a vida e o trabalho! – Ele, então, lembrou-se de meu nome? Vou recebê-lo de braços abertos! Devo-lhe a glória – e o restante! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 68)³¹.

Assim como a personagem da parábola, Edison foi socorrido por um estrangeiro que, num contexto diferente, teve compaixão dele e o ajudou, ajudando-o em suas *necessidades* financeiras.

Além do aspecto da divindade que observamos anteriormente, na história bíblica há a formação de um jardim, onde os seres recém-criados habitam, que ficou popularmente conhecido como Jardim do Éden. Na verdade, de acordo com o texto bíblico, Deus planta um jardim no Éden, ou seja: o Éden não é, necessariamente, o jardim, mas o lugar onde ele foi estabelecido:

E plantou o Senhor Deus um jardim **no** Éden, da banda do oriente: e pôs ali o homem que tinha formado. E o Senhor Deus fez brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida: e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. E saía um rio do Éden para regar o jardim; e dali se dividia e se tornava em quatro braços. (BÍBLIA, Gênesis, 2, 8-10, grifo nosso).

Robert Couffignal (2005) afirma que, de todos os relatos bíblicos, pode-se alegar que o do Éden, contido nos capítulos 2 e 3 do livro de “Gênesis”, é o mais mítico, pois é um mito base e, para o homem ocidental, a explicação para vários

³¹ “Non, je n'ai pas oublié cet admirable adolescent...qui me porta secours, il y a des années, déjà! lorsque, mourant de misère, j'étais tombé sur cette route, là-bas, près de Boston. Tous avaient passé auprès de moi en disant: 'Pauvre garçon!' Lui, l'excellent, le charmant Samaritain, sans tant de doléances, sut mettre pied à terre pour me relever et, d'une poignée d'or, me sauver la vie, le travail! – Il s'est donc souvenu de mon nom?... Tout mon coeur le recevra! Ne lui dois-je pas la gloire – et le reste!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.54).

questionamentos: de onde vem a humanidade, o fardo do trabalho, o sofrimento, a morte, entre outros.

De acordo com a descrição bíblica de “Gênesis”, nesse jardim havia toda sorte de árvore agradável à vista e para comida, um rio que regava o jardim e se dividia em quatro braços e duas árvores que se destacavam dentre as outras: uma era a árvore do conhecimento do bem e do mal e a outra era a árvore da Vida, que garantia a vida Eterna aos que dela comessem e se encontrava no centro do jardim.

Em *A Eva Futura*, assim como na narrativa bíblica da criação, também teremos a existência do Éden. O terceiro livro é intitulado “O Éden sob a terra”, em que já é possível observar que o autor parece deixar claro que o Jardim/Paráiso não estaria sobre a terra, mas sob ela, talvez, em outra dimensão. No romance, o Éden realmente encontra-se sob a terra, o que confirmamos logo na primeira página do capítulo, quando Lorde Ewald e Edison descem aos poucos ao subterrâneo, por uma espécie de elevador.

A laje branca foi cedendo, lentamente, sob os pés de ambos: deslizava, encaixada no paralelograma de seus quatro engastes de ferro; era a pedra tumular artificial, cuja ascensão havia trazido Hadaly. Edison e Lorde Ewald desceram, assim durante alguns momentos; a claridade do alto ia desaparecendo. A escavação era, de fato, profunda [...] O pedestal continuava a afundar-se sob a terra. Logo se encontraram os dois na mais completa escuridão, em trevas úmidas e opacas, de exalações geladas com cheiro de terra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.183)³².

Antes de chegarem ao Éden construído por Edison, a descrição do ambiente assemelha-se muito à descrição bíblica do momento anterior à criação da terra, quando tudo o que havia eram trevas. “No princípio criou Deus os céus e a terra. E a terra era sem forma e vazia: e havia trevas sobre a face do abismo: e o espírito de Deus se movia sobre a face das águas.” (BÍBLIA, Gênesis, 1, 1-2).

³² “*La dalle blanche céda, doucement, sous leurs pieds: elle glissait, enchâssée dans le parallélogramme de ses quatre montants de fer; c'était donc la cette pierre tombale artificielle dont l'ascension avait amené Hadaly. Edison et Lord Ewald descendirent ainsi durant quelques moments; la lueur d'en haut se rétrécissait. L'excavation était, en effet, profonde. [...] Leur socle continuait à s'enfoncer sous la terre. Tous deux se trouvèrent bientôt dans la plus noire obscurité, en d'opaques et humides ténèbres, aux exhalaisons terreuses, où l'haleine se glaçait.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.164).

Ao adentrarem o jardim, a atmosfera muda, há uma suave iluminação e o recinto é adornado por flores e astros com raios elétricos, um simulacro da criação bíblica, conforme vemos em “Gênesis”³³:

E disse Deus: Haja luminares na expansão dos céus, para haver separação entre o dia e a noite; e sejam eles para sinais e para tempos determinados e para dias e anos. E sejam para luminares na expansão dos céus, para alumiar a terra. E assim foi.

E no romance villieriano:

Uma claridade em tom muito suave de azul iluminava a descomunal circunferência do aposento. Enormes pilastras, dispostas espaçadamente, sustentavam a cúpula de basalto que formavam, dos dois lados da entrada, uma galeria que se estendia pelo semicírculo do salão. A decoração das paredes ao gosto assírio modernizado reproduzia a imagem de enormes feixes, com flores prateadas jogadas sobre um fundo azul pálido. Do centro da abóbada pendia uma longa haste de ouro, arrematada por uma luz intensíssima, um astro cujos raios elétricos eram atenuados pelo globo azulado que a continha. E a abóbada côncava, toda negra e de altura monstruosa, dominava, tal um túmulo espesso, a claridade de estrela fixa; dir-se ia a representação do negrume do céu que se espria para além da atmosfera planetária. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 185)³⁴.

A descrição do ambiente continua remetendo ao Éden bíblico, quando o autor emprega vocábulos e estruturas presentes no “Gênesis”. Ao contrário do Éden das escrituras, o criado por Edison não possui tantas espécies de animais, mas o cientista colocou alguns deles presentes de outra forma, como elementos decorativos: “Lorde Ewald, ao caminhar pelos tapetes de pele fulva de animais

³³ Confira *Bíblia*, Gênesis, 1, 14-15.

³⁴ “Un grand jour d'un bleu pâle en éclairait la circonférence démesurée. D'énormes piliers soutenaient, espacés, le circuit antérieur du dôme de basalte, formant ainsi une galerie à droite et à gauche de l'entrée jusqu'à l'hémicycle de la salle. Leur décoration, où se rajeunissait le goût syrien, représentait, de la base au sommet, de grandes gerbes et des liserons d'argent élancés sur des fonds bleuaîtres. Au centre de la voûte, à l'extrémité d'une longue tige d'or, tombait une ouissante lampe, un astre, dont un globe azué ennuageait les électriques rayons. Et la voûte concave, d'un noir uni, d'une hauteur monstrueuse, surplombait, avec l'épaisseur du tombeau, la clarté de cette étoile fixe: c'était l'image du Ciel tel qu'il apparaît, noir et sombre, au-delà de toute atmosphère planétaire.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 166).

selvagens que recobriam o chão, examinava atentamente a estranha morada.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 184).

Além da referência aos animais por meio dos tapetes, os únicos animais descritos no capítulo a habitarem, de fato, o local são os pássaros, que também levam as características criadoras de Edison; como podemos observar, seres artificiais que emitem sons inabituais:

Nos canteiros verticais dos taludes floridos um bando de pássaros, equilibrando-se em corolas, era um verdadeiro escárnio à Vida: uns, pelo brilho do bico artificial e pela plumagem lustrosa, outros, por emitirem risos humanos no lugar de gorjeios. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.186, 187)³⁵.

Edison faz, assim, uma espécie de afronta à criação original e a seu criador, ao construir, a seu ver, uma fauna melhor, superior. O trecho mostra, também, a necessidade, de acordo com ele, de uma adequação aos tempos modernos. Esses pássaros, assim como outras invenções, são um milagre da ciência, condensadores de energia dotados de asas, verdadeiros seres alados:

– Milorde, gritou, tinha-me esquecido! – O senhor vai ser saudado com uma alvorada! Se tivesse sido avisado em tempo de que viríamos aqui hoje à noite, eu o teria, com toda certeza, poupado desse concerto ridículo interrompendo a corrente da pilha que movimenta os pássaros de Hadaly. São condensadores alados. Achei melhor substituir neles o canto fora de moda e sem significado dos pássaros normais pela palavra e pelo riso humano. O que me pareceu mais de acordo com o espírito do Progresso. Os pássaros de verdade repetem com tanta dificuldade o que lhes ensinamos! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.187)³⁶.

³⁵ “*Sur le parterre vertical des talus fleuris, une foule d'oiseaux, balancés sur des corolles, raillaient la Vie au point, les uns, de se lustrer d'un bec factice et de se duyser la plume; les autres, de remplacer le ramage par des rires humains.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 167, 168).

³⁶ “*Milord, cria-t-il, j'oubliais! – Lon va vous saluer d'une aubade. Si j'eusse été prévenu à temps de ce qu nous arruve à tous deux ce soir, je vous eusse épargné ce dérisoire concert en interrompant le courant de la pile qui anime ces volatiles. Les oiseaux de Hadaly sont des condensateus ailés. J'ai cru devoir substituer en eux la parole et le rire humains au chant démodé et sans signification de l'oiseau normal. Ce qui m'a paru plus d'accord avec l'esprit du Progrès. Les oiseaux réels redisent si mal ce qu'on leur apprend!*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 168).

O jardim é descrito de forma detalhada e, ao contrário do relato bíblico, em que há o comentário sobre os tipos de vegetação, no romance temos uma apresentação da flora:

Em frente ao pórtico, o semicírculo do fundo da sala abria-se em suntuosos declives recobertos de jardim; aí, como sob o dedilhar de uma brisa imaginária, ondulavam miríades de lianas e rosas do oriente, flores das ilhas com pistilos luminosos, pétalas salpicadas de orvalho perfumado e folhas engastadas em finíssimo tecido. Era deslumbrante a magnificência desse Niágara de cores. Revoadas de pássaros da Flórida e das regiões do sul da União imprimiam reflexos cambiantes na vasta flora artificial cujo contorno furta-cor fluía, nessa parte da sala, em cintilações irisadas que iam das paredes em forma de círculo até a base de uma fonte de alabastro, lugar central das floradas, onde se espalhava sob forma de alva cortina o jato de um delgado chafariz. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, p.185)³⁷.

A temperatura agradável também se refere, claramente, ao Éden bíblico: “Edison entrou. – Vamos tirar os casacos! disse. A temperatura aqui é uniformemente agradável! Estamos no Paraíso perdido... e reencontrado.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.189)³⁸.

Na narrativa bíblica, Deus coloca o homem no jardim para cuidar dele e trabalhar a terra, conforme “Gênesis”³⁹: “E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar.”

Da mesma forma, no romance, Hadally é a responsável por cuidar do jardim e dos seres que ali habitam, “Num dos ombros da jovem a réplica de uma ave-do-Paraíso agitava a crista de pedrarias. Parecia conversar com Hadaly

³⁷ “*Le demi-orbe qui formait le fond de la salle, en face du seuil, était comblé par des fastueux versant pareille à des jardins; là, comme sous la caresse d'une brise imaginaire, ondulait des milliers de lianes et de roses d'Orient, de fleurs des îles, aux pétales parsemés d'une rosée de senteur, aux lumineux pistils, aux feuilles serties en de fluides étoffes. Le prestige de ce Niagara de couleurs éblouissait. Un vol d'oiseaux des Florides et des parages du sud de l'Union chatoyait sur toute cette flore artificielle, dont l'arc de cercle versicolore fluait, en cette partie de la salle, avec des étincellements et des prismes, se précipitant, depuis la mi-hauteur apparente des murs circulaires, jusqu'à la base d'une vasque d'albâtre, centre de ces floraison, et dans laquelle un svelte jet d'eau retombait en pluie négeuse.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 166).

³⁸ “*Edison entrait. Ôtons nos fourrures! dit-il: car la température est, ici, réglée et délicieuse! – C'est ici l'Éden perdu... et retrouvé.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 170).

³⁹ Confira Bíblia, Gênesis, 2, 15.

em idioma desconhecido e com voz de um pajem adolescente.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 186)⁴⁰.

Adão e Eva dominavam sobre os animais, como vemos em “Gênesis”⁴¹: “E Deus os abençoou, e Deus lhes disse: Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra.”

De igual modo, Hadaly dominava sobre os animais de Edison:

Vozes horrorosas de alguns visitantes saíam a um só tempo da garganta dos pássaros: gritos de admiração, perguntas banais ou impertinentes – um ruído de aplausos calorosos, oferecimento de doações em dinheiro e até fungadas tonitruantes. A um sinal de Hadaly, essa reprodução da Glória cessou imediatamente. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 188)⁴².

Diferente do que acontece com Adão no relato bíblico que, para não mais estar sozinho, ganha a companhia de uma semelhante, Hadaly, única habitante desse jardim, não tem um auxiliar e, para evitar a solidão da Androide, Edison proporciona a ela companhia e entretenimento:

Só respeitei na garganta dos pássaros a voz do rouxinol (que me parece ser o único com o direito de cantar na natureza). Eles são músicos e atores companheiros de Hadaly. – Sempre sozinha, a algumas centenas de pés abaixo do solo, não acha que deveria proporcionar-lhe algumas distrações? – Que me diz desta gaiola? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p. 194)⁴³.

⁴⁰ “Sur son épaule, un oiseau de Paradis, d'une imitation non pareille, balançait son aigrette de pierreries. Avec la voix d'un jeune page, cet oiseau semblait causer avec Hadaly dans un idiome inconnu.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.167).

⁴¹ Confira Bíblia, Gênesis, 1, 28.

⁴² “D'affreuses voix de visiteurs quelconques s'échappaient, à la fois, du gosier de ces oiseaux: c'étaient des cris d'admiration, des questions banales ou saugrenues, – un bruit de gros applaudissements, même, d'assourdissants mouchoirs, d'offres d'argent. Sur un signe de Hadaly, cette reproduction de la Gloire à l'instant même s'arrêta. ” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 169).

⁴³ “Ces oiseaux, dans le gosier desquels je n'ai respecté que la voix du rossignol (qui, seul, me paraît avoir le droit de chanter dans la nature), ces oiseaux sont les musiciens et comédiens ordinaires de Hadaly. – Vous comprenez, presque toujours seule, à des centaines de pieds sous terre, ne devais-je pas l'entourer de quelques distractions? – Que dites-vous de cette volière?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p. 174).

Considerações finais

Escrita ao longo de nove anos, *A Eva Futura* 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 é «[...] **um fantasma** que transcende por seu poder de ilusão os *fantoches* da vida comum” (MATTIUSSI, 2016, p.18, tradução e grifo nosso)⁴⁴.

Recorrentemente, Villiers emprega em suas obras o aparato científico – terminologia, procedimentos ou experiências – para expressar tanto seu fascínio quanto sua repulsa pelo progresso e pela própria ciência. Suas obras nutrem-se das pretensões progressistas e científicas do discurso positivista para lembrar que a ciência não consegue tudo elucidar.

Nesse sentido, ele coloca em jogo o materialismo e o idealismo, como constatamos: “Um embate estava proposto, cuja estratégia era, cientificamente, um espírito.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.I, p.838, tradução nossa)⁴⁵.

Conyngham (1975) afirma que *A Eva Futura* é uma obra de difícil compreensão e que é um romance que nem todos considerariam uma obra-prima. De fato, *A Eva Futura* é uma obra hermética, como pretendiam os simbolistas, uma obra para “iniciados”.

Alguns estudiosos criticam a estrutura do romance e os extensos capítulos com diálogos que consideram sem importância, mas pelo que pudemos observar nesta pesquisa, a lógica do livro e sua estrutura estão muito ligadas e mostram estar diretamente correlacionadas à composição do texto bíblico, fonte da qual bebe o autor.

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

⁴⁴ “[...] *c'est un fantôme qui transcende par sa puissance d'illusion les fantoches de la vie courante.*” (MATTIUSSI, 2016, p.18).

⁴⁵ “*Une partie était proposée, dont l'enjeu était, scientifiquement un esprit.*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1993, p.127).

transfiguração pela qual a invenção escapa a todo o controle humano e abre o acesso ao Além. (RAITT, 1993, p.10, tradução nossa)⁴⁶.

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).

É a fragmentação do ser que causa tanta angústia e a possível solução proposta em *A Eva Futura*, por meio do Idealismo villieriano, constrói-se, efetivamente, por paralelismos, como pudemos constatar, entre os quais, talvez, o da mulher e o da palavra sejam os mais significativos:

A mulher sem alma que lhe convém simboliza não somente a ausência de significação ideal no mundo, mas também a miséria moral da maior parte da humanidade moderna. O burguês e a burguesa são incapazes de oferecer ao mundo decaído uma significação válida. (CONYNGHAM, 1975, p.18, tradução nossa)⁴⁷.

A incessante busca pelo ideal é representada pela criação da mulher perfeita, Hadaly, que, aliás, para se tornar esta mulher ideal, é criada a partir do contraste e da contribuição, direta ou indireta, de tantas outras mulheres comuns e imperfeitas: Miss Alícia, Miss Evelyn, Mistress Anderson e a própria Sowana, fato que podemos considerar como uma das maiores ironias presentes no romance.

Como nos diz Connyngham (1975), o segredo do livro é intuitivo, não analítico, nós nunca saberemos a resposta definitiva para sua questão mais fascinante, que é: “Quem é Hadaly?”

A Eva Futura, seguindo a estrutura do “Gênesis”, é o mito “bíblico” da ciência – poder criador e uma espécie de religião operante no século XIX, símbolo supremo da modernidade e desenvolvimento – que explica não como somos ou seremos criados, mas como vivemos e as angústias que carregamos.

⁴⁶ “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).

⁴⁷ “La femme sans l'âme qui lui convient symbolise non seulement l'absence de signification idéal dans le monde mais aussi, et ceci est absolument essentiel à la pensée de Villiers, la misère morale de la plus grande partie de l'humanité moderne. Le bourgeois et la bourgeoise sont incapables de redonner au monde déchu une signification valable.[...]. ” (CONYNGHAM, 1975, p. 18).

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, tradução nossa)⁴⁸.

VILLIERS' IDEALISM AND THE BIBLICAL INTERTEXTUALITY IN TOMORROW'S EVE, BY VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

ABSTRACT: *This article aims to analyze the biblical intertextual sources in the work Tomorrow's Eve, by the French writer Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889). The author is one of the great influences of French Symbolism and many of his productions are loaded with rich poetic prose. His works, notably endowed with intertextualities that contemplate a wide variety of literature and writers, have rich cultural contributions. In his texts, Villiers manifests his belief in the Ideal and values forgotten by the society to which he belonged, criticizing superficiality, the blind faith in science, and the growing mercantilism. Considering his incessant search for the Ideal, this paper seeks to illustrate how the biblical intertextuality allows a deeper insight into the representation of Villiers' idealism.*

KEYWORDS: *Tomorrow's Eve. Villiers de L'Isle-Adam. Biblical intertextuality. Villiers' idealism. Symbolism.*

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA: Velho e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CONYNGHAM, D. **Le silence Éloquent**. Paris : Corti, 1975.

COUFFIGNAL, R. Éden. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p.294-306.

DOMINGOS, N. **A tradução poética**: Contes cruels de Villiers de l'Isle-Adam. Araraquara, 2009. 2 v. 278f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

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.

⁴⁸ "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).

Samara Beatriz de Oliveira Paradello e Norma Domingos

PETIT Larousse Illustré. Paris: Hachette, 1990.

MATTIUSI, L. L'Ève future de Villiers de l'Isle-Adam: du fantoche au fantôme. **Lettres Françaises**. Araraquara, n. 17, n.1, p. 17-52, 2016.

RAITT A. W. Préface. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. Comte de. **L'Ève future**. Paris: Gallimard, 1993. p. 7-33.

TROUSSON, R. Prometeu. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005. p.784-793.

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: Éditions Gallimard, 1986. (Tomes I et II).



ESTRANHOS PRODÍGIOS: GROTESCO, MEDIEVALISMO E POEMA EM PROSA EM ALOYSIUS BERTRAND

Matheus Victor SILVA*

RESUMO: O medievalismo de Bertrand mostra-se muito mais rico do que aquele que entrou em voga na década de 1830 na França, não só pela riqueza de detalhes (muito longe de um simples pitoresco), mas, sobretudo, pela forma como se dispõem através de sua imagética. A forte presença de tensões em todos os níveis dos poemas do *Gaspard*, garantidas pela estética grotesca de sua imagética, permitiu ao poeta a elaboração de um rico quadro do Medieval e de sua cosmovisão. Considerando a importância que o resgate do passado teve para a escola romântica, buscamos refletir sobre o funcionamento de tais mecanismos desenvolvidos por Bertrand, enquanto meios para o restabelecimento de uma realidade plena, tão buscada pelos artistas de então.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco. Poema em prosa. Romantismo. Medievalismo. Aloysius Bertrand.

Gaspard de la Nuit, única obra publicada por Louis (Aloysius) Bertrand, insere-se na história da literatura de forma muito peculiar. Publicada postumamente (1842), manteve-se restrita aos círculos literários mais altos da França, praticamente desconhecida do público em geral, em grande parte graças a uma dupla anacronia: sua forma *avant la lettre* e sua temática já fora de voga. Esta singularidade pode ser sentida ao longo de todo o livro: inserindo-se no ideal romântico de retorno ao passado, o traço medievalista de Bertrand foge a qualquer forma idealizante, uma vez que reflete em sua Idade Média uma face cômica e irônica, dotada de um forte realismo que, paradoxalmente, deixa-

* Doutorando em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-210 - matheusvs553@gmail.com

se invadir pelo pitoresco e pelo fantástico. Logo, o efeito poético singular do *Gaspard* advém diretamente do contato irrestrito e intrincado daquela realidade crua com o rico e exuberante universo do imaginário popular medieval. Por sua capacidade de transcender limites, revelando o oculto e inaudito por trás da realidade conhecida, demonstrando nela a imprevisibilidade, transitoriedade e, sobretudo, unidade primordial, o grotesco foi acolhido pelo Romantismo como um dos meios não só de combate das amarras impostas ao sujeito dentro das suas limitações morais, sociais e mesmo cosmogônicas, como também de comunhão com o Uno. Isso porque o grotesco ofereceu ao Romantismo uma via de acesso para o lado obscuro e inconsciente da alma humana, ao mesmo tempo em que oferecia também uma forma de provocação e uma estética totalmente diversa daquela sedimentada pelo Classicismo.

O traço contrastante dos poemas de Bertrand foi o primeiro fator que nos levou a propor um estudo da imagética do *Gaspard de la Nuit* sob a óptica do grotesco. Constatou-se, dessa forma, que as construções grotescas da obra apresentam uma profundidade que vai além das manifestações mais conhecidas do fenômeno, envolvendo não só o aspecto mais superficial da imagem poética, mas a própria estrutura do poema – semântica, lexical e sintaticamente. Não por acaso, Bertrand foi o precursor do poema em prosa, forma breve em si mesma, contrastante e, por isso, ideal para as tensões que o poeta tão avidamente desejava “pintar”. Contudo, não somente em seus traços formais, o apelo a uma estética grotesca permitiu a Bertrand a expansão de seu projeto. É patente, em sua obra, as relações entre traços da cosmologia medieval e alguns dos principais anseios românticos que emergem no *Gaspard* através de sua matriz grotesca de imagens. Fica claro pelos estudos de autores como Machado (1981) e Bernard (1959), que a latência entre a primeira versão do *Gaspard* e sua publicação (após uma década de tentativas do autor em busca de ver impresso o manuscrito, sem sucesso) foi de suma importância no trabalho de revisão dos poemas, o que permitiu a Bertrand refinar sua forma até atingir a economia de traços específica do poema em prosa em sua obra. Logo, não poderíamos pensar como gratuita a relação entre uma pesquisa formal de tamanho quilate e a complexa expressão grotesca da obra dentro do contexto dos programas românticos combativos da França de então.

O Romantismo, movimento cultural de meados do século XVIII, abalou as bases da cosmovisão europeia ao envolver a filosofia, a estética e a literatura em um processo de profunda contestação, revisão e revolta contra os valores vigentes. A quebra formal que promoveu não teve como intuito único a estética,

visto que a forma é uma expressão (verdadeira simbologia) de crenças e valores. Pretendeu, antes, a derrubada do claustro no qual se convertera a estética para os clássicos, cuja densidade normativa tornou-se verdadeira barreira à expressão afetiva (compreendida aqui em seu sentido *lato*) do sujeito.

Devemos ressaltar, contudo, que apesar de haver um forte embate entre a estética neoclassicista e o Romantismo nascente, inicialmente como resposta à injunção da cultura francesa no contexto do *Ancien Régime* e, posteriormente, dentro da própria França enquanto busca por renovar as expressões artísticas, tal dicotomia não se dá senão por uma questão metodológica aqui colocada. Antes de mais nada, o Romantismo precisa ser compreendido enquanto sintoma de mudanças sociais fundamentais, que levaram à derrocada das formas de organização social aristocratizadas. Logo, ainda que tal embate tenha por vezes se dado por enfrentamentos abertos, as estéticas românticas surgem como apelo às mudanças de mentalidade intrínsecas a tais mudanças, em um contexto social que cada vez menos se identificava com as noções de perfeição estamentária expressadas pelo Neoclassicismo. Não por acaso, o grotesco foi tão exaltado por muitas correntes de artistas, tendo o próprio Victor Hugo (1988) dedicado a ele um manifesto.

A conscientização aguda da fragmentação em que estava mergulhado o homem, bem como da transitoriedade das coisas, do mundo e de si mesmo tornavam-se perceptíveis, sobretudo em face da falência de instituições creditadas, há muito, como manentes e perenes. Em face a mudanças aceleradas e à abertura ao questionamento cada vez mais difundida pelas ciências nascentes, os antigos valores, incapazes de explicar e receber a tempo tais mudanças, converteram sua insuficiência em morais impositivas e vazias. A queda da Bastilha, portanto, mais do que descentralizar a governança, estabelece enquanto valor intrínseco ao humano a liberdade individual.

Foi no indivíduo, portanto, que o Romantismo colocou a principal pilastra de sustentação de seu movimento, centralizando no sujeito grande parte dos valores e manifestações transmitidos por sua estética. A oposição ao Classicismo baseou-se, portanto, em um detalhe muito sensível da compreensão acerca do funcionamento de todo o Cosmos, que teve por base a filosofia de Fichte e de Schelling: a ordenação objetiva de tudo sob um mesmo princípio normativo deu lugar à imanência subjetiva de um princípio amorfo essencial a tudo, que se modela segundo as especificidades de ordem local e temporal. Logo, a liberdade torna-se definidora do Eu, daí que a sua manifestação empírica, isto é, a consciência individual, só se realiza plenamente se o indivíduo puder

desenvolver-se livremente. Isso significa assumir sua singularidade e reconhecê-la na singularidade alheia, tornando a diversidade, portanto, a sincera expressão da Essência:

[...] a consciência individual não implica em substância, mas é a manifestação do Eu puro, de algo que lhe é superior, da Vida infinita, da Liberdade absoluta, total, que é o próprio do Eu. A minha consciência individual se comunica, então, com outra consciência através daquilo que uma e outra têm em comum, da Liberdade una, do Espírito puro, que estabelece um parentesco entre todas as consciências e liberdades individuais. Com outras palavras, os homens têm em comum o divino que os habita (BORNHEIM, 1959, p. 50).

A Natureza, da mesma forma, estando ligada a essa profunda espiritualidade, é capaz da mesma espontaneidade criativa, uma vez que “[...] revela o mesmo espontaneísmo florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem verte os conteúdos originais e característicos de sua experiência subjetiva.” (NUNES, 1993, p. 59). Sendo assim, a obra de arte não mais deve imitar leis gerais abstratas. A fonte de toda criação universal está no âmago e é, portanto, individual e característica. O que anseia o romântico é comungar com este lado profundo de seu ser e ascender ao infinito, uma vez que é na interioridade que está a fonte espiritual única de todas as coisas. A busca por essa pureza original é muito visível, por exemplo, no próprio prefácio ao *Cromwell* de Hugo:

Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. (HUGO, 1837, p.288)¹.

¹ “Nos tempos primitivos, quando o homem desperta em um mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca Deus ainda de tão perto, que todas as suas manifestações são êxtases, todos os seus sonhos, visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo.” (HUGO, 1988, p.16).

Dessa consciência aguda da interioridade advém muitas das principais tendências manifestadas pela arte romântica, entre elas a busca do característico (e aqui subentendemos também o saudosismo e o exotismo) enquanto manifestação do livre princípio criativo, mas também o sentimento de inadequação em face de uma sociedade incapaz de comungar com suas origens. Essa caminhada profunda pelo Eu dá ao romantismo seu caráter impetuoso e subjetivo. A confusão, o medo, o mal, enfim toda a sombra da alma humana é trazida agora para a luz. O noturno, o doentio e a morbidez passam a compor o pensamento grotesco do Romantismo enquanto dados dessa insuficiência, mas também enquanto desejo de, reunindo os contrários, poder atingir a totalidade. Ademais, a busca pelo elementar e arcaico, pela unidade antiga perdida, justifica o gosto romântico pelo mito e pelo passado a ele inerente, isto é, às épocas em que homem, sociedade e tempo se moldavam igualmente sob sua perspectiva, correspondendo-se, portanto. Logo, o mito remonta a um cosmos unitário, uma forma temporal em que as cisões da realidade em que vive o artista romântico estão ausentes. Nele está armazenada a expressão da força criativa primeira dos povos, de sua manifestação cultural mais intrínseca e primordial e, logo, pura e inocente. Por traduzirem esta carga cultural é que as mitologias e formas artísticas que lhe façam alusão entram tão fortemente em voga.

O culto à Idade Média vem, dessa maneira, como um porto seguro ao poeta, não só por remetê-lo a uma época em que o homem se integrava cultural, social e espiritualmente à sociedade, mas também por se tratar da origem da cultura ocidental como a conhecemos. A figura da Igreja nessa época influenciou muito a predileção dos poetas pelo Medieval; **daí o catolicismo emanar** uma figura unificadora em seu modelo medieval, visto que tornava sagradas a esfera social e política, intervindo diretamente em sua estruturação e ligando-as, por sua vez, à esfera do divino e, da mesma forma, ao infinito, portanto. Daí que:

A Idade Média não lhes interessa em si mesma, mas por lhes parecer uma época sem fissuras, de inteireza total [...] Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. (GUINSBURG, 1993, p. 272).

A Idade Média, contudo, não lhes interessou somente por ser uma “época sem fissuras, de inteireza total”, mas principalmente por esta noção de inteireza se fazer pelo elo do grotesco ou, em outras palavras, por constituir-se em um tempo

histórico no qual os opostos se faziam presentes e integravam a realidade. Bakhtin (2010) afirma que o Medievo era uma época autenticamente grotesca graças à cultura popular, anelando o plano oficial da Igreja com aquele outro, popular e material, decorrente da cultura pagã remanescente. Isso equivale a afirmar que os pressupostos racionais então aplicados pelo catolicismo em seu ideário se viam ao lado de elementos míticos e materialistas da cultura popular. Muito desse ideário de origem pagã acabou, inclusive, sendo integrado às liturgias católicas, embora muito mais presente entre as crenças do povo do que na teologia. Tal fato leva inevitavelmente à formação de uma sociedade cristã povoada por seres e conceitos de seu antigo paganismo, ainda vivo na memória popular e em sua cosmovisão, podendo ser atestado, por exemplo, na estruturação do calendário cristão em função das datas sagradas aos cultos pagãos de origem céltica e nórdica ou mesmo na concepção da existência de seres sobrenaturais.

A capacidade de unir estados opostos, de trazer à obra de arte as contradições do mundo, tornando-a mais viva e realista e, logo, mais próxima da verdade, é, para Victor Hugo, o que diferencia a modernidade do Romantismo dos demais movimentos culturais e literários que o antecederam. Hugo ressalta ainda que a única forma de realizar o sublime em sua mais perfeita manifestação é colocá-lo ao lado do grotesco, dando destaque real à sua perfeição e tornando-os absolutos, na medida em que agregam todas as faces do existente.

O grotesco surge, desse modo, como a manifestação da consciência aguda que o Romantismo desenvolve do estado de coisas em que se encontra a atualidade. Cindida e designificada, a realidade se revela triste, carcerária e vazia. Suas aspirações são estranhas ao mundo e não veem meio de vir à tona. A pureza bela da natureza se faz distante e mesmo sua contemplação incessante e próxima não permite a integração plena, o caminho de volta. Assim, a fantasia torna-se refúgio da realidade, ao passo que todo contato que se estabelece com o mundo empírico se faz por uma postura de recusa, protesto, combate e negação. Logo, a estética do grotesco torna-se o veículo que permite a realização artística de alguns desses anseios - a busca pelo pleno e absoluto, realizada pela união de tudo quanto existe, quer se contrariem ou confrontem mutuamente; o protesto claro à cultura e à sociedade, trazendo à tona tudo quanto é negado por ela, fazendo frente ao decoro clássico e suas afirmações racionalizantes; a exploração do lado sombrio do homem, legado ao inconsciente pela cultura das Luzes; a expressão dos estados de ânimo tão contraditórios em que se encontra o poeta romântico.

[...] a essência do Romantismo, que rejeita o ideal harmônico da visão classicista, reside antes na contradição. Se de uma parte ele é presidido por um anseio radical de totalização e integração, numa comunidade quase utópica, de outra, opõe aos padrões de toda a sociedade - e não apenas a de Ilustração racionalista - a grande personalidade, o gênio fáustico, prometeico, que não pode ajustar-se a quaisquer limitações e estruturas sociais. Sua irrupção na arte, além de um protesto contra a tentativa de agrilhoar a força criativa do artista em uma legislação estética rígida, é um grito de libertação anárquico no plano político e cultural. (GUINSBURG, 1993, p. 270).

Os projetos poéticos e artísticos criados durante o romantismo tinham em si marcas claras da consciência dessa cisão e do anseio por sua solução, muitas vezes resultante da aceitação e união da heterogeneidade em uma única realidade. Isso não significa, porém, que se haja realizado plenamente tal objetivo. A própria obra de Bertrand, objeto de nosso estudo, isola-se em um passado utópico, na busca de encontrar nas raízes de sua civilização os elos que se perderam com o tempo. Sua obra não deixa por isso de apresentar uma rica tentativa de construção desta plenitude através da estética do grotesco. Os paralelos heterogêneos evocados nos poemas de *Gaspard de la Nuit* representam uma realidade conflitiva no presente de seu autor, mas são edificados em um passado que os sustenta sem conflitos, fazendo com que suas oposições confluem espontaneamente. Este é um dos fatores de estranhamento que sua obra causa ao leitor moderno, mas que traduz sua tentativa de vislumbrar uma realidade inteiriça.

Nesse sentido, a leitura de estudos como o de Jurgis Baltrušaitis (1981) é profundamente elucidativa da relação entre a lógica grotesca das manifestações culturais medievais e a expressão de uma visão de mundo infinitamente mais totalizante advinda delas. O autor nos fala, por exemplo, das pedrarias herdadas de outros tempos e que compunham o tesouro das abadias, finamente trabalhadas, e que não só inspiraram ao Medievo o gosto pelo delicado e pitoresco, mas ofereceram uma imagética e uma estética que contemplavam determinados anseios cosmológicos que o catolicismo não abarcava. Adornadas com criaturas bípedes, desprovidas do tronco e dos braços, cuja cabeça apoiava-se diretamente sobre as pernas e que poderia ser a de um animal ou homem (muitas vezes ocorrendo simultaneamente em seres com faces por todo o corpo), estas pedrarias que se acreditava possuírem poderes mágicos se popularizaram de tal forma que extrapolaram a arte dos ourives e ganharam as iluminuras de livros, templos e fortificações. Denomina-se esta imagética por *grylle*:

Mais ce ne sont pas la grâce, la perfection des formes pures que l'on a recherché dans ces trésors. L'imagerie gothique a recueilli surtout ce qu'il y avait de singulier et de difforme dans toutes les couches de la civilisation archaïque, classique, et barbarisée. Le monde greco-romain y contribue d'abord par un réveil du fantastique. Introduites dans les compositions du Moyen Age, ces bizarreries restent parfaitement reconnaissables. Tandis que les représentations des dieux deviennent de plus en plus indépendantes du prototype dans les mythologies moralisées, les grylles et les grotesques antiques qui se propagent plus librement dans le domaine de la décoration et de la fable conservent généralement intactes les éléments originels dans l'iconographie et dans l'imagination. (BALTRUŠAITIS, 1981, p. 71)².

A Idade Média produziu sucessivas releituras das culturas com as quais entrava em contato, fosse através da cristianização ou da inserção destas imagéticas e mitos em seu ideário através de interpretações muito sinceras, reconhecendo em outras culturas expressões capazes de compreender determinados anseios que possuíam. Os arabescos e jogos florais são um forte exemplo disso, fossem aqueles referentes às estéticas do Oriente Médio ou mesmo os que adornavam as iluminuras dos livros sacros, fortemente influenciados pela arte celta. As mais variadas formas, normalmente dispostas de maneira circular ou ondular, expressam um tal movimento e liberdade que não deixa, por isso, de expressar um elemento misterioso. Contudo, o que encantou a Idade Média não foi o adorno em si, mas a cosmovisão que ele expressava, pela sugestão de continuidades entre os elementos do real que iam além de qualquer fronteira corporal e que apontavam, dessa maneira, para um cosmos unificado e intercomunicante.

Ademais, o mesmo sentido pode ser enxergado nos festejos carnavalescos discutidos por Bakhtin, na arquitetura e na estatuária das igrejas, sobretudo no período gótico, ou mesmo nas *marginalias*, figuras grotescas e cômicas, por vezes pornográficas, que adornavam os missais, além, é claro, dos próprios mitos e fábulas populares. Todo este imaginário híbrido, era guardião de uma cosmovisão analógica, em que se imbricam as diversas realidades e elementos que compõem a existência. Por analogia compreendem-se relações que não possuem uma causa

² "Mas não é a graça, a perfeição das formas puras, que procuramos nesses tesouros. O imaginário gótico recolheu sobretudo o que havia de singular e disforme nos berços da civilização arcaica, clássica e bárbara. O mundo clássico contribuiu inicialmente para este despertar do fantástico. Introduzidas nas composições da Idade Média, essas bizarrarias continuam perfeitamente reconhecíveis. Ao passo que as representações dos deuses se tornaram cada vez mais independentes do protótipo nas mitologias moralizadas, os *grylles* e os grotescos que se propagavam mais livremente pelo campo da decoração e da fábula conservam geralmente intactos os elementos originais na iconografia e na imaginação." (BALTRUŠAITIS, 1981, p. 71, tradução nossa).

específica a uni-las, ou seja, não há causalidade ou lógica nessa relação, mas similitude. A arte grotesca, sobretudo neste formato original (clássico e medieval), revela conexões entre realidade e imaginário, imbricando de tal maneira os elementos de um e outro, que promove uma cosmovisão una do mundo, uma vez que envolve a razão imediata, as emoções, a intuição, etc. Sua estética, baseada em laços e nós, reflete estas relações subjetivas e similares. O hibridismo, por sua vez, é a afirmação da ilusão em que se constituem as noções fronteiriças que estabelecemos entre os seres e as coisas:

Dessa forma, o saudosismo dos românticos pelo medievo não se dera por acaso. Em um movimento artístico que teve como um dos princípios básicos a pluralidade do característico, buscando fugir à normatização, muitas vezes pela comunhão com o proibido e pela violação do tabu, não é de se surpreender a presença de uma estética paradoxal e pluralista como o grotesco; e, nesse sentido, de um desejo tão amplo por explorar um período de sua história marcadamente grotesco.

Afirmamos que o imaginário de Bertrand é mais rico, portanto, na medida em que seus procedimentos estéticos lhe permitem a evocação de uma Idade Média talvez mais próxima do sentido analógico de suas representações culturais do que tenham sido as idealizações de então acerca do passado medieval. Nesse ponto, torna-se inevitável olhar para a forma inédita criada por Bertrand enquanto veículo que permitiu a expressão de uma realidade complexa e imaginativa, por vezes ambígua, justamente por orientar-se através da junção paradoxal entre prosa e poesia.

A presença, em muitos de seus poemas, do real e do sobrenatural imbricados, só pôde ser definida enquanto grotesca graças à construção polissêmica da imagética do *Gaspard de la Nuit* que faz confluírem os mundos, ao invés de sobrepô-los. É, dessa forma, a estrutura polissêmica que aproxima Bertrand do pensamento analógico medieval. As construções linguísticas feitas através do emprego de vocábulos com vários sentidos permitiu ao poeta mesclar campos semânticos diferentes em uma mesma imagem, evocando simultaneamente a imagística real e a sobrenatural.

A ambiguidade particular de *Gaspard* é a chave mestra que dá movimento a toda a caracterização filosófica do Romantismo de que tratamos anteriormente neste estudo. O pensamento analógico medieval manifesta-se na busca de Bertrand através da imagética de sua obra: é a ambiguidade de suas imagens que permite ao poeta ir muito além do simples pitoresco e da idealização superficial do medievo tão comum à sua época, evocando um arranjo que nos remete a um

universo em correspondência; um mundo propriamente (des)conhecido, em que cada novo conhecimento revelado só nos leva a um estranhamento mais profundo e a indagações de ordem mais ampla.

Podemos atestar tal procedimento com muita clareza em “*La Tour de Neslé*”, poema no qual o incêndio sobre as águas do rio Sena não se inicia por força outra que não a presença de diabretes no navio. No quarto *couplet*, Bertrand utiliza-se da dupla significação do termo “*follet*” para, alegoricamente, evocar dois elementos na mesma imagem. “*Follet*” diz respeito, moralmente, à pessoa que tem por hábito pequenos excessos e desregramentos. Por possuir esse sentido amoral e brincalhão, a palavra, enquanto substantivo, quer dizer gnomo ou duende. Ela é empregada ainda na expressão “*feu follet*”, que designa pequenas chamas avistadas na paisagem, nos lagos ou ainda em cemitérios.

Dessa maneira, quando no poema lemos “*L’incendie qui n’était d’abord qu’un innocent follet égaré dans les brouillards de la rivière [...]*” (BERTRAND, 1997, p.115), associam-se aqui três ideias: a figura do gnomo travesso que é mesclado à imagem do fogo; o caráter insano da criatura que dá início ao incêndio, pela significação de *follet* enquanto adjetivo, não só associado à loucura, mas significando também algo que possui um movimento giratório sem padrão ou controle; e, ainda, a imagem empírica de alguma explosão acidental que inicia o incêndio. Forma-se, então, uma imagem polissêmica e ambígua, que graças ao aspecto sugestivo provocado pela indefinição de uma significação precisa, acaba por suscitar todas as três a um só tempo. O movimento e o avanço das chamas também é evocado sequencialmente nas imagens seguintes, que denotam seu crescimento. Esse prosseguimento dá-se no acompanhamento do *couplet*, que avança também na evocação da figura diabólica, novamente suscitada: “[...] *fut bientôt un diable à quatre tirant le canon et force arquebusades au fil de l’eau.*” (BERTRAND, 1997, p.115). Outra vez, Bertrand utiliza-se do valor semântico da expressão *diable à quatre* para evocar a figura do diabrete sem lhe fazer menção diretamente. No francês, *diable à quatre* diz respeito a um malefício muito grande, digno, por isso, do próprio diabo. O uso da expressão no lugar da menção direta ao diabrete mantém o mesmo tom que vinha sendo construído ao longo do poema.

A entidade sobrenatural, provocadora do incêndio no barco, não sendo mencionada explicitamente, deixa por isso de participar empiricamente desta realidade, sem contudo deixar de estar presentificada. O fato de o poeta fazer uso de palavras e expressões polissêmicas, em construções sintáticas e semânticas propícias, gera um efeito alegorizante pelo qual as imagens no

poema evocam simultaneamente o fato empírico e o insólito, que surge como força motriz do primeiro, nele infiltrando-se através das alusões sugestivas do texto. O efeito alcançado aproxima-se do imaginário analógico do Medievo, na medida em que alude às forças ocultas que agem por detrás do mundo conhecido. Seu valor grotesco se dá pela provocação do estranhamento da realidade através da personificação das forças sobrenaturais em ação sobre o mundo, legando-a a leis outras que não as empíricas. Em suma, o grotesco se dá no desdobramento insólito do mundo, que transmuta fatos corriqueiros em ações de entidades sobrenaturais sem que sua existência esteja empiricamente sustentada nas leis dessa realidade: não se estabelece um universo maravilhoso, mas, ao invés disso, nos são revelados outros limites da realidade familiar até então desconhecidos.

Bertrand emprega neste poema, ainda, formas de tensão não-insólitas, em que o grotesco é topográfico e cômico. O poema, dividido em duas partes pelo asterisco, varia o foco da guarda no alto da torre para os mendigos na beira do rio. Nos *couplets* iniciais, a imagem dos soldados é criada com o uso de um vocabulário arcaico e expressões populares. A linguagem da praça pública, como denominada por Bakhtin, é, segundo o estudioso, um linguajar marcadamente material, no sentido de suas expressões possuírem por eixo referencial as imagens do corpo. Por “imagens do corpo” podemos compreender uma forma de expressão calcada na visão grotesca do mundo, que não via nitidamente o limite entre as esferas que o compõem e que, por isso mesmo, exime-se de etiquetas e compostura em sua composição. É o que notamos, por exemplo, no uso da expressão “*ventre-dieu*”, a qual posta neste contexto, produz o mesmo efeito de rebaixamento. A blasfêmia utilizada para expressar grande espanto é particularmente curiosa por unir a imagem do divino ao ventre humano. Sua evocação pelo corpo de guarda cria tensão na medida em que esta estrutura discursiva se vê em face da imagem altiva (e, portanto, distante do chão e da baixaza) e imponente da Torre e de toda realeza por ela suscitada.

Na segunda parte do poema, temos a evocação da dança dos vagabundos às margens do rio, celebrando grotescamente a queima do barco de feno. Nessa metade, contudo, o tom do poema muda e em lugar dos diálogos rústicos dos soldados e do vocabulário popular que esperávamos, colocam-se expressões mais rebuscadas na construção dos *couplets* e o eu-lírico deixa de evocar o linguajar “terra-a-terra”. A conjunção das imagens topográficas dentro de um modelo discursivo opositivo cria o efeito de rebaixamento que anula os limites entre o alto e o baixo, o oficial e o popular, unindo-os em uma só imagem grotesca.

Finalizando o poema, o quinto *couplet* evoca a dança grotesca da multidão de aleijados, caçadores e mendigos à luz do incêndio no rio. A imagem do diabo brincalhão a disparar os canhões e queimar o navio, que é celebrado loucamente por uma multidão de enfeitados e indigentes, possui um forte traço carnavalesco, uma vez que se vitupera a execução ígnea da ordem mundana. A derrocada das leis arrasta para o fundo do Sena a própria razão, seu arranjo e toda a obediência sob ele mantida. A alegria desta celebração derrisória rompe a paz e a serenidade que deveria ser garantida pela guarda da torre, que desce as escadarias com as escopetas aos ombros. O pandemônio é recebido com festejos por aqueles que estão à margem do mundo e o seu riso destoa da gravidade do caso, celebrando o caos. Com vistas a isso, o último *couplet* torna-se significativo, pois a mesma luz das chamas do festejo grotesco, ruboresce a Torre de Nesle e a torre do Louvre, de onde o rei e a rainha observam tudo, ocultos. A imagem ganha extensão e, na luz que se espalha pela noite, aproxima a baixeza da dança dos mendigos e a destruição caótica da ordem implícita nesta imagem à imponência da Torre de Nesle e à alteza austera dos reis que assistem ao incêndio.

Como atentamos na introdução à nossa análise, não se exclui instância alguma da realidade do medievo evocada no poema. Notamos aqui a presença do efeito de sentido ambíguo característico do grotesco no livro, como também contrastes no seio das imagens poéticas que nos remetem ao riso medieval e à derrisão carnavalesca. Os procedimentos poéticos que Bertrand emprega, seu traço fortemente pitoresco, nem por isso acabam por incorrer em imagens idealizantes da Idade Média recriada pelo Romantismo. Pelo contrário, as fantasias de Bertrand trazem à tona o cotidiano medieval em ricos detalhes, envolvido pelo véu do mistério e do insólito. O caráter fantasioso assumido por boa parte dos poemas de *Gaspard de la Nuit* tem o poder de abarcar o rico imaginário das populações medievais, evocando-o par a par com a realidade histórica. O que se observa em grande parte dos casos é a presença de efeitos alegorizantes, prosopopeicos e mesmo comparativos, edificados de tal maneira que produzem uma significação dúbia.

Da mesma forma que o gênero inovador de sua poesia, o realismo que brota através dele escapa insistentemente a qualquer definição rígida. A realidade crua, construída em um discurso por vezes assindético, coloca-se diante do leitor de forma demasiadamente direta, apresentando temas por vezes cruéis, porém de maneira afastada e fria, beirando a banalidade. Nesta estrutura seca, interpelam-se efeitos subjetivos, caracterizações (adjetivações ou enumerações) hiperbólicas da cena em questão e uma ironia sutil, comumente mordaz (sem citar a irrupção de

efeitos de estranhamento e hesitação) que terminam por metaforizar a cena do poema, “galvanizando o real”, nos termos de Nathalie Vincent-Munnia (2010).

Como já ressaltamos, toda a ambientação medieval do *Gaspard* não busca de forma alguma uma retratação histórica da Idade Média. O poeta vale-se de datas, lugares e personalidades que de fato existiram, baseia seus poemas em fatos ocorridos e, quando a veracidade histórica não lhe cede apoio direto, faz uso de uma forte verossimilhança. Estas marcas de realidade, contudo, são tão somente um ponto de apoio em que se enraíza a *fantaisie* de seus poemas. Pela leitura de “*La Tour de Nesle*”, pudemos constatar de que maneira o universo fantasioso emana do real, negando-o na medida em que extrapola as fronteiras da lógica empírica, mas também o complementando, uma vez que nele influi e participa. Esta forma de fantasia refere-se diretamente à estrutura imaginária do pensamento analógico medieval e gera um efeito de plenitude graças à união grotesca destes princípios opositivos. Logo, o aspecto realista executa uma função de sustentação para as manifestações híbridas do grotesco, não anulando a irrupção do imaginário, mas antes, possibilitando-a e, sobretudo, integrando-se a ela.

Melaine Folliard (2010) associa esse tom forte de realidade à influência de Callot, de quem Bertrand herdou, como pudemos notar, a consonância entre a crueza da realidade e sua comicidade quase hiperbólica. A autora relembra, ainda, que nos anos de 1830, “grotesco” era um termo propriamente pictural e que começava a ter seu emprego definido na literatura, tendo um fundo burlesco e cômico bastante presente, o que nos remete diretamente à hiperbolização, quase caricatural, das deformidades humanas – algo que, em Callot, era uma das principais matérias de seu riso e que contrastava fortemente com a realidade sincera de suas gravuras.

A poesia de Bertrand, contudo, não poderia de forma alguma ser considerada explícita, tendo em vista o caráter fortemente sugestivo de sua imagética. Esse recurso, antes de minorar as ocorrências do grotesco em sua obra parece, ao contrário, conferir-lhes força, na medida em que ganham uma orientação ambígua em sua constituição, fugindo a qualquer forma de unilateralidade. A sugestividade colabora para a simultaneidade de imagens, fomentando a comicidade na realidade mais crua e a baixeza nas altas figuras.

Outro exemplo muito rico que nos permite discutir os recursos polissêmicos de Bertrand é o poema “*La Chambre gothique*”, que não por acaso abre todo o *Troisième Livre*, capítulo este declaradamente fantasioso, no qual o sonho e a vigília fazem irromper com mais força esse imaginário popular. O fechar das janelas, que por sua vez é a abertura para a face insólita do mundo, é selado

no texto pelo asterisco que separa os dois momentos e que, à semelhança de uma fechadura, enclausura o eu-lírico em seu quarto, espaço por excelência da interioridade.

As marcas discursivas mudam abruptamente de um momento ao outro, indo de um forte lirismo contemplativo, característico dos primórdios do Romantismo, para um realismo fragmentado, traço claro da modernidade de *Gaspard de la Nuit*, cujo caráter grotesco sugere paradoxalmente o mundo sobrenatural. Podemos notar que a forte marca idealizante das imagens do início do poema é substituída por um tipo de metáfora que não busca construir figuras de linguagem simplesmente, mas nos transmitir a hesitação do eu-lírico, embebido em sono, acerca dos fenômenos que o rodeiam. Logo, a imagem construída no primeiro *couplet*, “[...] *la terre [...] est un calice embaumé dont le pistil et les étamines sont la lune et les étoiles [...]*” (BERTRAND, 1997, p.133), evoca uma estrutura cósmica cuja perfeição está marcada pelos afirmativos do verbo “*être*” no presente do indicativo. O eu-lírico comunica-se com o mundo ao seu redor, dirigindo-lhe diretamente a palavra, contemplando-lhe a beleza. A mesma geometria responsável pelos movimentos dos corpos celestes é aquela que organiza o corpo de uma flor, o que caracteriza um mundo de bases firmes, de leis claras e diretas: é este mundo que será frustrado pelo estranhamento grotesco, que vem por sua vez revelar as dobras obscuras e ignoradas desta realidade.

A cisão vem pelo sono, força que impele o sujeito pelo peso que lhe dispensa sobre os olhos, órgão da visão: “*Et, les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu’incrusta la croix du calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.*” (BERTRAND, 1997, p.133). O negro da cruz do calvário parece reter atrás de si a luz dos vitrais, isolando dela o eu-lírico. O fechar das janelas, semelhante ao fechar dos olhos, é também o fechamento para o mundo exterior e para toda aquela perfeição do firmamento. Encerrado dentro de si mesmo, o sujeito lírico passa a ser o centro por onde irradiam as linhas que constroem o mundo em seu entorno: de um mundo cuja visão se oferece a nós de fora para dentro, como um quadro, passamos a um outro mundo, construído inversamente de dentro para fora e cujos traços são agora apenas sugeridos através do prisma da visão do eu-lírico. O que ocorre então é o estranhamento do mundo, uma vez que, não sendo clara a visão do eu-lírico, turvada pelo sono e pelo delírio, nada mais é certo, só havendo espaço para a dúvida: “*Encore, - si ce n’était*”. (BERTRAND, 1997, p.133). A repetição do Imperfeito cria este “entre mundos” que, não sendo um ou outro, acaba sustentando ambos graças à tensão estabelecida pela incerteza.

A sonoridade contribui também majestosamente para o estabelecimento da hesitação, fazendo com que o imaginário permeie as indagações do eu-lírico pelos próprios sons de suas palavras. A prosopopeia, que identifica os sons e movimentos ocorridos no quarto a determinadas entidades sobrenaturais, contribui para a materialização (via matéria sonora) do insólito. Dessa maneira, o óleo que seca aos poucos na lamparina acesa é bebido por um gnomo bebedor, cujas goladas podemos ouvir na recorrência das vogais oclusivas junto ao fonema /l/: “*le gnome qui se soûle de l’huile de ma lampe*” (BERTRAND, 1997, p.133); o ranger e os estalos das tábuas, dos caibros e das vigas tornam-se os movimentos de um esqueleto enclausurado que busca se mover: “[...] *le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et heurtant du front, du coude et du genou.*” (BERTRAND, 1997, p.133). E mesmo as sombras projetadas pela lamparina trazem para a realidade os movimentos do quadro na parede, cuja figura unta-se com a água-benta.

A profundidade da imagem poética grotesca em Bertrand é perceptível, sobretudo, no fato de o poeta não reduzir as formas de grotesco que evoca às imagens já recorrentes (e, logo, superficiais) do fenômeno, fazendo-o presente em sua poesia desde a estrutura de seus poemas. Os autores que se dedicaram ao estudo do poema em prosa sempre destacaram seu caráter indefinido e ambíguo. Bertrand, fazendo uso da liberdade prosaica, conseguiu manter a densidade poética necessária à criação de efeitos polissêmicos que, em conjunção à forte tendência pictórica do poeta, geram uma escrita sugestiva, responsável em grande parte pela confluência e simultaneidade das realidades natural e sobrenatural, bem como pela ironia que edifica as feições grotescas e ridículas de suas personagens. Dessa maneira, a própria estrutura da imagem poética presente em *Gaspard de la Nuit* é o que sustenta a configuração do fenômeno grotesco nos poemas. Não é por acaso que foi Bertrand o criador desta forma poética: não haveria outro veículo de manifestação possível para um universo literário polivalente como o de sua obra que não o poema em prosa.

Em seu poema “*À un Bibliophile*”, o eu-lírico questiona: “[...] *pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen âge, lorsque la chevalerie s’en est allé pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux.*” (BERTRAND, 1997, p. 176)³? Ecoando de um tempo marcado pela degeneração das tradições, o lamentoso questionamento

³ “[...] por que restaurar as histórias carunchosas e enevadas da Idade Média, no momento em que a cavalaria se foi para sempre, acompanhada pelos concertos dos menestrelis, pelos encantos de suas fadas, e pela glória de seus valentes?” (BERTRAND, 1997, p. 176, tradução nossa).

é sintoma da consciência da fragmentação e do anseio pela reunião. Bertrand não elegeu a Idade Média como arcabouço de idealizações utópicas, como tão frequentemente testemunhamos no Romantismo. O Medievo do poeta de Dijon é, em contrapartida, um eco da memória, ressoando na medida em que evoca um medievo vivo, plural e, por isso mesmo, pleno. Definimos a Idade Média inscrita em *Gaspard de la Nuit* como “um medievo”, pois não é este, de forma alguma, aquele Medievo histórico. O profundo conhecimento da história medieval que Bertrand detém não resulta em mera descrição da época, mas, antes, em uma recriação artística. Reavivando a memória medieval ainda presente nos esqueletos de pedra de Dijon, o *Gaspard* liga-se ao presente do poeta por esta força ambivalente da arte e que abre as vias para que todos os elementos, os mais dissonantes, venham a revelar-se unidos na composição do cosmos, nos mais variados níveis da obra. Sua obediência aos ideais românticos, contudo, não pressupõe de maneira alguma um desenvolvimento unilateral da obra. A ironia grotesca tão sutil e íntima aos poemas alastra-se até aos próprios pressupostos artísticos do poeta, gestando nas imagens sua própria derrisão. Acreditamos, por isso, que o poeta conseguiu criar uma obra artística que suscita a cosmovisão plena pela qual buscaram muitos românticos, sendo o grotesco uma peça-chave na sustentação de todo esse universo.

STRANGE PRODIGIES: GROTESQUE, MEDIEVALISM, AND PROSE POEM IN ALOYSIUS BERTRAND

ABSTRACT: *Bertrand's medievalism reveals itself much richer than the one in vogue in the 1830s in France, not only because of the richness of details (far from merely picturesque), but above all because of the way they are arranged through imagery. The strong presence of tensions at all levels in the compilation of prose poems Gaspard de la nuit – guaranteed by the grotesque aesthetics of his imagery – allowed the poet to elaborate a rich picture of the medieval period and its worldview. Considering the importance of the rescue of the past to the Romantic movement, we aim to reflect upon the functioning of such mechanisms developed by Bertrand as a means of restoring a full reality, something longed for by the artists of that time.*

KEYWORDS: *Grotesque. Prose poem. Romanticism. Medievalism. Aloysius Bertrand.*

REFERÊNCIA

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de F. Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BALTRUŠAITIS, J. **Le Moyen Age fantastique.** Tours: Flammarion, 1981.

Estranhos prodígios: grotesco, medievalismo e poema em prosa em Aloysius Bertrand

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1959.

BERTRAND, A. **Gaspard de la Nuit**: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Edition établie par Max Milner. Paris: Gallimard, 1997.

BORNHEIM, G. **Aspectos filosóficos do Romantismo**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

FOLLIARD, M. La vague aurore du clair-obscur. Le XVIIe siècle d'Aloysius Bertrand. In: MURPHY, S. **Lectures de Gaspard de la Nuit**. Rennes: PUR, 2010. p. 116-133.

GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HUGO, V. **Do grotesco e do Sublime**: tradução do "Prefácio de Cromwell". Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MACHADO, G. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit**. 1981. 194 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

NUNES, B. A visão romântica. In: _____. GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.

VINCENT-MUNNIA, N. Gaspard de la Nuit: galvaniser le réel, envisager l'art comme fantaisie(s). In: WANLIN, N. (Dir.). **Gaspard de la Nuit**: Le Grand Oeuvre d'un petit romantique. Colloque de la Sorbonne. Paris: PUPS, 2010. p. 155-171.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BURGOS, J. **Pour une poétique de l'Imaginaire**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

ELIADE, M. **O Sagrado e o Profano**. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.

FREUD, S. O Estranho. In _____. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Edição *standard* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII.

GUINSBURG, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

HUGO, V. **Préface de Cromwell**. In _____. **Oeuvres complètes de Victor Hugo**: Poésie - Théâtre. Bruxelles: Société Typographique Belge, 1837. t.I, p. 279-330.

INÁCIO, I. C.; LUCA, T. R. de. **O pensamento medieval**. São Paulo: Ática, 1988.

KAYSER, W. J. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LE GOFF, J. **A civilização do Ocidente medieval**. Lisboa: Estampa, 1983. v.I.

MACEDO, J. R. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. São Paulo: EdUNESP, 2000.

Matheus Victor Silva

MACHADO, G. M. (Org.) **O Romantismo francês, seus antecedentes, vínculos e repersussões**. Araraquara: UNESP, 1992.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire**. Paris: Honoré Champion, 2009.

_____. **Le Romantisme: 1820 - 1843**. Paris: Arthaud, 1973, v.I.

SILVA, M. V. **A imagem poética grotesca no imaginário medievalista de Gaspard de la Nuit**. 2015. 219f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

THOMPSON, P. **The grotesque**. Londres: Methuen & Co Ltd, 1974.



O REALISMO E SADE

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: Neste artigo, através do uso de certos elementos empregados pela literatura de cunho realista, como a descrição minuciosa e a proposta de organizar a realidade por um viés diferente, pretendemos analisar os textos de Sade, o qual parece ter como objetivo fazer com que o leitor repense aquilo que considera verdades absolutas, mesmo que o marquês seja considerado um escritor distante de qualquer intenção de conferir à sua obra qualquer efeito de real.

PALAVRAS-CHAVE: François Donatien Alphonse de Sade. Realismo. Leitor.

O **efeito de real** é definido por Barthes (1984) como um elemento cuja presença em um texto tem por objetivo dar ao leitor a impressão de que o universo ali descrito é real. Como exemplo disso, o escritor alude a um barômetro em *Un cœur simple* de Flaubert: o objeto não forneceria nada de concreto à narrativa, já que não traria nenhuma indicação sobre a psicologia dos personagens, sua posição social ou contribuiria de alguma forma para a economia textual; entretanto, sua presença se justificaria por estabelecer a relação entre o mundo real e o ficcional. É como se o fato de um barômetro, instrumento banal do cotidiano, surgir em um texto fizesse com que este se referisse imediatamente à realidade: a relação com o mundo material valeria, por si só, como indicativo de verdade ou, pelo menos, de verossimilhança.

A necessidade de **materializar** o texto – isto é, preenche-lo com objetos do mundo real a fim de provar sua ligação com este último – seria gerada, no realismo literário, a partir do desejo de opor o concreto ao inteligível, isto é, de mostrar e provar que tanto a narrativa como os detalhes ali presentes estão ligados à realidade, e por esse motivo não necessitariam de explicações adicionais. Por isso, elementos considerados supérfluos ganham destaque: eles não surgem como

* UFPA - Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação. Belém - PA - Brasil. 66.075-110 - rlopesaraujo@gmail.com

meros ornamentos estéticos muitas vezes desprovidos de verossimilhança, como no caso do discurso epidítico da retórica clássica ou da *ekphrasis* (BARTHES, 1984), mas dão à narrativa um caráter quase histórico.

Mas o que é, de fato, o realismo? As definições variam segundo as épocas e os pontos de vista. Podemos dizer que a discussão começa com Platão e Aristóteles, cujas visões sobre o assunto eram deveras diferentes. Para Platão, quando o poeta coloca em sua obra as palavras de um personagem sem deixar claro tratar-se de uma elaboração artística, ele incorre em mimese, isto é, cópia. E esse tipo de discurso, que segundo o filósofo era característico da epopeia, deveria ser banido da república ideal por constituir um simulacro do real e induzir o público ao erro (PLATÃO, 1948). Já Aristóteles via a imitação como parte integrante da arte de forma geral: para ele, que não dá uma definição precisa da mimese, as manifestações artísticas constituem representações do mundo real sendo, portanto, mediadoras entre o mundo no qual vivemos e a percepção do mesmo (ARISTÓTELES, 2008). Na esteira da interpretação aristotélica, Ricœur chega à seguinte conclusão:

[...] l'activité mimétique doit être comprise comme le processus actif d'imiter ou de représenter. Il faut donc entendre imitation et représentation dans son sens dynamique de mise en représentation, de transposition dans les œuvres représentatives. (RICOEUR, 1983, p. 58).

Na leitura de Aristóteles feita por Ricœur, os diferentes gêneros literários teriam a capacidade de construir uma continuidade dotada de sentido – a intriga – a partir da descontinuidade da experiência do mundo real. Além disso, o efeito de real também estaria relacionado à possibilidade do leitor de se reconhecer na obra, diretamente ligada à verossimilhança que, como bem lembra Todorov, é baseada no senso comum: de modo geral, os destinatários estariam de acordo com a construção textual conforme à visão de mundo dominante. O verossímil “[...] n’est jamais que de l’opérable: il est entièrement assujéti à l’opinion [du public].” (TODOROV, 1987, p. 86-87); é um código “[...] idéologique et rhétorique commun à l’émetteur et au récepteur, donc assurant la **lisibilité** du message par des références implicites ou explicites à un système de valeurs institutionnalisées (extra-texte) tenant lieu de ‘réel.’” (BARTHES, 1984, p. 88, grifo do autor).

O realismo, em especial a corrente literária do século XIX, também pode ser interpretado como uma maneira de pensar o presente, e de analisar o mundo

contemporâneo. Romancistas como Balzac e Stendhal entendiam a literatura como uma espécie de crônica de sua época, e tencionavam mostrar a seus leitores retratos fiéis do tempo em que viviam. E, para alcançar seu objetivo, lançaram mão de vários procedimentos retóricos, e o mais famoso entre eles é justamente a descrição cheia de detalhes. Embora Barthes qualifique esses detalhes, como o barômetro da Sra. Aubain citado anteriormente, como supérfluos, eles têm muitas vezes a função de contribuir à construção da psicologia de um personagem. É o caso dos textos de Zola, escritor naturalista profundamente ligado ao realismo, em cujas obras a descrição geralmente está relacionada ao modo como um personagem enxerga sua própria realidade. (LACHAPELLE, 2006). Esse personagem, na maioria das vezes pertencente ao proletariado ou à pequena burguesia, representa uma psicologia particular e, ao mesmo tempo, um aspecto da sociedade na qual está inserido. E todos esses elementos o tornam consistente, vivo, **real**:

Quand elle fut seule, Henriette éprouva un singulier sentiment de peur [...] Comme elle tournait l'angle d'une maison, il y eut, près de son oreille, un bruit mat, une chute de plâtre, qui la firent s'arrêter net : une balle venait d'écarter la façade, elle en restait toute pâle. Puis, avant qu'elle se fût demandé si elle aurait le courage de continuer, elle reçut au front comme un coup de marteau, elle tomba sur les deux genoux, étourdie. Une seconde balle, qui ricochait, l'avait effleurée un peu au-dessus du sourcil gauche, en ne laissant là qu'une forte meurtrissure. Quand elle eut porté les deux mains à son front, elle les retira rouges de sang. Mais elle avait senti le crâne solide, intact, sous les doigts ; et elle répéta tout haut, pour s'encourager : – Ce n'est rien, ce n'est rien... Voyons, je n'ai pas peur, non ! je n'ai pas peur... Et c'était vrai, elle se releva, elle marcha dès lors parmi les balles avec une insouciance de créature dégagée d'elle-même, qui ne raisonne plus, qui donne sa vie. Elle ne cherchait même plus à se protéger, allant tout droit, la tête haute, n'allongeant le pas que dans le désir d'arriver. (ZOLA, 2003, p. 513-514).

Os detalhes da cena acima mostram o comportamento de Henriette durante uma batalha da guerra franco-prussiana, um episódio histórico importante para a França: a derrota foi um dos fatores decisivos para a queda do Segundo Império. A descrição faz com que o leitor construa a imagem de uma mulher corajosa diante da ameaça de morte iminente, que enfrenta – embora discretamente, outra característica do personagem apresentada ao longo do texto – o temível exército prussiano para encontrar seu marido.

Autour du personnage, évoluant dans un milieu reconnaissable, aux attributs spatio-temporels réels, se déploie la mise en scène des réalités économiques, sociales, familiales et politiques d'une majorité ou d'un groupe déterminé dans lequel le lecteur peut trouver ses repères et, puisqu'il s'y reconnaît, se laisser happer par l'illusion réaliste et l'alimenter. Ajoutant à l'effet de réel, en créant un simulacre admissible, potentiel, l'arrière-scène historique de plusieurs romans réalistes offre au lecteur la possibilité d'adhérer au fictif, d'y croire. (LACHAPELLE, 2006, p. 28).

No entanto, a descrição também pode ser usada para contrariar o senso comum e construir um mundo no qual o leitor pode se sentir perdido. Este parece ser o caso da obra do marquês de Sade, considerada por muitos como totalmente contrária ao que propõe o realismo. De fato, quando pensamos em textos como *Les 120 Journées de Sodome*, é difícil afirmar à primeira vista que a preocupação do escritor é a de estabelecer uma relação com o universo no qual o leitor está inserido:

Le président de Curval était le doyen de la société. Agé de près de soixante ans, et singulièrement usé par la débauche, il n'offrait presque plus qu'un squelette. Il était grand, sec, mince, des yeux creux et éteints, une bouche livide et malsaine, le menton élevé, le nez long. Couvert de poils comme un satyre, un dos plat, des fesses molles et tombantes qui ressemblaient plutôt à deux sales torchons flottant sur le haut de ses cuisses; la peau en était tellement flétrie à force de coups de fouet qu'on la tortillait autour des doigts sans qu'il le sentit. Au milieu de cela s'offrait, sans qu'on eût la peine d'écarter, un orifice immense dont le diamètre énorme, l'odeur et la couleur le faisaient plutôt ressembler à une lunette de commodités qu'au trou d'un cul; et pour comble d'apas, il entrait dans les petites habitudes de ce pourceau de Sodome de laisser toujours cette partie-là dans un tel état de malpropreté qu'on y voyait sans cesse autour un bourrelet de deux pouces d'épaisseur. Au bas d'un ventre aussi plissé que livide et mollasse, on apercevait, dans une forêt de poils, un outil qui, dans l'état d'érection, pouvait avoir environ huit pouces de long sur sept de pourtour; mais cet état n'était plus que fort rare, et il fallait une furieuse suite de choses pour le déterminer. (SADE, 1998, p. 14).

O leitor habituado aos textos de Sade certamente não se chocará ao ler a descrição acima, mas o público em geral ficará possivelmente surpreso – talvez horrorizado – com a caracterização do presidente de Curval. Aqui, a riqueza

de detalhes também objetiva colocar o personagem diante dos olhos do leitor, mas para tira-lo de sua zona de conforto e confronta-lo a algo diferente tanto de sua vida como dos textos com os quais tem contato. Para isso, somos levados a uma espécie de voyeurismo: conhecemos detalhes da anatomia dos personagens, acompanhamos a preparação das orgias, sua realização e os resultados obtidos. E o próprio narrador das *120 Journées* confirma essa vontade:

C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut. (SADE, 1998, p. 46-47).

No trecho acima, vemos como o narrador pretende atizar a curiosidade do leitor, referindo-se ao livro como uma narrativa jamais vista de paixões nunca antes expostas e afirmando que as mesmas terão impacto sobre o público. Dizendo que as paixões descritas podem suscitar reações sensuais do leitor, somos colocados em uma posição parecida com a dos libertinos da obra, para os quais a narração e, especialmente, a riqueza de detalhes desperta o desejo de reproduzir o narrado.

Ao tentar agir sobre o leitor, poderíamos dizer que os textos de Sade buscariam uma espécie de realismo? Talvez sim, considerando alguns pressupostos sobre o assunto expostos anteriormente, como a proposta de analisar o mundo em que o leitor vive através da escrita. Sade apresenta a transgressão do senso comum, isto é, uma sociedade na qual os valores são o contrário absoluto daquilo que muitos acreditam ser o modo correto de viver: temer a Deus e respeitar seus mandamentos. Mas como vimos, ao analisar a verossimilhança, o senso comum é apenas a opinião de grande parte das pessoas, e não uma verdade inquestionável. A existência de Deus é uma crença, não necessariamente uma realidade; assim sendo, tudo o que a ele se atribui – seja positivo ou negativo – é baseado em confiança. E é contra essa falta de provas concretas que Sade se posiciona, como é possível notar na fala do duque de Blangis às mulheres:

On ne sait que trop qu'il est encore parmi vous quelques imbéciles qui ne peuvent pas prendre sur elles d'abjurer l'idée de cet infâme dieu et d'en abhorrer la religion: celles-là seront soigneusement examinées, je ne vous le cache pas, et il n'y aura point d'extrémités où l'on ne se porte envers elles, si malheureusement on les prend sur le fait. Qu'elles se persuadent, ces sottos créatures, qu'elles se convainquent donc que l'existence de Dieu est une folie qui n'a pas sur toute la terre vingt sectateurs aujourd'hui, et que la religion qu'il invoque n'est qu'une fable ridiculement inventée par des fourbes dont l'intérêt à nous tromper n'est que trop visible à présent. (SADE, 1998, p.46).

Para Sade, a religião teria feito com que as pessoas abandonassem sua verdadeira natureza, e a ideia de um Ser Supremo existiria justamente para reprimir os instintos de morte e sexo, inerentes a todos os animais, inclusive o ser humano. E por não aceitar a repressão ligada à crença nesse Ser, o escritor cria um sistema no qual suas pulsões seriam a norma. A escrita de Sade é, portanto, uma luta constante contra tudo aquilo que, desde a infância, foi inculcado nele – e em grande parte das pessoas. De acordo com Sollers, o incômodo sentido por grande parte do público ao ler a obra do marquês derivaria do fato de seus textos serem lidos de modo **errado**. Ao invés de associa-los ao real (Sade proporia uma negação da relação entre causa e consequência – como as punições que Justine acredita que receberá se desrespeitar as normas estabelecidas pela religião – relação essa central para o conceito de realidade), deveriam ser encarados como uma demonstração do poder do **efeito de real**, efeito esse criado pela neurose constitutiva do ser humano, e que levaria a um conflito inconsciente entre os desejos e as interdições aos mesmos. A neurose impediria que o marquês fosse lido como deveria, isto é, como uma ficção, uma construção textual. Sade levaria a escrita aos limites do suportável porque estaríamos inseridos na crença, motivada especialmente pela religião e pela lei – construções discursivas – de que os valores apresentados em sua obra são errados. O sentimento de repulsa diante de sua obra resultaria, portanto, do condicionamento que, desde sempre, recebemos por meio dos discursos.

Seguindo o raciocínio de Sollers, Sade representaria o contrário da filosofia de, por exemplo, Sócrates, para o qual – de acordo com os textos de seus discípulos – seria possível chegar ao conhecimento do Bem e da Verdade através do discurso. O discurso, na visão de Sade, criaria essas ideias, e produziria a necessidade da Virtude. A própria noção de Deus seria derivada desse mesmo discurso, e não teria uma existência por si. É como se o homem tivesse criado

seu próprio algoz, ou melhor, as próprias restrições, e tudo isso por conta da neurose.

Entretanto, embora o mundo de Sade possa apenas se realizar por meio da literatura – com recursos infinitos, vítimas absolutamente dóceis e suprema impunidade, sem falar nas performances sexuais impossíveis – ele nos fala de algo real: a incapacidade de um homem de conciliar sua vida social e sexual. E muito embora suas fantasias sejam em grande parte meramente imaginárias, elas têm de fato uma incidência sobre o leitor, não importa qual seja sua sexualidade. A diferença entre o marquês e outras pessoas é que o primeiro, ao se dar conta de incompatibilidade entre a cultura e sua natureza, decide fazer desta última uma ética através da escrita: ele subordinou “[...] *son existence à son érotisme parce que l'érotisme lui est apparu comme le seul accomplissement possible de son existence.*” (BEAUVOIR, 2011, p. 21). Sabemos que a sexualidade de Sade não era exclusiva à sua pessoa, graças a livros como *Psychopathia Sexualis*, de Krafft-Ebbing (2001), e outros. A diferença é que Sade, como diz Beauvoir, faz de sua sexualidade um modo de vida, a única maneira de viver plenamente.

O sexo em Sade é a descrição das posturas e atos, a organização de como esses atos serão realizados, e nada tem da paixão espontânea. Eles existem na linguagem e pela linguagem, através da ficção. Escrever e descrever essas posturas é realiza-las. A orgia perpétua sadiana é o desejo de levar a linguagem aos seus limites, às últimas conseqüências. A ficção é o único lugar em que o imaginário pode adquirir certa realidade, e levar o indivíduo à catarse ou à luta contra seus instintos.

Com a recusa da ideia do Ser Supremo, Sade também nos convida a questionar os discursos sobre Ele. Como um Deus todo-poderoso poderia permitir que seus fiéis fossem vilipendiados e torturados por uma criatura “[...] *qui ne serait vis-à-vis de lui que ce qu'est un ciron aux yeux de l'éléphant, [...] l'insultât, le bafouât, le défiât, le bravât et l'offensât, comme je fais à plaisir à chaque instant de la journée?*” (SADE, 1998, p. 46).

Poder-se-ia objetar a essa afirmação dizendo que Deus permitiria o sofrimento dos humanos como forma de ensinar-lhes o chamado livre-arbítrio, ou seja, a possibilidade de escolher entre o Bem e o Mal: caberia ao Homem decidir se prefere o caminho do Bem e uma vida que o levaria à glória eterna ou o Mal, passível de assegurar uma vida terrena de gozo, mas de arcar com as conseqüências na eternidade. Nesse sentido, Deus tentaria ensinar aos humanos as relações de causa e efeito, e um exemplo disso aparece logo no Gênesis, quando Adão e Eva são expulsos do paraíso por exercer seu direito de escolha:

E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses? Então disse Adão: A mulher que me deste por companheira, ela me deu da árvore, e comi. E disse o Senhor Deus à mulher: Por que fizeste isto? E disse a mulher: A serpente me enganou, e eu comi [...] E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua conceição; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará. E a Adão disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida. (BÍBLIA, Gênesis, 3, 11-17).

Quando o narrador de *120 Journées* se refere aos libertinos e seus prazeres, caracteriza-os sempre empregando um vocabulário associado ao Mal, e isso pode levar o leitor a acreditar que os sistemas de valores presentes na obra são iguais aos seus. Entretanto, ao longo da obra, vemos que a relação de causa e consequência – supostamente responsável pela punição dos seres que se recusam a fazer o Bem – não se concretiza: os vilões são sempre favorecidos, enquanto as vítimas nunca obtêm justiça. Em alguns casos, os libertinos planejam suas ações de tal forma que seus atos terão alcance durante muito tempo, e são bem sucedidos:

Le duc [...] raconte, dis-je, qu'il a connu un homme qui a foutu trois enfants qu'il avait de sa mère, desquelles il y avait une fille qu'il avait fait épouser à son fils, de façon qu'en foutant celle-là, il foutait sa soeur, sa fille et sa belle-fille, et qu'il contraignait son fils à foutre sa soeur et sa belle-mère. (SADE, 1998, p. 259-260).

Não será difícil para o leitor pensar em exemplos da vida real nos quais más ações não são punidas, e boas pessoas sofrem sem consolo. Isso pode leva-lo a reconsiderar o discurso religioso, e mesmo a vê-lo como uma construção cujo objetivo seria o de manter a maioria do povo sob controle.

Sade s'en est clairement expliqué quand il a écrit : L'idée de Dieu est le seul tort que je ne puisse pardonner aux hommes ; et si cette mystification est celle qu'il attaque d'abord, c'est qu'en bon héritier de Descartes il procède du simple au complexe, du mensonge grossier à des erreurs plus fallacieuses ; il sait que pour délivrer l'individu des idoles auxquelles l'aliène la société, il faut commencer par assurer son autonomie à la face du ciel ; si l'homme n'avait pas été terrorisé par le grand épouvantail auquel il rend stupidement un culte, il n'eût pas si facilement

sacrifié sa liberté et sa vérité ; en choisissant Dieu, il s'est renié et c'est là sa faute impardonnable. (BEAUVOIR, 2011, p. 101).

Se o discurso sobre Deus pode ser colocado à prova, também é possível fazê-lo com todos os outros. A palavra libertinagem nem sempre teve a conotação por nós hoje conhecida, tendo significado no século XVI, por exemplo, pensador livre que segue sua natureza e não se sujeita às religiões (CALLENS, 2008). A questão da liberdade de pensamento também precisa ser levada em conta quando analisamos os textos de Sade, pois eles propõem ao leitor disposto uma visão analítica das condutas impostas pela sociedade. Nesse sentido, a obscenidade constituiria a maneira radical – posto que a sexualidade é e sempre foi um tabu para muitas pessoas – de afirmar a fidelidade a si mesmo, e a desconfiança diante de discursos autoritários. Não significa que somos obrigados a concordar ou aceitar suas ideias, mas é preciso ao menos admitir a atualidade do combate de Sade. O mérito do escritor, nesse sentido, estaria na luta contra as alienações às quais os homens se submetem voluntariamente. “*Il n’a jamais accordé aucun crédit aux ‘on-dit’ dont les esprits médiocres se nourrissent paresseusement ; il n’adhère qu’aux vérités qui lui sont données dans l’évidence de son expérience vécue.*” (BEAUVOIR, 2011, p. 150-151).

Parece-nos, portanto, ser possível falar em realismo em Sade, mas do tipo que exige do leitor um posicionamento ou, no mínimo, uma reflexão sobre sua própria relação com a sociedade. Embora a verossimilhança seja deliberadamente deixada de lado, e os detalhes e descrições não estabeleçam relações com a realidade, esses fatores não impedem que a obra do marquês provoque as reações mais variadas – desde a adoração de escritores como Apollinaire e Breton até a demonização de um Onfray – e nos tire de qualquer forma de indiferença. Ler Sade é confrontar crenças profundas, é questionar a si mesmo, é testemunhar a incidência da literatura sobre a vida.

REALISM AND SADE

ABSTRACT: *This paper aims to analyze how Sade’s texts, through the use of certain elements employed by literary Realism such as detailed description and the proposal to organize reality by a different point of view, seem to be aimed at getting the reader to rethink what he considers absolute truth, even if the Marquis is considered a writer far from intending to give his work any reality effect.*

KEYWORDS: *François Donatien Alphonse de Sade. Literary realism. Reader.*

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BARTHES, R. L'effet de réel. In: _____. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984. p. 84-89.
- BEAUVOIR, S. **Faut-il brûler Sade?** Paris: Gallimard, 2011.
- BÍBLIA. Português. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf>>. Acesso em: 6 set. 2019.
- CALLENS, S. **Libertinage et apprentissage dans le roman du XVIIIe siècle**. 2008. 109f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Literatura) - Universiteit Gent - Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Gent, 2008. Disponível em: <https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/716/RUG01-001414716_2010_0001_AC.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.
- KRAFFT-EBING, R. **Psychopathia Sexualis**: as histórias de caso. São Paulo: M. Fontes, 2001.
- LACHAPELLE, J. **Le réalisme travesti ou l'illusion de la réalité dans le roman Sphinx d'Anne Garreta**. 2006. 125f. Master (Études Littéraires) -Université de Québec, Montréal, 2006. Disponível em: <<https://archipel.uqam.ca/2910/1/M9516.pdf>>. Acesso em 19 ago. 2019.
- PLATÃO. **A República**. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1948.
- RICCEUR, P. **Temps et récit**. Paris: Seuil, 1983. t.1.
- SADE, D. F. A. **Les 120 journées de Sodome**. Paris: 10/18, 1998.
- TODOROV, T. **La notion de littérature**. Paris: Seuil, 1987.
- ZOLA, E. **La débâcle**. Paris: Le Livre de Poche, 2003.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- SOLLERS, P. **L'écriture et l'expérience des limites**. Paris: Seuil, 1968.



AS CONFISSÕES DE FEDRA: FALAS QUE CONDENAM

Maria do Carmo Faustino BORGES*

RESUMO : Esta é uma leitura de *Fedra*, obra trágica de Jean Racine, na qual damos enfoque de maneira mais acentuada às cenas em que encontramos as três confissões de Fedra, o transbordar de suas emoções e a revelação do segredo que a aniquila. Estas falas caracterizam as confissões do seu amor por Hipólito. A tragédia desenvolve-se a partir dessas revelações, sendo que o poeta, de maneira genial, organiza e cria em uma tripla sequência: Fedra confessa a Enone, a Hipólito e a Teseu. A protagonista é presa do destino, traçado pelas entidades mitológicas. O contexto sociocultural e os valores da época aparecem e caracterizam alguma influência no desenvolvimento do tema, ligados a personagens da mitologia referidas no texto. O autor reproduz o mito de Hipólito e Fedra, jogando com o clássico e o moderno. Fundamentamos nossas ponderações em estudiosos como Aristóteles, Barthes, Fontes, Hubert, entre outros, cujas considerações nos favorecem para uma leitura que contempla as opções de Racine.

PALAVRAS-CHAVE: Fedra. Confissão. Mito. Tragédia.

Introdução

Os assuntos que colaboram para a formação dos grandes temas universais da literatura são sempre extraídos das experiências humanas, quando o homem é sondado em suas ações, em seus sentimentos e suas reflexões sobre o mundo onde vive. Todavia, podemos dizer que a construção e o valor das obras opera-se a partir da invenção e da criatividade do artista/escritor, ao elaborar sua obra para expressar um novo sentido à natureza e à vida de um povo de acordo com sua contemporaneidade.

* UEM - Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas Letras e Artes - Departamento de Letras. Maringá - PR - Brasil. 87020-900 - mariacfabo@hotmail.com

Em *Fedra*¹, temos uma criação do mito de Hipólito, elaborada no século XVII por Jean Racine, na qual percebemos um retorno à era Clássica, principalmente quanto à estrutura textual, mas uma ruptura temática com relação às transformações sociais adequadas à época. Destaca-se na obra uma visão política (poder) e social (costumes) da Idade Moderna, além do sentimento humano ligado às paixões que vão às últimas consequências. Esta obra, publicada em 1677, lida e estudada até nossos dias, foi também reproduzida em diferentes versões.

O nosso objetivo é destacar os excertos da obra em que se configuram as falas de Fedra, decisivas para o desencadeamento da tragédia. Para tanto, primamos a atenção às cenas da peça em que acontecem os diálogos referentes às confissões de Fedra a Enone, a Hipólito e a Teseu. Deste modo, expomos excertos da obra, ideias referentes às personagens e reflexões teóricas importantes no desenvolvimento do trágico, e que se relacionam à nossa proposta. As nossas asserções fundamentam-se em estudiosos como Aristóteles, Barthes, Fontes, Hubert, entre outros, cujas considerações nos permitem compreender as ligações que Racine constroi entre o mito e a tragédia, acomodando elementos da sua época, a era moderna, e a organização textual de acordo com o mito.

Características da obra raciniana

Para melhor compreender o nosso intento de análise neste estudo literário é preciso ponderar sobre alguns aspectos socioculturais da época, bases teóricas e os elementos utilizados por Racine na construção temática de seu texto.

Jean Racine (1639-1699) nasceu em Ferté Milon, na Champagne. Aos quatro anos, orfão, foi educado por religiosos e os Solitários de Port Royal. Essa experiência ficou marcada pela doutrina religiosa cristã, o Jansenismo, fundamentada no princípio de que o homem nasceu predestinado ao céu ou ao inferno, e que o homem corrompido não alcança a sublimação. Obteve também um conhecimento sólido da Antiguidade grega. Em Paris, aos dezenove anos, conheceu Boileau, La Fontaine et Molière. Quando escreveu *Fedra* (1677), seus ex-mestres julgaram a obra perfeitamente bela e inspirada na fé cristã. Racine descreve os homens tais quais eles são, com suas paixões e fragilidades. Assim, na peça, podemos perceber que as personagens tornam-se impotentes diante de sua vulnerabilidade ao pecado ou ao decoro. Racine mostra o amor infeliz, aquele

¹ Confira Racine (2002).

que suscita o terror e a piedade, as paixões que consomem a alma e o corpo, projetados em Fedra, a protagonista.

Fedra, a obra mais famosa de Racine, é um texto trágico, baseado no mito de Hipólito. É considerada um exemplo perfeito do teatro clássico francês. Foi escrita para a aristocracia e a burguesia de seu tempo, um período de hipocrisia e liberdade restrita na França. Racine fez parte da corte de Luís XIV, o Rei Sol, grande protetor das artes, que tinha como objetivo resguardar a sua glória. A peça foi construída em versos alexandrinos, com simplicidade, harmonia e beleza, fiel às regras aristotélicas.

A tragédia em *Fedra*

De acordo com Aristóteles (1966), o mito é a representação de ações e a tragédia é uma ação completa que se origina no mito, devendo suscitar o terror e a piedade para a purificação das emoções. Dessa forma, na construção de uma peça trágica, o mito e a ação constituem os elementos fundamentais.

O texto mítico utilizado em *Fedra*, conforme alguns mitógrafos, tem origem no mito de Teseu e sua ligação com Antíope, rainha das Amazonas, da qual nasceu Hipólito, (BRANDÃO, 1998). Grande lutador e matador do Minotauro, Teseu a teria recebido para esposa como prêmio por suas proezas. Mais tarde, ele a repudiou para se casar com Fedra. No comando das Amazonas, Antíope tentou invadir a festa de casamento e foi assassinada. Hipólito, casto e consagrado a Ártemis, desprezava a afeição de Afrodite, a qual, inconformada com o desprezo de Hipólito, fez com que Fedra se apaixonasse perdidamente pelo enteado.

Entre as alterações efetuadas por Racine na tradição desse mito, temos a criação da personagem Arícia, princesa de sangue real de Atenas, irmã dos Palântidas, inimigos de Teseu. Sabendo que Teseu não gostava de Arícia, Hipólito tenta evitá-la. Com a notícia falsa de que Teseu estava morto, estimulada pela ama (Enone), Fedra confessa seu amor a Hipólito, que a repele. Mas Teseu está vivo e volta para Fedra, a qual, desesperada, culpa Hipólito de seduzi-la. Por outro lado, Fedra persegue Hipólito também por interesse e preocupação na sucessão do trono. O jovem confessa a Teseu seu amor por Arícia, mas o pai acredita na intriga da esposa e expulsa o filho de Trezena. Enone, repreendida e dispensada, atira-se ao mar. Um acidente provocado por Netuno leva Hipólito à morte. Com remorso, Fedra confessa a verdade a Teseu, envenenando-se em seguida. Ele, arrependido e angustiado por seus erros, resolve adotar Arícia.

Na peça *Fedra*, o destino está ligado às paixões humanas, o que podemos relacionar de alguma forma com o pensamento jansenista, que contraria o livre-arbítrio. A personagem Fedra não consegue mudar seu destino, ela carrega a fatalidade desde o início da narrativa. Por conta de seus ancestrais, ela é descendente e herdeira de infausta fortuna, o que a torna vítima. Assim, é torturada pelo furor do sentimento proibido que nutre por Hipólito, seu enteado, e não pode, não consegue evitá-lo, sua vontade é suprimida. Racine coloca o amor como uma doença: “*L’amour racinien, loin d’être une expérience merveilleuse, abat, dégrade le corps et l’âme, conduit à la catastrophe. La volonté est balayée. L’amour est ‘un trouble’, une folie, un mal ‘incurable’, une fièvre consumante [...]*” (BRUNEL et al, 1977, p. 253)², tal como observamos neste excerto:

*Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue.
Un trouble s’éleva dans mon âme éperdue.
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler,
Je sentis tout mon corps et transir, et brûler.
Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,
D’un sang qu’elle poursuit tourments inévitables.* (RACINE, 2002, v.273-278).

Eu o vi e corei, fiquei pálida ao vê-lo ;
Um tumulto se ergueu em minha alma perdida;
Meus olhos já não viam, não pude falar ;
Senti todo o meu corpo gelar e arder.
Reconheci Vênus e suas chamas terríveis,
Do sangue que me persegue, inevitáveis dores.
(RACINE, 2007, p. 379).

Teseu, rei de Atenas, havia partido fazia seis meses e não tinham notícias de seu paradeiro. Hipólito conversa com Teramene, seu mestre, e fala da decisão tomada de sair à procura do pai. Conversam longamente até que Hipólito anuncia sua saída. Enone tenta afetar Hipólito falando do mal que abate Fedra, mas ele a reprime e sai. Enfraquecida prestes a desfalecer, Fedra conversa com Enone. É puro lamento por parte da rainha que se pronuncia como moribunda, enquanto a ama tenta insistentemente tirar dela qualquer revelação sobre o mal que a aflige.

² “O amor raciniano, longe de ser uma experiência maravilhosa, derruba, degrada o corpo e a alma, conduz à catástrofe. A vontade é varrida. O amor é uma ‘perturbação’, uma loucura, um mal ‘incurável’, uma febre consumidora.” (BRUNEL et al, 1977, p. 253, tradução nossa).

Por fim Fedra se abre e confessa a Enone, revela seu amor culpado e friamente combatido por Hipólito:

Phèdre

259 De l'amour j'ai toutes les fureurs.

Oenone

260 Pour qui?

Phèdre

261 Tu vas ouïr le comble des horreurs.

J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne.

J'aime...

Oenone

Qui ?

Phèdre

Tu connais ce fils de l'Amazonne,

Ce prince si longtemps par moi-même opprimé.

Oenone

Hippolyte ! Grands dieux !

Phèdre

C'est toi qui l'as nommé!

Oenone

265 Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace.

Ô désespoir ! Ô crime ! Ô déplorable race !

Voyage infortuné ! Rivage malheureux !

Fallait-il approcher de tes bords dangereux? (RACINE, 2002, v259-268).

-Eu tenho, do amor, todas as fúrias.

-Por quem ?

-Tu vais ouvir o cúmulo do horror.

Amo... A este nome fatal eu tremo, estremeço,

Amo...

-Quem?

-Lembra-te do filho da Amazona,

Do príncipe que eu mesma oprimi tanto tempo?

-Hipólito? Meu Deus!

-Tu disseste seu nome.

-Ó desespero, ó crime, ó lamentável raça!

Infortunada viagem! Infausta margem,

Por que abordamos teus perigosos limites?

(RACINE, 2007, p. 377-379).

Como podemos deprender, a rainha não consegue conter a angústia que sente. Está acima de suas forças, de seu controle, ficar calada. Ela está subjugada à vontade de Vênus, que se vinga contra os descendentes do Sol. Esse evento desencadeia uma sequência de duas outras confissões que fecham a tragédia. Em seguida, chega a Atenas a falsa notícia de que Teseu está morto. É Enone quem relata o fato a Fedra, e continua a instigar a rainha: “Já não há rei, Senhora; ocupai seu lugar / [...] Vivei, nada mais tendes a vos censurar / Vossa flama se torna uma flama comum/ Teseu, morrendo, acaba de romper os laços / Que faziam o crime o horror de vossos fogos” (RACINE, 2007, p. 385). A rainha percebe que o trono de Atenas e os direitos de seu filho, ainda pequeno, estão ameaçados e, para defendê-los, mais uma vez ela quebra o silêncio. Nesta cena, Racine inclui a questão da ambição, elemento moderno, inexistente no mito original. O príncipe precipita-se a partir, episódio em que Fedra confessa a ele seu amor, excerto que confere a segunda confissão de Fedra:

Phèdre

*660 Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,
Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue.*

Hippolyte

*Dieux ! Qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux ?*

Phèdre

*665 Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,
Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?*

Hippolyte

*Madame, pardonnez. J'avoue en rougissant,
Que j'accusais à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue.*

670 Et je vais...

Phèdre

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.

*Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,
675 Ni que du fol amour qui trouble ma raison
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.*

*Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes.
Les dieux m'en sont témoins,
ces dieux qui dans mon flanc
680 Ont allumé le feu fatal à tout mon sang,
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le coeur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé.
685 J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine.
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me haïssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai languï, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?
695 Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un coeur trop plein de ce qu'il aime !
Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même.
- Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour. (RACINE, 2002, v.660-699).*

- [...] Eu mesma à vossa frente quisera avançar;
E Fedra ao Labirinto convosco descendo,
Salva estaria convosco, ou convosco perdida.
- [...] Senhora, perdoai. Eu confesso corando,
Ter acusado em falso inocentes palavras;
Minha vergonha já não sustenta vosso olhar,
E eu vou...
- [...] Ah! Cruel, compreendeste demais,
Disse o bastante para tirar-te do engano.
Pois bem! Conhece Fedra e todo o seu furor.
Amo. Não julgues que no instante em que te amo,
Inocente aos meus olhos, aprove a mim mesma,
- [...] Os deuses são a prova, os deuses que em meu flanco
Acenderam o fogo fatal ao meu sangue;

- [...] Para melhor resistir, procurei teu ódio.
De que valeram minhas decisões inúteis?
Tu me odiavas mais, eu não te amava menos.
- [...] Que digo? A confissão que acabo de fazer-te,
Confissão vergonhosa, tu a crês voluntária?
- [...] Vingate e me pune de um amor odioso. (RACINE, 2007, p. 409-411-413).

Hipólito, desesperado, foge, mas Fedra tira dele a espada. Chegam notícias de que Teseu está vivo. É Enone quem reporta à rainha a volta do rei. Mais uma vez a ama persuade Fedra a se defender: propõe que ela acuse Hipólito do crime de traição. Ela lembra a Fedra que tem a espada de Hipólito como prova de sua honra ameaçada. Teseu encontra em sua volta ao palácio e à família um ambiente pesado e hostil. O rei dirige-se a Fedra, que não pode mais recuar, ela acusa Hipólito do crime de incesto, mas foi ela quem o cometeu:

Thésée

La fortune à mes vœux cesse d'être opposée,

Madame, et dans vos bras met...

Phèdre

Arrêtez, Thésée,

915 Et ne profanez point des transports si charmants.

Je ne mérite plus ces doux empressements.

Vous êtes offensé. La fortune jalouse

N'a pas en votre absence épargné votre épouse, (RACINE, v.913 -918)

A fortuna a meus olhos não é mais contrária,

Senhora, e em vossos braços põe...

-Evitai profanar emoções tão puras.

Eu não mereço mais suaves sinais de afeto,

Foste ultrajado. A ciumenta fortuna

Em vossa ausência não respeitou vossa esposa.

(RACINE, 2007, p. 431).

Em seguida, Teseu questiona Hipólito sobre os acontecimentos. O príncipe responde que somente Fedra pode explica-los. Teseu liga os fatos ao reconhecer a espada de Hipólito. Enone entra em cena novamente e conspira contra o príncipe, alegando contra Hipólito a tentativa de sedução: “Fedra morria, Senhor, e a mão

assassina / Extinguia em seus olhos a inocente luz. / Vi quando ergueu o braço, corri a salvá-la. / Só eu pude guardá-la para o vosso amor / E lamentando o seu transe e a vossa aflição / Contra a vontade, interpretei suas lágrimas” (RACINE, 2007, p. 439).

Acusado injustamente pelo pai, Hipólito confessa que ama Arícia, mesmo sabendo que isso lhe causaria mais desgosto, mas poderia convencer Teseu de que não tinha qualquer interesse ou culpa nas acusações de Fedra e Enone. Arícia procura Teseu e tenta inocentar o príncipe. Contudo, nada pode convencer Teseu em sua fúria contra Hipólito. Teseu conta para Fedra a revelação de Hipólito e o amor por Arícia. Fedra, sentindo-se desprezada, rejeitada ao saber que Hipólito ama Arícia, fica furiosa e não desmente as acusações contra Hipólito. Ofendido e humilhado, Teseu expulsa o filho e exorta Netuno para que o mate. A rainha supunha que o rei apenas exilaria o filho, mas, quando sabe da morte do enteado, faz a sua terceira confissão:

Phèdre

Non, Thésée, il faut rompre un injuste silence :

Il faut à votre fils rendre son innocence.

Il n'était point coupable.

Thésée

Ah père infortuné !

1620 Et c'est sur votre foi que je l'ai condamné !

Cruelle, pensez-vous être assez excusée...

Phèdre

Les moments me sont chers, écoutez-moi, Thésée.

C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux

Osai jeter un oeil profane, incestueux. (RACINE, 2002, v. 1617-1624).

- Não, Teseu, devo romper um injusto silêncio,

Ao vosso filho devolvendo a inocência

Ele não tinha culpa.

- Ah ! pai infortunado!

E foi confiando em vós que eu o condenei!

Cruel, acreditais que basta uma desculpa...

- Fui eu que sobre um filho casto e reverente

Ousei lançar um olho impuro, incestuoso. (RACINE, 2007, p. 487).

Fedra havia expulsado Enone do palácio que se suicidou no mar. Por sua vez, a rainha envenenou-se e saiu de cena. Teseu, abatido pelo remorso, adota Arícia. Assim a tragédia se completa. Depreendemos que as confissões feitas por Fedra desencadeiam a tragédia propriamente dita, ou seja, a fala substitui a vida, falar é perder a vida, a palavra não tem retorno. Desde o início a protagonista sabe-se culpada, mas tenta manter o silêncio. Conforme ponderações de Plinval (1978), Racine explora os movimentos do coração, os impulsos cegos da natureza, por uma ordem psicológica, o que podemos observar em *Fedra*, nas alternâncias da protagonista em um jogo de amor e ódio:

[...] é Vênus toda ela, agarrada à sua presa”, é numa mulher doente, vítima de uma hereditariedade funesta, uma verdadeira “chama” que devora os sentidos e aniquila a consciência, e que por um acaso fatal, subjugando o dever, as conveniências, a honra (“Senhor, o meu ardor, contra minha vontade, se declara”), chega ao perjúrio e ao homicídio sem poder abafar as angústias do remorso. (PLINVAL,1978, p. 80).

Outras reflexões corroboram a nossa abordagem, de que a palavra denuncia o silêncio por três vezes. Barthes (1963) afirma que Fedra se aproxima de um estado mais puro da palavra e classifica suas confissões em três categorias: a primeira é épica, Fedra desenrola sua própria história, busca sua identidade; a segunda é dramática, ela se liga a Hipólito por um jogo e representa seu amor; a terceira é uma confissão literária, sua fala é coincidência total com o fato, é castigo, a tragédia esgota-se: a morte trágica de Hipólito, sua própria morte, a morte de Enone e o desespero de Teseu. Isso vem confirmar o que reflete Hubert (1988): Racine coloca em cena um herói sem poderes contra a paixão que o habita, e sua fala precipita a catástrofe; os deuses comandam o destino do homem.

Conclusão

Podemos dizer que *Fedra* é uma obra-prima porque ela apresenta estrutura e conteúdo de forma perfeita e faz parte por séculos da história literária. Há nesta obra a confirmação de um exemplo consagrado de Arte. Racine mostrou-nos que um tema pode ser reconstruído, adaptado e aplicado a qualquer cultura e em qualquer época.

Em *Fedra*, observamos que a fala é o instrumento utilizado para a evolução da tragédia, pois desde o início da peça sabemos que o silêncio da rainha está preso

a um segredo. Somente a confissão poderia libertá-la da angústia que a torturava. Enone é a personagem que Racine transformou de acordo com a sociedade para quem escreve e por atender de alguma forma mais natural à ação fundamental da peça. Depois da primeira fala de Fedra, as duas outras se sucedem em uma ordem lógica dos acontecimentos para o final trágico da peça. Evidenciamos, desta maneira, a genialidade de Racine, ao juntar a tradição ao moderno de maneira extraordinária e, até hoje, consagrada e estudada.

PHÈDRE'S CONFESSIONS: SPEECHES THAT CONDEMN

ABSTRACT: *This paper proposes a reading of Phèdre, a tragic masterpiece by Jean Racine, focusing on three scenes portraying Phèdre's confessions, the overflow of her emotions, and the revelation of her secret, which destroys her. These speeches characterize her love for Hippolyte. The tragedy develops from these revelations, once the poet organizes it in a triple sequence: Phèdre confesses to CEnone, to Hippolyte, and to Thésée. The protagonist is seized by the destiny, traced by mythical entities. The social and cultural context and the values of that time appear and exert some influence on the development of the theme – aspect that relates to the mythology characters referred to in the text. The author reproduces the myth of Phaedra and Hippolytus, playing with the Classic and the Modern. This study is based on Aristotle, Barthes, Fontes, Hubert, among others, whose reflections make it possible to contemplate Racine's options.*

KEYWORDS: *Phèdre. Confession. Myth. Tragedy.*

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre : Ed. Globo, 1966.
- BARTHES, R. **Sur Racine**. Paris : Seuil, 1963.
- BRANDÃO, J. de S. **Teatro Grego: tragédia e Comédia**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRUNEL, P. et al. **Histoire de la Littérature Française**. Paris: Bordas, 1977. t.1.
- HUBERT, M.-C. **Le théâtre**. 4.ed. Paris: A. Cólin, 1988.
- PLINVAL, G. **História da Literatura Francesa**. Lisboa: Editorial Presença, 1978.
- RACINE, J. Fedra. In: EURÍPEDES, SÊNECA, RACINE. **Hipólito e Fedra: três tragédias**. Estudo, tradução e notas de J. B. Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 353-489.
- _____. **Phèdre**. Paris: Hatier, 2002.



RESENHA

**RESENHA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
AS PERSONAGENS MYRIEL, ENJOLRAS,
JEAN VALJEAN E JAVERT, EM
LES MISÉRABLES DE VICTOR HUGO:
REAÇÕES À CONCEPÇÃO DE JUSTIÇA
LEGALISTA, DE MARIA JÚLIA PEREIRA**

Guacira Marcondes MACHADO*

PEREIRA, M. J. **As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert em *Les Misérables*, de Victor Hugo: Reações à concepção de justiça legalista.** 2020. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2020.

Esta resenha refere-se à Dissertação de Mestrado de Maria Júlia Pereira, defendida em maio de 2020 na Faculdade de Filosofia e Letras, Unesp de Araraquara. Na Introdução, ela anuncia que vai analisar *Les Misérables* a partir do embate entre direito, que é a expressão transcendente da justiça, e a lei jurídica, que é o retrato de uma sociedade desigual (no caso, a sociedade francesa da primeira metade do século XIX) que se organiza por meio de um sistema judiciário que reproduz suas injustiças. Nessa sociedade burguesa emergente, Hugo denuncia essa lei jurídica que ele vê como mecanismo para a manutenção de desigualdades, de miséria e proscricção social, tornando evidente, portanto, que nesse momento nada resta dos ideais revolucionários de igualdade e liberdade. Apoiando-se nas quatro personagens enumeradas no título do trabalho, V. Hugo expõe de que maneira elas encaram o problema moral do dever de obediência à

* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 - guacira.marcondes@unesp.br

lei jurídica. E Maria Júlia Pereira observa a atualidade dessa abordagem visionária de Hugo, ao lembrar que esse embate entre os limites do justo e do legal foi questionado no século XX, após a Segunda Guerra mundial, por juristas e filósofos que examinaram crimes contra a humanidade cometidos por autoridades, que afirmavam que seus atos de barbárie eram fruto da obediência à lei jurídica.

A Dissertação organiza-se em três capítulos, divididos em subcapítulos ou itens. No primeiro capítulo, constata-se que entre 1815 e 1832, período em que transcorrem as ações centrais do romance, a concepção de justiça legalista foi engendrada em uma conjuntura iluminista, propícia à conquista da igualdade perante a lei. Em Kant, por exemplo, há critérios explícitos e implícitos para a distinção entre direito e moral. Um deles é o conteúdo da lei moral e da lei jurídica no que diz respeito à forma da obrigação, essencial para distinguir legalidade de moralidade.

No curso da Revolução francesa houve disputas, questionamento de juristas que, influenciados pelos ideais iluministas, defendiam a necessidade de um sistema legal simples e unificado, em oposição à multiplicidade de normas locais, territorialmente limitadas. Um direito fundado na natureza e adaptado às exigências universais humanas. No Império e na Restauração (1800-1830), essa concepção de justiça legalista legitimou-se socialmente, voltada não apenas para conflitos jurídicos civis, mas também para as decisões penais: há dever de obediência absoluta a essa lei jurídica, que se torna ideal de justiça, e que é fruto do racionalismo iluminista. Nesse período, surge o Romantismo, atestando as questões sociais e políticas de seu tempo, sobretudo na França. Como autor romântico, Hugo é referência fundamental do movimento, e criticou e denunciou, por meio de seus projetos políticos e estéticos, essa perspectiva estritamente legalista da justiça, que reproduz injustiças utilizando a lei jurídica. É que, como romântico, Victor Hugo opôs-se ao Classicismo e ao Iluminismo, reagindo ao mecanicismo abstrato da racionalidade iluminista.

Neste trabalho, então, Maria Júlia Pereira vai destacar, em *Les Misérables*, as reações das quatro personagens mais importantes à concepção de justiça legalista, como vozes de seu criador. Hugo discute a questão da justiça a partir da consciência humana e da sociedade. Descreve o poder judiciário como órgão teatral e inerte: diante do apego às formalidades legais, ele torna-se incapaz de averiguar os fatos, tornando-se, assim, inapto a proferir qualquer decisão justa. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de teor universalista, foi fundamental para a afirmação da liberdade individual e da igualdade jurídica perante a lei, mas, embora formalmente asseguradas na vida real, elas mostravam-

se frágeis, provocando desigualdades sociais que eram um entrave para a concretização das conquistas. Em sua obra política e estética, Hugo denuncia e critica essa realidade, como mostra Pereira pela citação de vários segmentos dessa obra, onde ele exalta “a democracia, o povo, o progresso” e o respeito aos valores humanos, pautados em ideias republicanas e democráticas. A questão da justiça conecta-se ao questionamento da consciência e à exploração do desconhecido, da transcendência traduzida na ideia de Deus e de sua dimensão moral, o que Hugo já realiza em sua obra poética (*Les Châtiments*, por exemplo). Nada pode domar a consciência humana que é de origem divina.

Victor Hugo denuncia a deformação do direito em consequência da lei jurídica, e retrata as injustiças resultantes da querela entre ambos. Em *Les Misérables*, a insurreição aparece como ruptura necessária das regras, da lei jurídica, e justifica-se por meio do dever moral imposto pela consciência pelo direito (senso de justiça). Restabelecer o direito na lei é tarefa inacabada, utópica: é do acordo dos dois que emerge a ordem e de seu antagonismo nascem as catástrofes, diz Hugo. A mestrandia lembra que, sendo poeta, a palavra tem papel fundamental no autor: ela tem poder sobre as coisas, é ligada à natureza do objeto que designa. A tarefa do poeta é construir o progresso da humanidade melhor que os políticos, pois são as ideias que conduzem os homens e elas se confundem com as palavras. É a utopia e o ideal que orientam as ações das personagens no romance.

Nessa obra de Hugo, as marcas da injustiça são a miséria e a condenação social. Ele retrata uma insurreição de caráter republicano que impacta diretamente a vida do povo, e é vista como revolução. Democracia e república têm destaque na narrativa por meio da descrição e da ação dos Amigos do ABC, sociedade clandestina organizada para fazer oposição ao regime monárquico, composta por operários e estudantes. Pereira lembra que, após 1830, o romantismo é socialmente engajado, contrário aos poderes estabelecidos, defensor dos marginalizados. Em *Les Misérables*, há combate às mais diversas formas de injustiça que fundamenta a ação das personagens e determina o desenrolar da narrativa, a qual, partindo de perspectiva histórica, faz crítica à sociedade e esboça suas mazelas, que marcam a França do século XIX. Esta obra vai além dos limites da época, pois engloba a problemática do gênero humano, a questão metafísica, o problema moral e o que ultrapassa a experiência sensível. O autor a encarava como epopeia da consciência humana, que coloca a questão do embate épico entre fatalidade e liberdade, combate contra os que acham que os miseráveis estão predestinados a viver na miséria. Sendo deputado, Hugo usava a observação dos casos de miséria debatidos

na Assembleia, em Paris, para os colocar em sua obra. Quanto à linguagem utilizada, é a de argumentação, isto é, persuasão e convencimento, com o auditório a que se dirigia. Ele transpõe o discurso político no projeto estético, para o auditório particular, no intuito de obter adesão de todo ser racional.

É em razão “das leis e dos costumes” que os miseráveis, condenados, sofrem a violência que a ordem social lhes impõe, arrastando-os para a queda. Nos romances da maturidade, Hugo volta a atenção para questões humanitárias e interessa-se pelo modo como as sociedades modernas favorecem a eclosão da miséria, levando ao crime e ao castigo. A miséria material leva à miséria moral.

Em *Les Misérables*, no plano do conteúdo, encontramos a miséria social e individual sobre a miséria da história, a partir de detritos e escórias da sociedade francesa dos meados do século XIX. No plano da forma, a obra contém em sua estrutura diversos gêneros romanescos: como o romance popular de aventura que despreza a verossimilhança, com armadilhas, evasões e força misteriosa do destino (*ananké*), que querem dar conta da complexidade da vida.

Algumas personagens perdem-se no anonimato e saem do romance e da sociedade para as trevas exteriores. Há burgueses que saem do romance para entrar na sociedade. Entre as personagens de destaque encontramos Jean Valjean, um miserável que, como tal, não tem sobrenome. Ele só se torna socialmente relevante por falsidade ideológica, quando adota outros nomes (Madeleine, prefeito, ou Ultime Fauchelevent, pai de Cosette). De mesmo destaque há o Bispo Myriel, de origem aristocrática, socialmente reconhecido, que também pertence aos miseráveis, rebatizado pelos pobres como Monsenhor Bienvenu. Quanto a Javert, de origem incerta, sua rigidez, retidão e probidade são fomentadas pelo ódio “contra essa raça de boêmios da qual ele faz parte”. No papel de executor das leis usa de força e violência contra os marginalizados, prescritas por essa sociedade que o despreza. A narrativa é construída a partir da trajetória das personagens e dos proscritos.

No romance, o espaço é dotado de funcionalidade, remetendo à realidade material, traduzindo sentimento das personagens, relacionando-se harmônica e desarmonicamente com elas. Os espaços da massa são a rua e a prisão.

Neste trabalho, Maria Júlia Pereira mostra como Myriel, o estudante Enjolras, Jean Valjean e Javert configuram-se como reações em nível individual e coletivo à concepção de justiça legalista. Na visão hugoana, as duas primeiras personagens são agentes de transformação importante em suas comunidades, em busca de justiça social, rompendo com usos e costumes, leis, tradições. O Bispo Myriel, chamado Monsenhor Bienvenu pelo povo, é o exemplo do justo. No início do

livro, a estrutura do romance dialoga com a *Gênesis*, o Evangelho de Mateus e tem estrutura bíblica, o que faz com que a intertextualidade bíblica atravesse a obra. As ações do bispo desenvolvem certos acontecimentos na narrativa e têm importante função. O caráter equitativo dessa personagem reside na busca pela correção das regras dos homens: ser justo. No entanto, Myriel, o transformador, também é transformado, na conversa com G., o convencional da Revolução Francesa, na qual apresenta perspectivas conflitantes correntes naquele momento, em relação à revolução. A partir do confronto de ideias dos dois, constroem-se a acusação e a defesa, e nela reconhece-se o pensamento religioso de Hugo, que deriva de uma tradição mística e universal, relacionada ao deísmo do século XVIII, relacionado sobretudo a Voltaire. Seu misticismo está ligado à racionalidade.

O discurso de G. defende a Revolução Francesa, dialogando com o prefácio de *Les Misérables*, assim como com o discurso do jovem estudante Enjolras; defende o combate do governo à escravidão, prostituição e ignorância, para concretização da fraternidade, da concórdia, da queda dos preconceitos e erros. A despeito dos males da Revolução, segundo G., sua ira foi elemento que pacificou, esclareceu e consagrou a humanidade, agindo como Cristo o fizera, tendo a mesma importância histórica. Segundo a crítica, a fala do convencional “condensa o credo hugoano que irradia a ideia de uma república universal – seu ideal republicano. Em face de G., o bispo afirma a piedade como máxima cristã de amor ao próximo, como forma mais elevada de justiça: proposta ética corretiva do justo. E ambas as posições são de Hugo. O encontro com G. derrubou as travas interiores do bispo contra a Revolução, menos uma: contra o ateísmo. Ele tornou-se mais gentil, como se verá em seu encontro com Jean Valjean, proscrito que ele transformará, o que será fundamental para o desenrolar dos demais acontecimentos da narrativa. No caso de Valjean, o bispo encarna a reação à concepção de justiça legalista por meio da ética que propõe a virtude, o despojamento e o sacrifício por amor ao próximo, além da ruptura das regras por meio da correção moral estabelecida pela equidade.

A ação do bispo vai ao encontro das ações do virtuoso revolucionário Enjolras: mesma proposta de sacrifício, mas no quadro dos ideais revolucionários do jovem o amor cristão converte-se em virtude política, no amor à pátria e ao povo. Para isso, é necessário que ele rompa com a lei, a tradição, os usos e costumes, alterando a ordem social. É transformador em nível coletivo, líder do Grupo ABC (dos *abaissés*). Busca, com seus seguidores, a ruptura das regras, da ordem social e da forma de governo. Para ele, a ruptura das regras manifesta-se de forma total e absoluta na correção do mundo. E a virtude política equivale à virtude moral, que

demanda renúncia de si mesmo, preferência pelo interesse público em detrimento do particular, para evitar corrupção e perdição, como dizia Montesquieu. No discurso e na ação de Enjolras, a revolução (insurreição de 1832) é apresentada como ruptura absoluta com as regras da justiça legalista. Também, como já foi dito, o jovem é um transformador, porém transforma política e historicamente a comunidade em que se insere sem aceitar ser transformado, como foi o caso do bispo. Em comum com ele, Enjolras encarna a ideia hugoana de amor, que tem natureza universal e identifica-se com a solidariedade, que reúne todos os seres e vê as fronteiras entre o eu e o não-eu se apagarem. No entanto, o jovem encarna um viés desse amor pelo próximo distinto da piedade, como no caso do bispo, e relacionado ao futuro, pois fundamenta-se na utopia de um amanhã de harmonia que contemple os *abaissés*.

Assim, a justiça como equidade não só repara as leis que regem a vida terrena, como para Myriel, mas também inaugura um mundo novo, como para Enjolras.

No capítulo seguinte, Pereira apresenta Jean Valjean e Javert, ligados no romance pela desobediência à lei jurídica, mas diferentemente do que fazem o bispo e o estudante. No início do capítulo ela diz: “A condição de condenado de Valjean é determinada pela penalidade oriunda da lei jurídica; sua trajetória é marcada pela perseguição social.” O ex-prisioneiro é, ao mesmo tempo, repellido e caçado pela sociedade: por um lado, ao tomarem conhecimento de sua condição, todos se afastam e o rechaçam; por outro, é perseguido por Javert, inspetor de polícia que, totalmente dedicado a seu dever legal, encarna o legalismo, sendo um braço do sistema de justiça na medida em que confere eficácia à lei jurídica ao executá-la. Mas, no curso do romance, Valjean contraria a lei para praticar a justiça. Acobertado por outras identidades, ele é respeitado pela sociedade: repara a vida da cidade como prefeito, salva pessoas, mesmo Javert, dá vida digna à jovem Cosette. Assim, coloca-se à margem da sociedade, muitas vezes para executar a tarefa do justo, da moralidade imposta pela consciência, como ensinou-lhe o bispo, responsável por sua transformação.

Por seu lado, Javert é a encarnação do legalismo em seu viés mais rígido: estar fora da lei jurídica significa viver imoralmente, isto é, injustamente (contra a justiça). Obedecer essa lei é dever legal e moral ao qual se consagra cegamente. Confrontado com a justiça, expressa no altruísmo de Valjean, ao ter sua vida salva por ele, o inspetor de polícia dá-se conta de que o prender seria injusto e, assim, deixa Valjean escapar. Mas, ao contrariar seu dever, Javert desobedece à lei e reage, portanto, à concepção de justiça legalista: reação que se evidencia na ruptura expressa pelo suicídio. Pois, segundo a concepção de justiça legalista, a

imposição da penalidade (prisão, condenação à morte, suicídio, no caso de Javert) justifica-se não em razão do prejuízo da vítima ou da culpabilidade do acusado, mas sim da transgressão legal.

Assim, sob o império napoleônico, o legalismo consolida-se na França por meio de um sistema de justiça fundamentado no código, e também por um imaginário social que contempla a adequação à lei jurídica como expressão do justo. Em *Les Misérables*, Victor Hugo critica veementemente essa sociedade cujas leis e mecanismos de subjugação acabam por favorecer a vilanização e o rebaixamento dos sujeitos. O narrador salienta a injustiça decorrente da desigualdade social e da fome e seu agravamento pela condenação legal, bem como da desumanização do prisioneiro, o qual, no caso de Valjean, perde, além de seu nome, sua família, sua dignidade, punido severamente por uma sociedade que rebaixa seus condenados, na medida em que os produz.

Ao concluir sua pesquisa, Maria Júlia Pereira pretende ter deixado explícito que, em *Les Misérables*, a abordagem metafísica da justiça por Victor Hugo opõe-se à justiça do formalismo legal, principalmente por meio das personagens abordadas aqui, em seus pensamentos (Valjean e Javert) e em suas ações (o bispo e Enjolras). O leitor percebe que Hugo assumiu uma literatura conjugada com a dimensão social, filosófica (moral e política) e humanitária para denunciar o *ananké* das leis, as quais, necessárias para a organização da vida social, refletem as iniquidades e os defeitos da sociedade, engendrando e reforçando a miséria.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Eva Futura, p. 47
Aloysius Bertrand, p. 77
Autossuficiência, p. 33
Confissão, p. 105
Desilusão, p. 33
Fedra, p. 105
François Donatien Alphonse de Sade, p. 95
François Mauriac, p. 33
Grotresco, p. 77
Idealismo villieriano, p. 47
Intertextualidades bíblicas, p. 47
Leitor, p. 95
Madame Bovary, p. 11
Mangá, p. 11
Medievalismo, p. 77
Mito, p. 105
Multimodalidade, p. 11
Narrativa francesa, p. 33
Poema em prosa, p. 77
Produtos midiáticos, p. 11
Realismo, p. 95
Resistência, p. 33
Romantismo, p. 77
Simbolismo, p. 47
Tragédia, p. 105
Villiers de l'Isle-Adam, p. 47

SUBJECT INDEX

- Aloysius Bertrand*, p. 77
Biblical intertextuality, p. 47
Confession, p. 105
Disillusionment, p. 33
François Donatien Alphonse de Sade,
p. 95
François Mauriac, p. 33
French narrative, p. 33
Grotesque, p. 77
Literary realism, p. 95
Madame Bovary, p. 11
Manga, p. 11
Media products, p. 11
Medievalism, p. 77
Multimodality, p. 11
Myth, p. 105
Phèdre, p. 105
Prose poem, p. 77
Reader, p. 95
Resistance, p. 33
Romanticism, p. 77
Self-sufficiency, p. 33
Symbolism, p. 47
Tomorrow's Eve, p. 47
Tragedy, p. 105
Villiers de L'Isle-Adam, p. 47
Villiers' idealism, p. 47

ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ARAUJO, R. L., p. 95
BORGES, M. do C. F., p. 105
DOMINGOS, N., p. 47
EZARQUI, C. A., p. 33
MACHADO, G. M., p. 119
OLIVEIRA, A. C. de, p. 33
PARADELLO, S. B. de O., p. 47
RAMAZZINA GHIRARDI, A. L., p. 11
SILVA, M. V., p. 77

