

# LETTRES FRANÇAISES



LETTRES  
**F**RANÇAISES

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

Reitor: Sandro Roberto Valentini

Vice-reitor: Sergio Roberto Nobre

Diretor: Cláudio Cesar de Paiva

Vice-diretor: Rosa Fátima de Souza Chaloba

**LETTRES FRANÇAISES**

n. 21(2), 2020 – ISSN Eletrônico 2526-2955

**Tema:** Questões das Vanguardas. Intertextualidade.

**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 Januskevictz

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

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

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

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

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

Guacira Marcondes Machado ..... 139

### Breve discussão sobre a intertextualidade

*A brief discussion about intertextuality*

Renata Lopes Araujo ..... 151

### “Cântico dos cânticos” e *O Lírio do vale*, de Balzac: ramificações

*The song of songs and The Lily of the valley, by Balzac: ramifications*

Lucius Flavius de Mello..... 167

### Uma possível leitura de “Cemitério marinho”, de Paul Valéry

*A possible reading of “The graveyard by the sea”, by Paul Valéry*

Clarissa Navarro Conceição Lima ..... 199

### A carnavalização como marca de recalque na obra *Naná*, de Émile Zola

*Carnivalization as a mark of repression in Émile Zola's Naná*

Maria Shtine Viana ..... 217

### Guillaume Apollinaire e o debate sobre o Simultaneísmo

*Guillaume Apollinaire on Simultaneism*

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli ..... 233

### O Surrealismo dialético de Paul Éluard: temas e motivos nos versos de *Poésie ininterrompue*

*The dialectical Surrealism of Paul Éluard: themes and motives in the verses of Poésie ininterrompue*

Victor André Pinheiro Cantuário ..... 257

Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos: o existencialismo refletido no fantástico

*Dialogues between fictional sartrean works and contemporary fantastic tales: existentialism reflected in the fantastic*

Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite ..... 271

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a modernização do romance

*Dream, death, and renovation: how the surrealist vanguard contributed to the modernization of the novel*

Rafael Gallina Bin ..... 285

D. Pedro II, na França: visita indesejada ou encontro censurado?

*D. Pedro II, in France: unwanted visitor or prohibited meeting?*

Ronaldo Guimarães Galvão ..... 305

Índice de Assuntos ..... 323

*Subject Index* ..... 325

Índice de Autores/*Authors Index* ..... 327

# APRESENTAÇÃO

**Guacira Marcondes Machado**

O atual volume traz variedade de assuntos, mas alguns temas se repetem. Predominam questões ligadas às vanguardas examinadas em autores distintos: caso do Surrealismo na poesia de Éluard e no romance na crítica de Breton, *Nouveau Roman* e Milan Kundera; do Futurismo na poesia de Apollinaire, Cendrars e na pintura francesa e italiana. Há artigos que tratam de escolas literárias, como o Simbolismo na poesia de Paul Valéry, o Naturalismo no romance de Émile Zola e os tipos de literatura fantástica nos séculos XIX e XX, em Kafka, Machado de Assis, Sartre, Murilo Rubião. Os textos iniciais são voltados para os estudos de Intertextualidade, ilustrados pela análise de romance de Balzac e por sua presença em outros textos já mencionados. O volume encerra-se por leitura sobre crônica do escritor e jornalista Brito Broca que discorre sobre o interesse do Imperador D. Pedro II em conhecer escritores franceses durante suas viagens à França.

A questão da intertextualidade, que aparece no artigo inicial, “Breve discussão sobre a intertextualidade”, de Renata Lopes Araujo tem destaque em alguns textos que seguem. A articulista apresenta a teoria que desenvolveram alguns dos principais autores que se debruçaram sobre ela, com a intenção de facilitar a entrada dos leitores no assunto. Inicialmente, o artigo recorre a Bakhtin e as relações desenvolvidas dentro dos textos, das quais aponta aquela em que há elementos exteriores e comuns a outros textos que se recombinam cada um a sua maneira. Julia Kristeva considera Bakhtin um dos primeiros estudiosos da literatura a formular a teoria de que o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias, o que produz a visão do texto como produção inserida na sociedade e na história. A própria palavra tem sentidos variados, uma carga semântica dos contextos aos quais pertence. A palavra poética é vista como multiplicidade de significados, fazendo o escritor participar da história. Ela pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, observa Kristeva, estando ao mesmo tempo orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Daí o texto ser definido como mosaico

de citações, encontro e interação de vários textos, fenômeno a que ela denomina intertextualidade. Kristeva avança ainda mais em suas posições e afirma que alguns textos pressupõem discursos contemporâneos ou anteriores que se tornam propriedade dos textos em que se encontram. Já com Gérard Genette, a intertextualidade ganha estatuto diferente: presença literal de um texto no outro, cuja forma mais evidente é a citação. Define, em seguida, o intertexto como um dos cinco tipos de relações de transtextualidade, ou seja, todo contato estabelecido entre textos, que pode ser explícito ou não. Segundo Genette, o intertexto tem grande dependência do texto em relação a seus antecessores: os textos secundários precisam dos textos originais para serem compreendidos. O autor fecha a intertextualidade no que chama hipertextualidade, isto é, toda relação que une um texto B (o hipertexto) a um texto A anterior (o hipotexto). A transformação, direta (paródia) ou indireta (pastiche), é a base da hipertextualidade. Para Leila Perrone-Moisés, a assimilação textual torna-se reelaboração tanto da forma quanto do sentido, sem a preocupação exclusiva com a construção de uma significação final que concorde com o texto base, ou discorde dele. A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato criado. Daí surge a tese da morte do Autor, da qual os escritos de Roland Barthes fazem a diferença: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre, o que acaba, conseqüentemente, com a imagem do artista criador. A figura do Autor deveria ser substituída pela do *scriptor*, uma criação do texto que não precede nem excede a escritura. O sentido do texto reside, assim, no leitor. A teoria da intertextualidade tem seus críticos também, como Antoine Compagnon, S. Burke e Riffaterre, que se opõem à morte do Autor, a qual enxerga o texto apenas como estrutura, sem levar em conta a função referencial da linguagem, reduzindo-o a um sistema totalmente isento de mensagens e de contato com o mundo.

A leitura do artigo seguinte, “‘Cântico dos cânticos’ e *O lírio do vale* de Balzac: ramificações”, escrito por Lucius de Mello, já oferece a presença frequente de intertextos extraídos do livro bíblico. Para o articulista, trata-se de inspiração, ironização e subversão da narrativa bíblica: Balzac planta referências, enxerta citações e reinventa passagens do “Cântico” e de outros livros da *Bíblia*. A alusão ao Jardim do Éden, logo no início do romance, apresenta uma Eva mais introspectiva, que resiste à tentação, de modo que é Adão/Félix de Vandenesse o expulso e errante da história. Balzac aproxima seus amantes do casal do “Cântico dos cânticos”, reinventa passagens do texto sagrado tocado por ideias mundanas, seja para criticar ou satirizar, seja para tentar valorizar ou possibilitar novos ângulos de leitura do épico precursor. O “Cântico” é uma coleção de poemas de

amor que exultam os prazeres dos sentidos. Vários pesquisadores afirmam que Balzac se deixa influenciar explicitamente por essa que é uma das matrizes da poesia ocidental, escrita nos anos 380-350 a.C. Balzac refere-se a Platão e ao mito do andrógino. O amor seria o desejo inconsciente que sentem os seres humanos de reconstituir o andrógino. *O Banquete* teria sido escrito por volta de 428-380 a.C.: não há como afirmar se uma obra teria se inspirado na outra. No “Cântico” e em *O Lírio* as figuras masculina e feminina dos amantes são distintas e bem definidas. A referência ao mito aparece, em geral, subjetivamente em ambas as narrativas. A presença de Platão, além de iluminar a intertextualidade entre as três obras, reforça a teoria defendida por alguns críticos de que Balzac seria um autor mais filosófico do que realista. Em “Cântico dos cânticos”, os amantes encontram-se ou imaginam um lugar retirado do mundo, um não-lugar onde a amada, metáfora da terra ou da natureza, tem no jardim florido o seu vestido de casamento. No poema bíblico e na obra de Balzac, a palavra lírio é usada como metáfora de mulher. Os buquês de flores, que o jovem envia a Mme de Mortsauf, são descritos na forma de descrição sensual e barroca e são mensagens cifradas, pois ele não pode dizer-lhe o que deseja. Trata-se de alusão intencional à poesia do “Cântico”. Os sutis sentidos alegóricos existentes na narrativa de Balzac já estão presentes no longo poema bíblico, muitas vezes surrealistas em sua incongruência. Na verdade, o articulista remete à presença de referências bíblicas em mais de um romance de Balzac, num exercício de influência distante em que o autor francês parecia querer exibir ao leitor o seu vasto conhecimento da Bíblia. Os motivos ocultos abundantes em *O Lírio* fazem dele uma obra mística que funciona como verdadeiro adubo para o surpreendente jardim de alusões, metáforas, alegorias e intertextualidades que se ergue como um lírio entre as narrativas analisadas.

Em “Uma possível leitura de ‘Cemitério marinho’, de Paul Valéry”, a autora ressalta que o poeta do Mediterrâneo teve a obra marcada pelos símbolos e pelo elevado trabalho intelectual da literatura simbolista. Clarissa Navarro C. Lima lembra, no entanto, que o poeta passou por mais de uma fase, produziu até a metade do século XX, e apresentou inúmeras experiências em sua poética, sendo um mago da reflexão, do cálculo e da arquitetura, que deixou também uma obra teórica considerável sobre literatura, política, filosofia, estética. Paul Valéry buscou alcançar um aumento de consciência da linguagem, trabalhando com palavras sugestivas, formas que não remetem à realidade, num processo de construção que busca a participação posterior do leitor ou do ouvinte. Para ele, a poesia é um templo fechado em si mesmo, criado pela sua estrutura espacial e

musical. A busca consciente do poeta foi a de ser alquimista em reflexão rigorosa, em produção friamente intelectual, operação quase matemática e exata. Para não se deixar perder na emoção, Valéry explica que pensava primeiramente na forma, no ritmo, e posteriormente procurava uma ideia que encaixasse nessa melodia. A leitura de “*Cimetière marin*”, publicado inicialmente em 1920, revela ao leitor uma grande arquitetura lógica, espacial e musical que traz também a questão do fazer poético, do movimento interior do próprio poema e das profundezas do poeta e seus mergulhos dentro de si mesmo. No poema, o mar ora é alegoria, ora é concreto e real; ele opõe-se ao cemitério, porque enquanto este é símbolo de fim, ele é convite ao eterno recomeço, símbolo de imortalidade. O mar também será o poeta e o poema: pelo uso da metalinguagem fala do mar concreto ou do poeta e do trabalho com a poesia. Valéry fala de seu fazer poético, da relação do poeta com a linguagem e a poesia. Recorrendo a abordagens de João Alexandre Barbosa e de Tristan Todorov, a articulista revê as imagens e alegorias que remetem não só à aproximação de Valéry com Baudelaire, como do movimento da vida e o mergulho do poeta dentro de si mesmo.

O próximo artigo está interessado em obra e autor que se inserem na estética naturalista. Nele, Maria Schtine Viana aborda “A carnavalização como marca de recalque na obra *Naná*, de Émile Zola”, utilizando argumentos de Dolf Oehler, o qual aplica os conceitos de Freud, de trauma e recalque, na tentativa de encontrar sua aplicação em autores franceses que viveram e escreveram depois da revolução de 1848, na França. A articulista analisa quatro passagens do romance *Naná*, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida ele seria um fruto tardio do recalque vivido pela sociedade francesa no massacre decorrente da revolução de 1848. No século XIX, ao lado da poesia lírica, o romance tornou-se o principal gênero literário, porque permitiu uma profunda expressão da antítese entre indivíduo e sociedade. Com o Naturalismo, ao contrário do que se viu no artigo anterior com o Simbolismo, a definição social das personagens passa a ser o elemento que dá credibilidade à obra e os problemas sociais tornam-se objetos adequados para o enredo. Hauser observa que no Segundo Império, na arte, sobretudo na do teatro, a trivialidade e a aparência da qualidade passaram a ser a norma. Zola urde seu romance, que se passa entre 1868 e 1870, para mostrar as fragilidades de uma sociedade frívola e cínica que acabou por desmoronar. Lembrando que Zola defende a ideia da fusão entre arte e ciência e quer mostrar, no conjunto de sua obra, que o homem do século XIX é patológico, para moralizar a sociedade. Os seus vinte romances que compõem *Rougon Macquart: Histoire d'une famille sous le second*

*empire* são baseados em estudos fisiológicos e sociais. *Naná*, publicado em 1880, é o nono volume desta grande produção e começa dois anos antes da guerra franco-prussiana (1870), apresentando a história de uma prostituta de 18 anos que, com o poder de sua sexualidade, provoca uma verdadeira decomposição da alta sociedade do Segundo Império. Este artigo analisa quatro episódios dos Capítulos I, V, IX e XIV do romance, dialogando com o célebre ensaio de George Lukács, “Narrar ou descrever”, buscando mostrar que, apesar do que ele diz, as descrições espaciais que aí aparecem, principalmente quando se referem ao teatro, estão inteiramente relacionadas aos destinos humanos. No I capítulo, já temos a chave para a leitura do romance que pode ser analisado como uma grande carnavalização, na qual sagrado e profano, alto e baixo, sublime e grotesco, sabedoria e tolice se interpenetram. Argumenta o articulista que, se concordamos que *Naná* é uma grande carnavalização, o teatro de Zola é uma “personagem”, como quer fazer crer Lukács, mas também espaço, cenário onde se entrelaçam destinos humanos e decisões importantes. O que se passa nos bastidores de *Naná* tem importância vital, pois é um locus onde são apresentadas relações de conflito, e se assiste à destruição de valores da burguesia e da aristocracia decadente. A personagem de Naná é vista como alegoria de Vênus, que seduz e destrói, mas também como símbolo da ruína do Segundo Império. Retomando os argumentos de Dolf Oehler, mencionados no início do artigo, sua autora observa que o que foi sublimado como decorrência do recalque em Flaubert e Baudelaire, em *Naná* também é apresentado de forma explícita. E ela conclui lembrando, após sua leitura, que na construção desse romance naturalista há marcas do real que é da sublimação, pois nele ainda se usam recursos para ocultar aquilo sobre o que ainda não se conseguiu falar abertamente.

Em “Guillaume Apollinaire e o debate sobre o Simultaneísmo”, Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli trata desse princípio na pintura e na poesia francesas, que ganhou distintas concepções na visão dos futuristas italianos, de Robert Delaunay, Henri-Martin Barzun e Guillaume Apollinaire. Em 1914, Apollinaire publica artigo sobre o termo, para reivindicar seu conceito aplicado à poesia, na variante *simultanéité*, pois há muitas outras circulando – *simultaneità*, *simultané*, *simultanéisme* - disputadas por, entre outros, Blaise Cendrars, Marinetti, Umberto Boccioni, os Delaunay, entre 1912 e 1914. Em outubro de 1913, o livro de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, composto em parceria com Sonia Delaunay, é considerado pela crítica como o *premier livre simultané*. Cendrars declara que o simultaneísmo em sua obra nada deve ao *dramatisme* de Barzun. No ano seguinte, Pierre Mille, crítico literário ironiza o

debate, mas consegue trazer algumas informações sobre a ideia de simultaneísmo na pintura, onde o observador pode ver simultaneamente a imagem composta, e a de sucessividade na literatura, onde as imagens se encadeiam no momento da leitura do texto. Outros críticos evidenciam a confusão e a falta de um consenso em torno do conceito. Em 1914, os artistas ligados ao futurismo italiano ingressam no debate: U. Boccioni publica o artigo no qual tenta expor o sentido que o termo “*simultaneità*” tem para os artistas futuristas, que não designa o mesmo conceito que o termo francês. A ideia, segundo eles, encontra-se em trecho do “Manifesto técnico da Pintura Futurista”, e na qual se incluem outras ideias: a de rapidez, de movimento, de velocidade. Elas estão relacionadas ao tempo, mais do que ao espaço propriamente do quadro. Em Robert Delaunay e Boccioni a ideia de simultaneidade parece relacionar-se mais a certo modo de percepção, de apreensão da obra do que a seu procedimento. O pintor italiano fala de uma simultaneidade “dos estudos alma na obra de arte”, “meta inebriante” da arte futurista. Apollinaire, em artigo publicado no mesmo momento da exposição futurista dos artistas italianos, utiliza os trechos citados aqui para dizer que essa simultaneidade caracteriza ao mesmo tempo a “originalidade” e o “defeito” da pintura futurista, pois “os estados de alma” são um tema que já não interessa mais aos artistas da *avant-garde* francesa, da qual aqueles seriam simples imitadores. As várias observações feitas por Apollinaire são pertinentes para que se compreenda como o projeto plástico futurista se aproxima e se afasta do que se pensava e da prática da pintura na França na época. Como se lê em suas crônicas artísticas, Apollinaire está empenhado na defesa do que ele chama de jovem pintura francesa, da qual Delaunay é um dos principais representantes. É da França que a nova pintura, segundo ele, emerge e onde se encontram os grandes pintores da época e, mesmo que muitos não sejam franceses, ao produzir na França, em Paris, trata-se de pintura francesa, assim como ele, italiano de nascimento, considera-se e é considerado poeta francês. Apollinaire inicia a discussão sobre a “*simultanéité*” em artigo escrito inicialmente para a revista alemã *Der Sturm*, no qual reproduz trechos de notas sobre a pintura por Robert Delaunay. Pela leitura dos trechos é possível entender a importância que a “simultaneidade” tem para o pintor e também a genealogia do conceito que serve de base à sua pintura. A importância do conceito de “*contraste simultané*” é expressa por Delaunay, enquanto, em outros textos, Apollinaire propõe o termo “*orphisme*” para designar o trabalho do pintor. Mas logo volta a empregar o termo simultaneidade. Delaunay, em notas de 1913, esboça o percurso que o leva ao simultaneísmo plástico: ele o descobriu em 1912 no momento em que pintava *Les Fenêtres simultanées sur la ville*, embora a ideia

já estivesse antes em outras telas, sobre a simultaneidade de cores. Ele enfatiza que o seu “*simultané*” é uma técnica que não se limita à simples visão simultânea do quadro, “que sempre existiu”, ele insiste, mas trata-se de nova concepção. Sua preocupação é com a execução de seu trabalho, ao contrário dos italianos que se preocupam com os efeitos provocados por sua obra. Quanto a Apollinaire, para concluir, sua concepção de “*simultanéité*” está vinculada, de um modo ou de outro, mais diretamente à pesquisa e à produção plástica de Robert Delaunay, do que a outros artistas.

De Apollinaire a Paul Éluard, a presença das Vanguardas continua a aparecer nas obras da literatura francesa desde o início do século XX. Victor Cantuário, em “O Surrealismo dialético de Paul Éluard: temas e motivos nos versos de *Poésie ininterrompue*”, busca demonstrar o uso do jogo dialético surrealista nos versos dessa obra de Éluard, seguindo as considerações de Vernier (1971) e Adereth (1987) que a leem como um recorte que traduz toda sua produção, tanto marcada pela adoção da dialética quanto pelo apelo ao paradoxo. Se o século ficou associado às duas guerras e ao estabelecimento de padrões de mundo e homem, ele também testemunhou o nascimento de uma série de movimentos de vanguarda cujos princípios iriam polarizar a cena intelectual e definir modos de ser e fazer arte. Eles apropriaram-se da ideia de que arte e vida não deveriam mais ser consideradas esferas distintas, pois o trabalho artístico é uma extensão da própria vida, ressaltando as experiências cotidianas. Paul Éluard uniu-se primeiramente ao Dadaísmo e, depois, por influência de Breton, ao Surrealismo, construindo obra extensa cujo objetivo era o de criticar as angústias de seu tempo e de resistir à doutrinação ideológica através do exercício literário. Em 1946, Éluard reúne uma série de composições, algumas das quais já haviam sido divulgadas, e publica a primeira parte de *Poésie ininterrompue*, sugerindo talvez que sua obra não poderia ser lida como fragmentada mas sim de modo contínuo, seguindo o fluxo de consciência tão caro aos surrealistas. No artigo, seu autor propõe percorrer essa obra para evidenciar, utilizando os dois críticos apontados, a noção de espaço, lugares e objetos de existência e reflexividade, o uso do jogo dialético e do paradoxo como traços característicos da estética surrealista, mas para defini-lo como poeta dialético. Em sua atividade literária, Éluard mostrou-se poeta engajado, pois além de haver deixado numerosa obra, composta de mais de trinta livros publicados entre 1913 e 1952, ano de sua morte, colaborou ainda com Tristan Tzara, Breton, Benjamin Péret, Louis Aragon, René Char. As numerosas experiências vividas por ele, inclusive de leitura, irão ecoar nos seus versos e serão parte das imagens mais simples construídas nos primeiros

poemas, retratando a experiência da observação da natureza, do mundo físico, do primeiro amor, até a maturidade que trará consigo a necessidade de reflexão e o espelhamento representado nos objetos que permitem ver a si mesmo e o mundo ao redor. Apesar de se afastar do Surrealismo em fins de 1930, Éluard jamais negou a influência do movimento em sua escrita. Ao se afastar, procurou encontrar a própria voz e não manifestar discordância com o que escrevera como membro do grupo. Acreditando na premissa surrealista de que vida e obra estão em profunda conexão, a poesia sendo reflexo da vida, em 1946, como já citado, Éluard estrutura reunião de poemas já publicados sob o título de *Poésie ininterrompue*, cuja segunda parte surgiria em 1953, após sua morte, sendo que as duas obras viriam depois organizadas em um só volume.

Em “Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos: o existencialismo refletido no fantástico”, Lidiane Cristine de Lima Ferreira assinala que em seu ensaio *Aminadab ou o fantástico considerado como linguagem*, Sartre lembra que o gênero fantástico tinha inicialmente por ofício manifestar o poder humano de transcender o humano. Por tratar de um mundo inquietante, sombrio, misterioso, extraordinário, com criaturas e eventos sobrenaturais, era parecido com o que conhecemos e a narrativa fantástica nos fez presenciar a inquietação e a hesitação, juntamente com seu narrador e/ou personagens. Todorov define a obra fantástica como estranha, se contiver dúvidas que poderiam ser racionalmente explicadas ou não pela razão. Felipe Furtado, para incluir no fantástico obras como as de ficção científica que não contêm seres ou eventos necessariamente estranhos, percebe, ao lado de outros autores, o fantástico como modo e não mais gênero literário, abarcando assim várias modalidades diferentes de literatura. A partir do século XX, de Kafka, segundo Sartre, o fantástico não se contenta mais com castelos assombrados, vampiros, fantasmas da literatura de terror. Há uma volta ao humano quando o homem é levado a pensar em sua função e em suas relações: a realidade é transfigurada artisticamente para ilustrar o sujeito que se sente deslocado no mundo, como por exemplo, no caso de *A Metamorfose* de Kafka. A transformação do homem em inseto que aí ocorre, visível a todos, parece absurda desde o início e, ao contrário das clássicas histórias fantásticas, não há preparação para o acontecimento insólito, o evento extraordinário ocorre no início da narrativa. Mais do que estranhamento na reação das personagens, as questões existenciais daquele que deixou de ser humano são maiores. A banalização do insólito desconcerta o leitor, bem como a forma como se desenvolve levanta questões sobre a insignificância da existência. Este passa a ser o interesse do fantástico no século XX. Embora nos incomode a aceitação do

insólito por parte das personagens, notamos que as relações (des)humanas em primeiro plano servem de reflexão e vão além do simples estranhamento causado pela transformação física inexplicada. Observa Covizzi que o insólito em forma de metamorfose é para combater a alienação. O fantástico humanizou-se no homem, agora, não mais se parece com um inseto, mas transformou-se, concretamente, em um. A metamorfose como tema aparece também em Murilo Rubião, bem como as rupturas do princípio da causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser. Em seus contos percebe-se que existe, muito além da metamorfose concreta, a problematização de uma metamorfose existencial que percebemos também nas ficções de Sartre. No caso da morte, ela é apenas um fracasso na busca por uma identidade absoluta do indivíduo, já que, para Sartre, o homem não é senão seu projeto, e só existe na medida em que se realiza, e nada mais é do que o conjunto de seus atos, nada mais do que sua vida. Analisando a peça teatral “Entre quatro paredes”, de Jean-Paul Sartre, e o conto “O Espelho”, de Machado Assis, a articulista aborda a aparência e a essência nos espelhos da ficção dos dois escritores. Aí, a enorme troca de aparências exteriores remete-nos às diversas máscaras sociais que utilizamos enquanto seres humanos que procuram se autoafirmar enquanto indivíduos entre os homens. Conclui, então, salientando que para uma perspectiva modal do fantástico, como se pode perceber, as obras analisadas nos comunicam, por meio de mutações metafísicas, a relação entre ser e mundo do homem nos séculos XIX e XX.

Em “Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a modernização do romance”, Rafael Gallina Bin examina de que maneira o Surrealismo, por sua crítica contra o romance, motivou reações voltadas para a atualização e legitimação do romance no século XX. Seu artigo vai confrontar essa crítica do movimento vanguardista com as alternativas oferecidas pelo *Nouveau Roman* e pelo romancista tcheco Milan Kundera. *O Manifesto do Surrealismo*, escrito por Breton, é um hino à liberdade e à imaginação e quer restaurar ao mundo seu encanto, aliando-se à psicanálise freudiana que alimentará o movimento com métodos para entrar em contato com as potências criativas do inconsciente, do sonho. O homem, por natureza, é um “sonhador definitivo”, mas a reificação utilitária do mundo lhe tira a habilidade de sonhar e aprisiona a imaginação aos ditames da lógica racional. O Surrealismo evoca a lógica simbólica, intuitiva e mágica para combater a atitude realista, inspirada no positivismo, que, em literatura, leva à abundância dos romances realista-naturalistas que abandonam a imaginação. O Surrealismo é o grito pelo poder da subjetividade e do inconsciente como forças matrizes da libertação humana. Milan Kundera, romancista tcheco

exilado na França até 2019, deteve-se nas ideias de Breton e ponderou sobre seu mérito em sua produção ensaística. Seus comentários são importantes porque esse escritor vê o romance em sua perspectiva existencial. Ao adotar esse gênero como ponto de construção de sua identidade, Kundera torna-se interlocutor de Breton, acolhendo a crítica de seu manifesto, modulando-a, reduzindo sua força de impacto e redirecionando a colisão para o setor reclamado por Breton. O tcheco pondera que Breton ataca a estética do romance, nascida com o começo do século XIX e Balzac, e que o gênero não é suscetível à poesia como queriam os surrealistas, essa poesia extática, explosiva e surpreendente. O romance, diz ele, descobre o mundo da prosa, que configura pelo “caráter concreto, cotidiano, corporal da vida”; sua beleza não poderá ser a beleza surreal, mas um aspecto particular da estética de sua arte: a beleza dos sentimentos modestos, no concreto, no imediato, no banal da vida cotidiana. Assim, a modernização da prosa romanesca, a partir da crítica surrealista, busca alternativas modernizadoras, e pensa a modernização pelo aspecto da negatividade. O humor como traço da ontologia do romance é fundamental para a poética de Kundera, para quem “o romance nasceu não do espírito teórico, mas do espírito do humor”, pois o riso instabiliza as certezas, e tornar uma situação risível é mostrar que as certezas enunciadas categoricamente não são senão meias verdades. O romance é capaz de encontrar a beleza surrealista sem aderir ao reino da poesia, à liricização do mundo, apenas voltando-se para sua matriz cômica. A relativização das verdades e a exigência de compreensão são traços que modernizarão a prosa romanesca, conduzindo a história dessa arte para além dos paradigmas miméticos do século XIX. Nesse gesto, os romancistas driblam a crítica de Breton. A outra maneira de enfrentar a crítica surrealista foi pela poética da negação, isto é, de que o romance é uma não poesia. O *Nouveau Roman*, vicejou entre 1950 e 1960 sobretudo, por meio de Alain Robbe-Grillet, já se mostra alinhado à crítica surrealista, lembrando que tudo na narrativa objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, decifrável. Como Breton, Robbe-Grillet volta-se para o romance do século XIX como aquele que fixou categorias narrativas e um modo de narrar que se tornou ultrapassado. O *Nouveau Roman* vai, então, construir narrativas despersonalizadas, focalizando o mundo dos objetos ao invés de colocá-los em função do herói romanesco. Trata-se de dar às coisas um tratamento catártico, dissociando-as do ser humano, fazendo-as valer pelo seu estar aí. Mas, ao recorrer à descrição dos objetos não escapa à crítica surrealista de que as descrições são enfadonhas e, sobretudo, objetificadoras, destituídas de qualquer significação humana. Kundera também tem postura crítica em relação

ao *Nouveau Roman*, chamando-o de antirromance e propondo um modelo novo no qual busca a compreensão do ser humano. Ele imagina o romance moderno como um arquirromance, porque se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer, e porque faz reviver todas as possibilidades negligenciadas que a arte romanesca acumulou nos quatro séculos de sua história.

O volume é concluído pelo texto de Ronaldo Guimarães Galvão, “D. Pedro II na França: visita indesejada ou encontro censurado?”. Nele, o articulista faz a leitura de uma crônica literária de José Brito Broca (1903-1961), “Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro”, analisando o modo como o jornalista representou D. Pedro II, George Sand e Alphonse Karr, e abordando fato curioso a respeito de viagens do monarca brasileiro à Europa. Segundo Broca, os dois escritores recusaram-se a encontrar o Imperador com desculpas aparentemente não convincentes. Seu desejo de conhecer “celebridades parisienses” na viagem à Europa foi intermediado por Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882), escritor diplomata que chefiou delegação da França no Brasil, de 1869 a 1870, e manteve relação de amizade com D. Pedro II. Em sua crônica, Brito Broca observa o fato de que Gobineau se destacava nesse período como disseminador de ideias racistas, o que, possivelmente poderia limitar o número de personalidades com as quais D. Pedro tomaria contato, tanto pelos critérios de escolha que Gobineau adotara, quanto pelo fato de que alguns “espíritos essencialmente antidoutorais” não quisessem qualquer aproximação com o francês. Parece que sua ideia era cuidar para que o Imperador e sua comitiva não sofressem constrangimento, e desse modo D. Pedro limitou-se a conhecer Renan, Dumas Filho, Claude Bernard, entre outros, os quais, nas palavras de Brito Broca, eram gente de linha impecável, cuja correção de maneiras se associava sempre à ideia de um título: os “doutores”, segundo a expressão involuntariamente maliciosa da Imperatriz. Durante o período em que permaneceu no Brasil, Gobineau mantinha conversações informais com D. Pedro, duas ou três vezes por semana no Paço de S. Cristóvão, porque o monarca ficara satisfeito com a presença de um diplomata francês com quem podia conversar sobre tudo, mesmo quando não tinham a mesma opinião; porque o monarca era muito mais liberal que o diplomata, o qual dizia: “o que ele sabe é impressionante, e o que lê, extraordinário”. O articulista serve-se de Antonio Candido, por sua vez, para caracterizar Brito Broca: para ele, era necessário distinguir o tipo de “jornalismo literário leve e casual”, daquele outro realizado por Broca, em que a crônica se constitui “como narração concatenada de fatos, como história ou biografia, baseados no relato minucioso do acontecido, com pormenores pitorescos e a

capacidade de os fazer falar, isto é, transformarem-se em significados”. Foi o caso da recusa de George Sand que Broca interpretou de maneira pouco feliz como tendo medo de defrontar um monarca *poseur*, todo metido a literato, cuja presença lhe seria insuportável. Observa o articulista que é só a partir de 1838, depois de separar-se do marido, que a escritora passa a expressar sua preocupação com problemas sociais e a emancipação feminina, embora já escrevesse para *Le Figaro* e tivesse publicado seu grande romance *Indiana* em 1832. E durante a revolução de 1848, operou como parte do grupo de intelectuais que se identificavam com a causa. Talvez, aventa ainda o articulista, concordando com Brito Broca, George Sand tenha recusado encontrar D. Pedro II porque era o chefe de uma nação que ainda praticava a escravidão. Quanto ao escritor romântico A. Karr, autor de *Les Guêpes*, com quem ele também pretendia encontrar-se de maneira informal, não conseguiu também seu intento em nenhuma das duas viagens, e os motivos com que se justificou não foram aceitos por Broca, que os considerou um descaso. O articulista, em sua conclusão, comenta que não obstante tomasse como referência um fato da vida literária, os pormenores históricos a que se liga esse fato não deveriam ser suprimidos de sua crônica.



# BREVE DISCUSSÃO SOBRE A INTERTEXTUALIDADE<sup>1</sup>

**Renata Lopes ARAUJO\***

**RESUMO:** Este artigo busca fazer um breve panorama sobre o conceito de intertextualidade, desde a polifonia bakhtiniana até as limitações da teoria. Nosso objetivo é o de facilitar a entrada de muitos leitores no assunto, por meio de um breve levantamento de teóricos que se debruçaram sobre o assunto, e algumas de suas implicações.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intertextualidade. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Gérard Genette. Roland Barthes. Antoine Compagnon.

Em “*Le problème du texte*”, M. Bakhtin (1989) aponta dois tipos de relações desenvolvidas dentro dos textos, de modo geral. A primeira obriga-o a inscrever-se em um sistema linguístico compreensível; mesmo que cada texto seja único enquanto enunciado, deve pertencer a uma linguagem comum a algum grupo. A segunda diz respeito à **refração** de outros escritos: todo texto é composto por elementos exteriores e comuns a outros textos, e as particularidades de cada um deles dependem da forma como estes elementos comuns são recombina-

dos. Em outro de seus livros, *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtin (1970) explica que uma das maiores particularidades da obra desse escritor reside na autonomia concedida às personagens com relação ao autor e ao narrador. Essa liberdade, evidentemente relativa, é baseada na ausência de definições limitantes da parte do escritor para seus personagens; seu romance constitui uma interação entre consciências cuja liberdade é pré-determinada pelo escritor. Além disso, essas consciências mantêm entre si um diálogo, sem absorver-se ou sobrepor-se umas

---

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

<sup>1</sup> Este artigo é parte levemente modificada de minha dissertação de mestrado.

às outras. E não existe tampouco uma consciência superior, uma voz mediadora mais forte: o romance dostoiévskiano é “[...] *entièrement structuré de façon à laisser l’opposition dialogique sans solution.*” (BAKHTIN, 1970, p. 51).

Mas o que é, de fato, essa liberdade? Segundo o teórico, os personagens gozam de livre-arbítrio em suas concepções ideológicas e filosóficas, e não são apenas o objeto da visão artística e das ideias do autor; ou seja, cada um deles tem sua visão de mundo. A esse romance, no qual existe a multiplicidade de vozes, Bakhtin chama polifônico; romper-se-ia nele o mito do autor enquanto deus criador de escravos mudos, e surgiria a ideia do escritor como um representante de homens livres capazes até mesmo de confrontar seu criador. Isso não quer dizer que a consciência do autor desapareça da obra: de fato, ela está presente, e de modo bastante ativo. Todavia, ela possui exatamente o mesmo valor das de seus personagens e, como estas, apresenta-se inconclusa. Por isso o romance polifônico é, por definição, um romance inacabado: como as consciências que o compõem não se concluem, a obra também não possui um final definitivo e fechado, terminando com possibilidades sugeridas pelos elementos apresentados ao longo do texto.

O dialogismo não seria, entretanto, característico apenas do romance de Dostoiévski. Considerando a língua no que chama da sua integridade concreta, e não a partir do ponto de vista estritamente linguístico – isto é, de modo abstrato e descontextualizado – Bakhtin analisa também o discurso dialógico no qual funcionam as relações entre os enunciados (como as de concordância, confirmação etc.). Para que isso aconteça, as relações lógicas e semânticas devem “[...] materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.” (BAKHTIN, 1981, p.159). Em princípio, todo enunciado tem um sentido; quando colocado em um discurso, ele passa a ter outro sentido complementar, que não destrói a significação inicial. A cada nova localização, novos sentidos.

Para J. Kristeva (1969), Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos da literatura a formular uma teoria na qual o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias: a do escritor, dos personagens e do contexto histórico contemporâneo e/ou anterior. Note-se de passagem que essa definição exclui a visão de literatura como algo fechado em si mesmo e introduz a do texto como uma produção inserida na sociedade e na história. Esse encontro textual está presente já na menor unidade do texto, a palavra, possuidora de sentidos variados. Em outros termos, cada palavra possui, além de um sentido

específico em um determinado texto, toda uma carga semântica dos contextos aos quais pertenceu. Esses sentidos todos não se excluem mutuamente, mas agem por acumulação e dialogam entre si.

A palavra vista como multiplicidade de significados é, essencialmente, a palavra poética, o único modo pelo qual o escritor participa da história, pois é justamente pela transgressão do discurso oficial (monológico, tido como detentor de uma verdade e recusando qualquer tipo de oposição) e efetuando a escritura-leitura – ou seja, uma relação na qual uma contrapõe-se ou posiciona-se em função da outra – a partir da qual constitui-se o dialogismo.

A palavra poética define-se de duas formas no texto: ela “[...] pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário [...]” (KRISTEVA, 2005, p.67) e, ao mesmo tempo, “[...] está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico [...]” (KRISTEVA, 2005, p.67). Através das palavras e de sua pluralidade de sentidos, o texto entra em contato com outros discursos; decorre daí a definição do texto como **mosaico de citações**, como ponto de encontro e de interação de vários textos: a esse fenômeno Kristeva chama **intertextualidade**. Ela também destaca o fato de Bakhtin encarar o dialogismo como característica intrínseca à própria linguagem, e como elemento que “[...] designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade.” (KRISTEVA, 2005, p.71). Toda linguagem poética é ambivalente, inserindo o texto na história e vice-versa, e dupla, por não conter uma verdade absoluta.

Em seu estudo sobre Dostoiévski (texto a partir do qual Kristeva formula o conceito de intertextualidade) e em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1988, 1981) apontaria três origens principais para o dialogismo: a estrutura carnavalesca, o diálogo socrático e a sátira menipéia. Kristeva analisa os três com vistas a expor o caráter questionador do dialogismo em relação aos conceitos de verdade e de indivíduo:

O carnaval é a perda da consciência individual, pois os foliões adotam máscaras que escondem seus rostos e fazem deles personagens-tipos. Além disso, eles integram um grupo, contribuindo para o apagamento de sua individualidade.

Os diálogos socráticos têm como característica essencial a oposição à noção de verdade incontestável. Por meio do diálogo, Sócrates revela os problemas dos discursos de seus interlocutores, e o resultado é o aparecimento de muitas verdades, nenhuma delas absoluta e todas adaptadas à cada interlocutor.

A sátira menipéia é, por sua vez, um gênero constituído pelas citações e pela mistura (por englobar elementos da tragédia e da comédia). Por seu hibridismo, ela está livre de restrições de qualquer tipo; além disso, abarca gêneros como

poesia, discursos, cartas etc., cujo objetivo é mostrar o distanciamento do autor com relação ao seu texto e aos textos dos quais serve-se.

Em *La révolution du langage poétique*, Kristeva (1974) apresenta posições mais radicais quanto ao intertexto. Pensando especificamente em Lautréamont, a autora afirma que alguns textos pressupõem vários discursos contemporâneos ou anteriores, e esses discursos tornam-se propriedade dos textos nos quais se encontram. Esses textos apropriadores sofrem, no entanto, uma espécie de restrição, justamente por terem assimilado outros, como se esses textos “[...] *exerçaient une contrainte sur le texte moderne, en lui assignant un cadre de dialogues voire même un univers sémantique à discuter.*” (KRISTEVA, 1974, p. 338)

Ou seja, o texto moderno estaria totalmente submetido ao poder dos antecessores aos quais incorporou, como se os textos impusessem, uns aos outros, uma espécie de ditadura de sua presença. E Kristeva (1974) continua: a todo texto moderno impõe-se um universo de significações com o qual deve dialogar; todo enunciado é um pressuposto convidando à transformação, um processo contínuo no qual cada texto contém um papel jurídico, e esse papel também é absorvido pelo texto moderno.

Os textos antigos apresentam questões a serem discutidas pelo texto moderno e este, por sua vez, proporrá novas perguntas aos textos vindouros dos quais fará parte, e assim por diante. Sem essa imposição de pressupostos, um texto não pode realmente ser considerado como tal, pois “[...] *pour devenir lui-même un présumé, le texte se pose en s'appropriant ce qu'il présuppose.*” (KRISTEVA, 1974, p.339) Ou seja, os textos entendidos como potencialidade estão eternamente abertos, à espera do próximo texto com o qual discutirão.

Com G. Genette, a intertextualidade ganha um estatuto diferente da teoria formulada por Kristeva. Inicialmente, ele a define como a presença literal de um texto em outro, e cuja forma mais evidente é a citação. Posteriormente, classificaria o intertexto como um dos cinco tipos de relações da **transtextualidade**, entendida como todo contato estabelecido entre um texto e outros, e que pode ou não ser explícito. Dos cinco, apenas dois interessam-nos diretamente: as definições de intertextualidade e de hipertextualidade. Agora, o intertexto é definido como:

*[...] une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation [...] sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins*

*explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable.*  
(GENETTE, 1982, p. 8, grifo do autor).

É interessante notar que o intertexto segundo Genette implica em grande dependência do texto com relação a seus antecessores, e isso fica bem claro no trecho acima: todas as suas formas precisam do(s) texto(s) original(is) para a plena compreensão do texto **secundário**. A questão aqui é a restrição de campo do intertexto, cuja fonte provavelmente está no fato de Kristeva ter partido em suas formulações das unidades mínimas (a palavra, a frase, o fragmento), sem situá-las em contextos completos.

Também M. Riffaterre (1973) concentra a força do intertexto na identificação de um texto A em um texto B. Cada palavra estaria ligada a um sistema de lugares-comuns, ao qual Riffaterre chama **mitologia**; qualquer combinação de palavras produziria uma mistura desses sistemas, anulando alguns aspectos da mitologia. As modificações são percebidas pelo leitor apenas porque este encontra nos textos alguns estereótipos que lhe permitem reconstituir o sistema de lugares-comuns. Em resumo, um texto só é compreensível quando o leitor identifica nele algo já conhecido. Sem a percepção das ligações entre os textos, a leitura produz apenas o sentido e não o verdadeiro significado.

O grande problema da proposição de Riffaterre é o anquilosamento ao qual ela submete o texto. Se este só pode ser entendido por suas relações com sistemas anteriores, não existe nenhum tipo de mudança no texto novo, mas somente uma eterna repetição dos lugares-comuns. O texto torna-se um circuito fechado, impossibilitado de transformar-se em algo novo (o objetivo do processo já nas formulações de Kristeva). Além disso, o intertexto para esse teórico não apresenta nenhum caráter dialógico entre os textos, considerando apenas um estabelecimento de relações, como um tipo de parentesco. E mais: a total dependência dos textos anteriores imputada à sua teoria acaba por transformá-la em uma versão revista da influência, noção por ele mesmo considerada vaga e inexata. Isso acontece porque Riffaterre, tal como Kristeva, formulou sua tese a partir de unidades mínimas. *“La ‘trace’ intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l’allusion) de l’ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l’oeuvre considérée dans sa structure d’ensemble.”* (RIFFATERRE, 1973, p. 9).

O contraponto para o fechamento da intertextualidade encontra-se no que Genette chama **hipertextualidade**, definida como toda relação que une um texto

B (o hipertexto) a um texto A anterior (o hipotexto). Esse texto B não faz um comentário do texto A, mas é derivado dele:

*Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte [...] 'parle' d'un texte [...] Elle peut être d'un autre ordre tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération qu'[il] qualifierai[t] [...] de transformation, et qu'en conséquence, il évoque plus ou moins manifestement.* (RIFFATERRE, 1973, p. 12).

Portanto a transformação, direta (como a paródia) ou indireta (como o pastiche), é a base da hipertextualidade. Segundo Genette (1982), importa sobretudo salientar o fato de o hipertexto apresentar uma autonomia ausente no caso do intertexto, pois o hipotexto não é absolutamente indispensável à compreensão do hipertexto, que pode ser lido por si mesmo: “*Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut, sans 'agrammaticalité' perceptible, se lire pour soi-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante.*” (GENETTE, 1982, p.45). O hipertexto permite, então, pelo menos dois tipos de leitura: uma independente do hipotexto e outra levando-o em consideração. Além disso, ele pode exercer também uma função metatextual, mantendo com seu(s) hipotexto(s) um diálogo crítico. É o caso de uma obra como *Foe*, de Michel Coetzee, romance no qual a protagonista tem por interlocutor o autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, a quem tenta convencer a contar a história do naufrago do modo como ela realmente aconteceu:

Coetzee apresenta a instigante ficção de que Defoe não escreveu Robinson Crusoe a partir de informações dadas por um homem naufrago histórico, Alexander Selkirk, ou provenientes de outros relatos de viagem, mas a partir de informações que lhe haviam sido prestadas por uma mulher subsequentemente “silenciada”, Susan Barton, que também fora naufraga na ilha de “Cruso” [sic]. Foi Cruso quem sugeriu que ela contasse sua estória a um escritor, que acrescentaria “uma pitada de cor” a seu relato. A princípio ela resistiu porque queria ver revelada a “verdade”, e Cruso admitia que a profissão do escritor “é com os livros, e não com a verdade.” (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Mesmo dependendo de seu hipotexto, uma obra como *Foe* estabelece com este uma discussão crítica e questionadora.

As teorias expostas por Genette sobre as limitações do intertexto não são unânimes entre os críticos. Para L. Perrone-Moisés, a partir do século XIX, a intertextualidade perde a:

[...] preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridiculizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da ‘verdade’ (religiosa, estética, gramatical). (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.59-60).

A assimilação textual torna-se uma reelaboração tanto da forma quanto do sentido, sem a preocupação exclusiva com a construção de uma significação final que concorde ou discorde do texto base. A crítica então passa a interessar-se menos pelas **fontes** e mais pelas operações responsáveis pela formação do novo texto. Sob essa ótica, as influências ganham outro significado, deixando de reduzir-se à recepção meramente passiva e transformando-se em “[...] um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação.” (PERRONE-MOISÉS, 1998. p. 94).

A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato criado pelo leitor entre os textos. Portanto, nenhum texto pode ser considerado verdadeiramente original. Dessa constatação surge a tese, defendida principalmente pelos estruturalistas e pelos membros da revista *Tel Quel*, da **morte do Autor**, da qual uma das mais importantes defesas está nos escritos de R. Barthes, a qual podemos resumir do seguinte modo: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre. Ele é apenas o escrivão, da mesma forma que “*je n’est autre que celui qui dit je.*” (BARTHES, 1984, p.63, grifo do autor). O Autor é apenas uma figura decorativa, sobre a qual a crítica positivista teria concentrado toda sua atenção em detrimento do texto. Para essa vertente, importa sobretudo identificar as fontes e relacionar a literatura com algo exterior, seja outra obra, seja um dado biográfico: escrever é, portanto, copiar, e as diferenças entre o original e a cópia são atribuídas ao **gênio**. Entretanto, é perfeitamente possível dizer exatamente o contrário do que foi dito e prová-lo de modo altamente satisfatório:

*Bachelard a montré que l’imagination poétique consistait non à former les images, mais bien au contraire à les déformer ; et en psychologie, qui est le domaine*

*privilegié des explications analogiques [...], on sait maintenant que les phénomènes de dénégation sont au moins aussi importants que les phénomènes de conformité.* (BARTHES, 1964, p.248-249, grifo do autor).

Se a literatura é um conjunto de variações e combinações, não se poderia falar de criadores. Embora nasça de um desejo – transmitir uma mensagem singular –, ela se constrói a partir de uma linguagem preexistente e nada original. A matéria-prima literária não é, segundo Barthes, o inominado, mas sim o já nomeado. Aquele que escreve precisa saber “[...] *qu’il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours antérieur.*” (BARTHES, 1984, p.14, grifo do autor). A ideia de morte do Autor acaba, conseqüentemente, com a imagem do artista criador, “[...] detendo o jogo de reflexos da era da representação. O eclipse do sujeito colocará o sujeito humano entre parênteses, e esse desaparecimento será notado por todas as ciências humanas.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.18). Esse Autor é, para Barthes (1984), um símbolo quase teológico, um deus detentor de uma verdade particular e absoluta; essa figura todo-poderosa entra em conflito com a produção, com o texto que, por sua vez, não é senão uma multiplicidade de citações de outros textos:

*Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l’écriture, l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel, son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l’une d’elles; voudrait-il s’exprimer, du moins devrait-il savoir que la ‘chose’ intérieure qu’il a la prétention de ‘traduire’, n’est elle-même qu’un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s’expliquer qu’à travers d’autres mots, et ceci indéfiniment [...]* (BARTHES, 1984, p.65).

Segundo Barthes (1984), durante muito tempo fomos conduzidos a valorizar o autor em detrimento do leitor, e grande parte da crítica interessava-se apenas pelas explicações baseadas nas motivações do autor. Essa enorme valorização do criador da obra concede ao autor direitos tanto sobre sua produção como sobre a interpretação de seu leitor; procura-se “[...] *établir ce que l’auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend.*” (BARTHES, 1984, p. 34, grifo do autor).

Mas essa entidade nem sempre existiu, tendo sido criada quando a sociedade descobre o prestígio do indivíduo e o positivismo, “*résumé et aboutissement de l’idéologie capitaliste.*” (BARTHES, 1984, p.62). Escritores como Mallarmé e

Valéry mostraram a necessidade de conceder a presciência à linguagem; coube, no entanto, à linguística demonstrar que a enunciação é um processo vazio, realizável sem precisar ser preenchido pelos interlocutores. O autor é, portanto, apenas aquele que escreve; sua onisciência é tão falsa quanto sua autoridade. Sua figura deveria ser substituída pela do *scriptor*, uma criação do texto, formada junto com a enunciação, e que não precede nem excede a escritura. Esse *scriptor* também não é o “*sujet dont le livre serait le prédicat*” (BARTHES, 1984, p. 64), pois o texto é um espaço de encontro, onde se reúnem e se contestam escrituras diversas, e no qual nenhuma é original. O escritor só pode imitar gestos anteriores, repetidos muitas vezes. Sua função é a de misturar essas escrituras, nas quais não expressa a si mesmo, pois aquilo que tenta traduzir em palavras faz parte do já dito, do já expresso:

*L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher les 'sources', les 'influences' d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréperables et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemet.* (BARTHES, 1984, p.73, grifo do autor).

Feito de muitas escrituras, o sentido do texto não reside no autor e sim no leitor; a unidade do texto está em seu destino, não em sua origem: “*la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.*” (BARTHES, 1984, p. 67).

O produto do encontro de escrituras também deve ser encarado de outra forma. No lugar da **obra**, noção tradicional, surge o **texto**, sem ligação com um criador. Enquanto a obra é um processo de filiação, objeto do qual o autor é o proprietário exclusivo, o texto não pertence a ninguém; é uma rede, resultado de uma combinatória, não é “*coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination.*” (BARTHES, 1984, p. 73).

Apesar de ser um conceito-chave para a crítica literária moderna, a teoria da intertextualidade não está de modo algum isenta de críticas, das quais destacaremos as de A. Compagnon, S. Burke e do já citado Riffaterre. Em uma de suas obras sobre estilística, Riffaterre faz uma crítica pertinente aos **formalistas franceses**, isto é, o grupo da *Tel Quel*. Ele reconhece a importância desses críticos, sobretudo por terem inaugurado uma forma de pensar a literatura dissociada da tradicional estética das motivações exteriores, da qual é parte o estudo das influências, mas opõe-se radicalmente à morte do Autor: embora encare, como

vimos anteriormente, os textos como estruturas dentro das quais outros textos se comunicam, considera a questão da morte do Autor problemática por enxergar o texto apenas enquanto estrutura, sem levar em conta a função referencial da linguagem, reduzindo-o a um sistema totalmente isento de mensagens. Assim sendo, não se poderia mais falar em:

[...] fidelidade na imitação da realidade através de textos, nem de conformidade ou propriedade moral de uma mensagem; a partir daí, não pode[mos] mais basear [os] julgamentos de valor na verdade da obra de arte, mas apenas na sua *validade*, ou seja, na *coerência de seu sistema interno*. (RIFFATERRE, 1973, p. 251, grifo do autor).

Riffaterre (1973, p.250) expõe o problema causado pela concepção de esvaziamento dos textos: para que servem, se são apenas “[...] sistema[s] combinatório[s] finito[s] de signos dentro do sistema combinatório da língua [...]” e não transmitem nenhuma mensagem? Com qual propósito os lemos? Estamos todos – escritores e leitores – motivados apenas pela curiosidade em ver elementos deslocados de vários lugares e postos em conjunto, sem nenhuma outra razão? E porque alguém escolhe justamente recombinar certos elementos, e não outros, para construir um texto?

A morte do Autor também está no cerne das discussões propostas por Compagnon (2003) e Burke (1992). Segundo eles, seu ponto de partida está no ataque à teoria da intenção, de acordo com a qual é necessário conhecer os propósitos de um autor para compreender corretamente seu texto. Esse tipo de teoria inutiliza a crítica literária – afinal, se podemos encontrar os significados de um texto apenas sabendo o que o escritor quis dizer, não precisamos de teorias. Além disso, os partidários da morte do Autor identificam-no à burguesia, ao capitalismo e a Deus. Não existiria uma pessoa, um sujeito por trás da escritura, já que a linguagem é impessoal; portanto, também a escritura não representa absolutamente nada anterior à sua criação. Sendo construída a partir de algo anônimo e impessoal, também ela é impessoal, e não reflete nenhuma subjetividade. E aí entra o intertexto, o mosaico de citações: se o ato de escrever não representa um sujeito, ele só pode originar-se em si mesmo, reescrevendo-se sempre, como a serpente mordendo a própria cauda. Cria-se então uma imagem dos textos, e conseqüentemente, da literatura, como um circuito fechado sem nenhum contato com nada além dele mesmo.

Compagnon (2003) e Burke (1992) são unânimes em declarar que é preciso encarar a morte do Autor com muitas reservas, porque ela surge em um momento de ruptura na França, na esteira dos acontecimentos de 1968. Tendo sido somado às instituições contra as quais a época se posicionava, criou-se para o autor uma imagem associada à autoridade e, por que não dizer, a um certo tipo de repressão para que sua morte fosse aprovada e significativa:

*Roland Barthes in the “The Death of the Author” does not so much destroy the “Author-God”, but participates in its construction. He must create a King worthy of the killing. Not only in the author to be compared with a tyrannical deity, but also with bourgeois man himself: it is, Barthes writes, “the epitome and culmination of capitalist ideology... which has attached the greatest importance to the ‘person’ of the author” [...] Hence, too, the comparison with the capitalist, and the capitalizations [...] prime for decapitation. (BURKE,1992, p. 26-27).*

Em suma, criou-se um tipo de autor que nunca teria existido de fato pois o poder absoluto imputado ao autor por Barthes seria real somente na defesa de seu desaparecimento.

Como resultado da morte do Autor, o papel de organizador do texto passa a ser do leitor; nele produz-se a unidade da escritura. Mas nem mesmo esse leitor é considerado um sujeito, sendo visto somente como uma função, sem história, biografia ou psicologia. O desaparecimento do sujeito por trás da escritura seria uma simples transferência: o leitor ganha importância e liberdade de comentário, mas, na falta de uma verdadeira reflexão “[...] sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Méneard.” (COMPAGNON, 2003, p.52) E Compagnon levanta ainda um outro problema: a teoria da morte do Autor confundiria a pessoa empírica e biográfica com o autor, considerando a intenção como critério de interpretação.

O sentido comum conferido à intertextualidade, que faz dela um simples substituto das “[...] velhas noções de ‘fonte’ e de ‘influência’, caras à história literária, para designar as relações entre os textos.” (COMPAGNON, 2003, p.112), teria suas origens na Poética de Aristóteles, mais especificamente em uma mudança de sentido da mimese. Platão a entendia como uma forma narrativa na qual é empregado o discurso direto, modo ao qual o filósofo chama imitativo. A crítica platônica reside na “ilusão de que a narrativa é conduzida por outro que não o autor” (COMPAGNON, 2003, p.103), algo considerado condenável por

afastar a verdade e tentar fazer a cópia, ou seja, uma falsificação, passar por um original.

Em Aristóteles, no entanto, a mimese possuiria um sentido mais geral, já que o filósofo não estabelece, como Platão, uma oposição entre texto dramático e texto poético: a diferença entre ambos reduz-se à forma direta de narrar, na qual há a representação da história, e a forma indireta, em que a história é contada. Tanto o drama quanto a narração – a qual Platão chama diégese simples – fazem parte da mimese aristotélica; segundo a concepção “[...] aceita desde então, essa extensão aristotélica da mimese ao conjunto da arte poética coincide com uma banalização da noção que passa a designar toda atividade imitativa e toda poesia, toda literatura como imitação.” (COMPAGNON, 2003, p.103).

Compagnon (2003) chama nossa atenção para o fato de Aristóteles mencionar como objetos da mimese apenas as ações dos homens, acentuando assim a técnica de representação e não a coisa representada: interessa-lhe sobremaneira a produção verossímil da ficção poética. Segundo essa interpretação da *Poética*, a literatura não pode ser vista como imitação da natureza, e sim como representação, como efeito formal. A mudança de perspectiva conduziria da “[...] natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*), como referência inédita.” (COMPAGNON, 2003, p.105). Assim sendo, a mimese foi associada à ideologia, à vontade de fazer passar uma convenção por verdade incontestável:

Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da mímesis é, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. (COMPAGNON, 2003, p. 106).

A ideologia burguesa é, portanto, relacionada a uma ilusão linguística: recusar a relação entre a literatura e o real implicaria na recusa a essa ideologia. E nessa negação aparece a noção de ilusão referencial, ou seja, o fato de a literatura manipular os signos de tal forma que estes pareçam naturais: como, de acordo com a linguística saussuriana, o signo e o referente não apresentam qualquer ligação, o texto não pode mais ser visto como um roteiro a ser seguido. O real é apenas um código, e o objetivo da mimese é o de construir uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. E, sendo o verossímil interpretado como um código estabelecido entre autor e leitor, código esse criador do célebre *effet*

*de réel* barthesiano, deduz-se que “[...] o realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade.” (COMPAGNON, 2003, p. 110).

Como vimos, Kristeva formula a teoria do intertexto partindo da noção bakhtiniana de dialogismo, conceito para o qual a História e a sociedade têm papel fundamental no texto, sendo este considerado uma estrutura formada por múltiplas vozes, um conflito de línguas e estilos diversos. Mas a interpretação da intertextualidade feita pela teoria literária tenderia a compreendê-la como uma relação fechada em si mesma, estabelecida apenas entre textos; segundo tal ótica, a intertextualidade tornar-se-ia apenas um nome diferente para a tão criticada influência. De acordo com Barthes, o real exposto pelo artista é sempre **um já escrito**, um código anterior à escritura cuja base se encontra em outros textos:

Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto, mesmo quando se trata do Novo Mundo, mas sempre já um texto feito de clichés e de estereótipos. (BARTHES, 1984, p. 73).

A crítica do realismo apresentaria algumas contradições sérias. Se a manipulação operada pela convenção realista puder ser estendida a todo e qualquer texto – já que essa constatação baseia em Saussure, para quem “[...] a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas).” (BARTHES, 1984, p.99) –, também a teoria se assenta em um discurso manipulador e, portanto, digno de desconfiança. Por outro lado, se Barthes pode denunciar o *effèt de réel*, então é possível falar da realidade e aludir a algo que existe.

Além das questões levantadas com relação à morte do Autor, a própria formulação teórica da intertextualidade possui pelo menos um ponto obscuro, exatamente em sua origem. Como já vimos, a base de Kristeva é o dialogismo e, como também tivemos a oportunidade de observar, o dialogismo implica em uma relação entre a literatura e o mundo. Admitir a impessoalidade da escritura implica em aceitar que o texto reproduz uma ilusão de discurso verdadeiro sobre o real. Como o texto não pode ser executado ao pé da letra, como uma espécie de roteiro, não se pode, segundo Barthes (1984), falar em referencialidade entre a literatura e o mundo. A ilusão referencial é o resultado de uma “[...] manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e o faz

crer na naturalização do signo.” (BARTHES, 1984, p.109). Em resumo, a teoria da intertextualidade teria distorcido o conceito a partir do qual foi engendrada. Burke (1992) chega a tratá-la como influência disfarçada, pois as relações entre Nietzsche e Schopenhauer, ou entre Nietzsche e Heidegger, por exemplo, só podem ser intertextuais por terem sido formadas por meio de continuidade, sucessão etc. e, portanto, de influência. E há até quem diga que a intertextualidade não passa de plágio com um nome diferente: é o caso de Michel Schneider (1985, p.30), para quem falar em intertexto é uma maneira de não ser desagradável com os plagiadores, como uma “[...] *euphémisation courtoise, qui marque l’essentiel: la pensée est une prise et l’écriture, un pillage.*” O plágio só se torna infame quando a imagem do autor está revestida por uma aura de individualidade criadora. Excluindo o autor e usando o termo intertextualidade, o plágio é totalmente reabilitado e, de quebra, ganha o status de elemento fundamental no processo da escrita.

Existiriam, então, pelo menos duas maneiras de se considerar a intertextualidade: se tomarmos como princípio o dialogismo bakhtiniano, devemos admitir certo subjetivismo nas escolhas textuais feitas pelo escritor. Mas se pensarmos no intertexto como uma rede de citações determinada apenas por si mesma, é preciso encarar a literatura como uma imensa combinatória autossuficiente e desprovida de qualquer contato com o mundo.

Pode-se criticar o radicalismo de Barthes, mas sua constatação do poder da figura do autor está longe de ser descabida. Muito embora ela não tivesse conseguido destruir o fascínio que envolve a figura do autor, sua **morte** serviu não apenas para despertar em muitos leitores a desconfiança, como também para voltar os olhares para esses seres anônimos e numerosos, deixados continuamente de lado diante da ideia do criador mas sem os quais a criação não tem nenhum sentido: é possível escrever sem ter a intenção de ser lido por alguém mas, tanto nesse caso como no de escritos que visam a publicação, não é o próprio escritor leitor de si mesmo? E como teria ele, mesmo sendo um mero liquidificador de escrituras variadas, ter entrado em contato com elas se não através da leitura?

Mais tarde, em *Le plaisir du texte*, o próprio Barthes (1973) ameniza a morte do Autor: enquanto instituição, conhecedor da alma de seus personagens, criados à imagem e semelhança de seres humanos reais, o Autor deixou de existir. Em seu lugar surge no texto alguém que deseja seduzir o leitor, criar um espaço no qual este possa se inserir, fazer parte de um jogo de lembranças circulantes. A isso Barthes chama intertexto, o texto infinito, requisitado e requisitando todos os outros, texto fora do qual não se pode viver; o encontro de outros textos seria

responsável pelo prazer sentido durante a leitura. “*Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n’est pas de lui), j’y retrouve Proust par un détail minuscule.*” (BARTHES, 1973, p. 59).

### **A BRIEF DISCUSSION ABOUT INTERTEXTUALITY**

**ABSTRACT:** *This paper intends to give a brief overview of the concept of intertextuality, from Bakhtinian polyphony to the limitations of theory. Our goal is to facilitate the entry of many readers into the subject through a brief survey of theorists who have addressed the subject, and some of its implications.*

**KEYWORDS:** *Intertextuality. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Gérard Genette. Roland Barthes. Antoine Compagnon.*

### **REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, M. **Esthétique de la création verbale**. Paris: Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed.UNESP/Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. **La Poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, R. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Le plaisir du texte**. Paris : Seuil, 1973.
- \_\_\_\_\_. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BURKE, S. **The death and the return of the Author**. Edimburgo: Edimburgh University Press, 1992.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Semeiotiké. Recherches pour une sémanalise**. Paris: Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. **La révolution du langage poétique**. Paris : Seuil, 1974.

Renata Lopes Araujo

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Atica, 1993.

RIFFATERRE, M. **Estilística estrutural**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

SCHNEIDER, M. **Voleurs de mots**. Paris : Gallimard, 1985.

## **BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris : Seuil, 1979.



# “CÂNTICO DOS CÂNTICOS” E *O LÍRIO DO VALE*, DE BALZAC: RAMIFICAÇÕES

Lucius Flavius de MELLO\*

**RESUMO:** Este artigo analisa as ramificações do “Cântico dos cânticos” no romance de Honoré de Balzac, *O Lírio do Vale*. Mostramos que o autor francês se deixa influenciar pelo poema de amor bíblico e planta, na sua obra, alusões, citações, ironias e reinvenções de versos do livro mais erótico da *Bíblia*, matriz da poesia ocidental. Nossa pesquisa mostra que, ao colher o seu *Lírio* no “Cântico dos cânticos”, Balzac reforça ainda mais a ideia de fazer da sua *Comédia Humana* uma *Bíblia Mundana*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Balzac. *Bíblia*. *Comédia Humana*. Alegoria. Realismo.

Henriette era o pássaro cantando seus poemas orientais...  
*O Lírio do Vale*, Balzac (1959b, p.377).

Balzac cria avatares poéticos dos amantes do “Cântico dos cânticos”, “*avatars de la sublimation*” (BERTHIER, 1993, p.117), e avança em seu projeto com base na inspiração, ironização e subversão da narrativa bíblica. Em *O Lírio do Vale* (*Le Lys dans la Vallée*)<sup>1</sup>, ele planta referências, enxerta citações e reinventa passagens, não só do “Cântico”, mas também **de outros** livros da *Bíblia*<sup>2</sup>. O “Jardim do Éden”, cenário primevo de “Gênesis”, é aludido logo no começo do romance. Porém, o paraíso balzaquiano nos apresenta uma outra versão de Eva – madame de Mortsauf – mais introspectiva, vestida de dúvidas e subjetividades, dividida entre a transgressão e a submissão. Uma mulher que resiste bravamente à

---

\* Doutorando em Letras. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-080. Com estágio à Lettres Sorbonne Université - UFR d'Études Ibériques, Institut Hispaniques. Paris – France. 75018 - luciusdemello@usp.br ou luciusdemello@uol.com.br (Programa CAPES/PRINT).

<sup>1</sup> Confira Balzac (1959b, 1995).

<sup>2</sup> Confira Bíblia de Jerusalém (2002).

tentação e morre sufocada pelo desejo e pelo arrependimento de não ter mordido a maçã, de não ter se entregado a seu amado Félix de Vandenesse. Uma paixão que crescerá às margens do rio “com movimentos de serpente” (BALZAC, 1959b, p.250). Nesse Éden reinventado, o expulso é Adão/Félix que, depois de provar o fruto proibido “[...] a fim de completar o desfrute da deliciosa maçã onde eu já tinha mordido [...]” (BALZAC, 1959b, p.261), é convocado por Eva/madame de Mortsauf a ser o errante da história: “Não se case nem com a Igreja nem com uma mulher, não se case de modo algum, eu o proíbo. Conserve-se livre!” (BALZAC, 1959b, p.299). Essa liberdade, proclamada pela “Eva” do vale do Loire contra a Igreja e o casamento, revela uma mulher acuada por incertezas que envolvem o amor em todos os sentidos, seja ele amoroso, fraternal ou religioso.

O narrador de *O Lírio do Vale* elabora uma Madame de Mortsauf que é, ao mesmo tempo, temente às leis de Deus e cética em relação a alguns dogmas eclesiásticos. Essa ambiguidade aproxima os amantes de Balzac ao também contraditório casal do “Cântico dos cânticos”. Os apaixonados da *Bíblia*, fortemente envolvidos pelo erotismo – “As voltas de tuas coxas são como joias [...] Os teus dois seios são como dois filhos gêmeos da corça [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 7, 2-4) –, são personagens de um poema em que “[...] o nome de Deus aparece uma única vez nomeado e, ainda assim, numa passagem um pouco obscura.” (MENDONÇA, 2008, p.114). Mendonça refere-se ao seguinte trecho do “Cântico”: “Põe-me como selo sobre teu coração, como selo sobre teu braço, porque o amor é forte como a morte, e o ciúme é duro como a sepultura; as suas brasas são brasas de fogo, labaredas do Eterno.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 8, 6). Mesmo assim, esse livro da *Bíblia*, por muitos anos proibido de ser agregado ao Cânone, hoje também é interpretado por judeus e cristãos como porta-voz da história de amor entre Deus e o ser humano, como atesta Robert Alter:

É notório que a natureza erótica do *Cântico dos Cânticos* constituía um desafio para os autores do cânone, tanto judeus quanto cristãos, e sua resposta foi ler os poemas alegoricamente – no caso dos primeiros rabinos, como o amor entre Deus e Israel, e no caso dos pais da Igreja, como o amor entre Cristo e a Igreja. (ALTER, 2015, p. 3)<sup>3 4</sup>.

<sup>3</sup> As referências de Alter (2015), Bierce (2019) presentes neste texto são traduções de nossa autoria.

<sup>4</sup> “Famously, the erotic nature of the Song constituted a challenge for the framers of the canon, both Jewish and Christian, and their response was to read the poems allegorically - in the case of the early rabbis, as

Alguns anos antes de Alter, Northrop Frye (2006) também já reforçava essa ideia: “Tipologicamente não foi difícil para o Cristianismo ler o poema como uma expressão de amor de Cristo por sua noiva, a Igreja.” (FRYE, 2006, p.189). No romance, o casal é cristão e demonstra ser portador de fé e religiosidade. Vicent Bierce esclarece que

Madame de Mortsauf, Henriette de Mortsauf, de fato, aparece, tal qual Adeline Hulot<sup>5</sup>, como uma santa: mal casada, é ela quem sofre em silêncio, suporta seu marido e a doença do filho, e se recusa constantemente a ceder aos avanços do amor de Félix. Suas virtudes estoicas e sua doçura são inteiramente inspiradas na doutrina de Saint-Martin<sup>6</sup>, que “permeia todo o romance e determina suas estruturas”. (BIERCE, 2019, p. 747)<sup>7</sup>.

Ao abrir espaço para o pensamento de Saint-Martin, Balzac coloca o Iluminismo Místico, defendido por ele, lado a lado com os ensinamentos do judaísmo e do cristianismo presentes na *Bíblia*. Afinal, em *O Lírio do Vale*, os grandes temas balzaquianos, como “[...] o conflito da alma e da carne; a justiça de Deus e os possíveis erros da providência; os assassinios íntimos que a sociedade deixa impunes, ressoam aqui mais uma vez numa sinfonia polifônica.” (RÓNAI, 1959, p.231). Vozes de um narrador que, como já dissemos, nos apresenta uma heroína dividida entre a santidade “– Como uma Virgem Maria visível” (BALZAC, 1959b, p.360) e a transgressão “Tudo que seu coração encerra de afeição ela derrama aos meus pés, como Madalena derramou o resto de seus perfumes aos pés do Salvador.” (BALZAC, 1959b, p. 291). Não por acaso, a única filha de madame de Mortsauf chama-se Madeleine, uma adolescente rebelde que se revela mais destemida que a mãe e – por que não dizer? – digna do próprio nome: “O caráter firme de Madeleine, na qual um certo quê de

---

*the love between the Holy One and Israel, and in the case of the Church fathers, as the love between Christ and the Church.”* (ALTER, 2015, p. 3).

<sup>5</sup> Adeline Hulot é uma das protagonistas do romance *La Cousine Bette*, ou *A prima Bette*, em português, publicado pela primeira vez em 1846. Confirma Balzac (1977a).

<sup>6</sup> Essa última frase citada por Bierce foi retirada da introdução que J. H. Donnard escreveu para a edição de *O Lírio do Vale*, da Pléiade (BALZAC, 1978, p.907). Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803) era o escritor preferido da mãe de Balzac “[...] nascido na Touraine e cognominado filósofo ignorado [...]” (BALZAC, 1959b, p. 271). Foi um dos autores que Balzac conheceu primeiro, ainda na infância, e é frequentemente citado em seus romances.

<sup>7</sup> “*Henriette de Mortsauf apparaît en effet, à l’instar d’Adeline Hulot, comme une sainte: mal mariée, elle est celle qui souffre en silence, supporte son mari et la maladie de son fils, et refuse constamment de céder aux avances amoureuses de Félix.*” (BIERCE, 2019, p. 747).

heroico se misturava às belas qualidades da mãe, assustava o velho, acostumado às ternuras de Henriette e que pressentia na filha, uma vontade que nada faria ceder.” (BALZAC, 1959b, p.453).

Em “Cântico dos cânticos”, a figura da prostituta também é aludida quando iluminamos no poema a realidade figurada do prazer sexual:

Quão formosa e quão aprazível és, ó amor em delícias [...] Esta tua estatura é semelhante à palmeira, e os teus peitos são semelhantes aos cachos de uvas. Eu dizia: subirei a palmeira, pegarei de seus ramos e, então, os teus peitos serão como os cachos da vida e o cheiro do teu nariz como o das maçãs! (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 7, 7-9).

Desejos que, em *O Lírio do Vale*, são sublimados e impronunciáveis na boca de Félix: “O vale abre ainda mais esse buraco no qual o jovem faminto mergulhou com tanto ardor carnívoro e, é claro, inscreve a obsessão por uma cavidade impronunciável e intocável.” (BERTHIER, 1993, p.122)<sup>8</sup>. E nesse vale proibido, clara alegoria do corpo e dos pensamentos de madame de Mortsauf, brota somente uma pequena parte do jardim de referências bíblicas que Balzac plantou em sua *Comédia Humana*, obra que ele apostava ter fôlego para substituir o maior dos livros, como nos revela Henry James (1959, p.XLV): “[...] acreditava que se a humanidade e a história humana desaparecessem, a *Comédia Humana* seria um substituto perfeitamente adequado para ambas.” Ou seja, Balzac (1959a, p.20) estava certo de que a sua criação literária poderia ter o peso universal de um clássico como a *Bíblia* e que os seus livros “[...] formam a história geral da sociedade, a coleção de todos os seus fatos e gestos como diriam os nossos antepassados.” Essa ideia do autor aparece no prefácio que ele mesmo escreveu para *A Comédia Humana*, no trecho em que explica os romances e as novelas que compõem o seu projeto: “Cada um deles tem o seu sentido, sua significação, e formula uma época da vida humana.” (BALZAC, 1959a, p.20).

Parte dessa fórmula, desses sentidos e significados têm seus modelos resgatados por Balzac na narrativa bíblica. Ele reinventa passagens do texto

<sup>8</sup> As referências de Berthier (1993) presentes neste texto são traduções de nossa autoria.

<sup>9</sup> “*La vallée ne fait que creuser davantage cette raie dorsale dans laquelle le jeune affamé avait plongé avec tant d’ardeur carnivore, et inscrit bien entendu l’obsession d’une imprononçable et intouchable cavité.*” (BERTHIER, 1993, p.122). Trecho do ensaio de Philippe Berthier intitulado “*Des rillettes à l’étoile, ou les avatars de la sublimation*”, publicado no livro *Balzac, Le lys dans la Vallée - Cet orage de choses célestes*, resultado do colóquio promovido pela Société des Études Romantiques, entre 26 e 27 de novembro de 1993, em Paris.

sagrado tocado por ideias mundanas, seja para tentar criticar ou satirizar, seja para tentar valorizar ou possibilitar novos ângulos de leitura ao épico precursor. Desta vez, o foco da nossa análise é o “Cântico dos cânticos”, “[...] uma exuberante coleção de poemas de amor que exultam os prazeres dos sentidos – novamente, sem citar Deus.” (ALTER, 2015, p. XVI)<sup>10</sup>. As alusões ao livro bíblico no romance de Balzac ainda são pouco investigadas. M. Jacques Borel foi um dos primeiros a analisar esse encontro intertextual em seu livro *Le Lys dans la Vallée et les sources profondes de la création balzacienne*<sup>11</sup>, publicado em 1961. Philippe Berthier também valida essa conexão: “[...] é imediatamente com a garantia do *Cântico dos Cânticos*, um brasão do corpo feminino [...]” (BERTHIER, 1993, p.122)<sup>12</sup>. Em *L’Année Balzacienne*, desde 1960, ano em que a revista começou a ser editada, até a sua edição mais recente, 2019, encontramos apenas um artigo inteiro dedicado a esse tema: “*Le Lys dans la Vallée et Cantique des cantiques*”<sup>13</sup>, de J. C. Moreau, publicado na edição de 1977. Num outro ensaio “*Balzac: lecteur de la Bible*”<sup>14</sup>, de Jean-Hervé Donnard, de 1988, essa conexão é abordada rapidamente. Já em relação a outros assuntos, o número de análises publicadas sobre *O Lírio do Vale* nesse mesmo período na revista é maior. Nove críticos, como Lucienne Frappier-Mazur, Alex Lascar, Moïse Le Yaouanc, Michael Lastinger, Max Andréoli, Michel Lichtlé, Dominique Millet-Gérard, Owen Heathcote e Ye Young Chung escreveram ensaios sobre o drama de amor entre Félix de Vandenesse e madame de Mortsauf relacionados com as mais diversas questões como o duplo, o crime, a morte, a doença, a virtude, a androgenia e o diálogo com outras obras de Balzac, como *La peau de Chagrin* e *Curé de village*, entre outras<sup>15</sup>.

<sup>10</sup> “[...] a collection of exuberant love poems exulting in the delights of the senses- again, with no mention of God.” (ALTER, 2015, p. XVI).

<sup>11</sup> Confira Borel (1961).

<sup>12</sup> “[...] c’est immédiatement, avec la caution du *Cantique des cantiques*, un blason du corps féminin [...]” (BERTHIER, 1993, p.122).

<sup>13</sup> Confira Moreau (1977).

<sup>14</sup> Confira Donnard (1988).

<sup>15</sup> Os títulos desses artigos e os respectivos anos de publicação na *L’Année Balzacienne* são: “*Balzac et l’androgynie*”, de Lucienne Frappier-Mazur (1973); “*Une lecture du Lys dans la Vallée*”, de Alex Lascar (1977); “*En relisant Le lys dans la Vallée*”, de Moïse Le Yaouanc (1987); “*Narration et ‘point de vue’ dans deux romans de Balzac: La peau de Chagrin et Le lys dans la Vallée*”, de Michael Lastinger (1988.); “*En relisant Le Lys dans la Vallée II*”, de Moïse Le Yaouanc (1991); “*Le Lys dans la Vallée ou les labyrinthes du double*”, de Max Andréoli (1993); “*Crimes et châtements de la vie privée dans Le lys dans la Vallée*”, de Michel Lichtlé (1996); “*Claudé lecteur du Lys dans la Vallée. Du roman au romanesque et à la poésie-musique*”, de Dominique Millet-Gérard (2015); “*Le mal, la maladie et la mort dans Le Lys dans la Vallée*”, de Owen Heathcote (2016); *Les fortunes de la vertu balzacienne. Autour du Lys dans la Vallée et du Curé de village*”, de Ye Young Chung (2018).

Críticos como Philippe Bertault e Vincent Bierce escreveram sobre *O Lírio do Vale* em livros, analisando, citando ou relacionando a obra, de forma genérica, à religião e ao pensamento religioso de Balzac. Já Anne-Marie Baron mergulhou no encontro entre *O Lírio do Vale* e o “Cântico dos cânticos”, em seu livro *Balzac e la Bible*. Segundo Baron,

Uma parte inteira do romance se refere diretamente ao *Cântico dos Cânticos*. A progressão da narração, o tom da narrativa, que dá a Clochergourde, a primeira ascensão à solenidade de uma iniciação espiritual, enfim o tema geral, centrado na aliança indissolúvel de sensualidade e angelismo, impregnam o romance de um erotismo difuso, que mistura e confunde símbolos masculinos e femininos em uma celebração mística do amor e da natureza. (BARON, 2018, p.123)<sup>16 17</sup>.

Antes de Baron, o crítico J. C. Moreau (1977, p.287) já tinha flertado com esse tema: “No fim dessa análise parece-nos difícil não ver nas várias reflexões do *Cântico dos Cânticos* que brilham no texto de *O Lírio do Vale* uma constelação organizada de alusões muito intencionais.”<sup>18</sup>

Moreau, Baron e os outros pesquisadores que apresentaremos neste ensaio não hesitam em afirmar que Balzac se deixa influenciar explicitamente por essa que é uma das matrizes da poesia ocidental e que os exegetas estimam ter sido escrita nos anos 380-350 a.C.<sup>19</sup>. Seus personagens – o noivo e a noiva – protagonizam o poema mais erótico e sensual da narrativa bíblica: “O meu amado estendeu a sua mão pelo buraco da porta e as minhas entranhas estremeceram por amor a ele” (LA BIBLE, Cantique, 5, 4, tradução nossa)<sup>20</sup>. Mas erram o alvo

<sup>16</sup> As referências de Baron (2012; 2018), Moreau (1977) presentes neste texto são traduções de nossa autoria.

<sup>17</sup> “Toute une partie du roman renvoie directement au Cantique des cantiques. La progression de la narration, le ton du récit, qui donné à la première montée vers Clochergourde la solennité d’une initiation spirituelle, enfin la thématique générale, centrée sur l’alliance indissoluble de la sensualité et de l’angelisme, empreignent le roman d’un érotisme diffus, qui mêle et confond les symboles masculins et féminins dans une célébration mystique de l’amour et de la nature.” (BARON, 2018, p.123).

<sup>18</sup> “Au terme de ces analyses, il nous semble difficile de ne pas voir dans les divers reflets du Cantique des Cantiques qui brillent à travers le texte du Lys dans la Vallée une constellation organisée d’allusions très intentionnelles.” MOREAU, 1977, p.287).

<sup>19</sup> Confira Introdução ao livro “Cântico dos Cânticos”, de Philippe Sellier para edição francesa da Bíblia (LA BIBLE, 1990, p.798).

<sup>20</sup> “Mon bien-aimé passa sa main par l’ouverture de la porte et mes entrailles furent émues au bruit qu’il fit.”(LA BIBLE, Cantique, 5, 4). Versão em francês da edição da *Bíblia* de Lemaître de Sacy. Confira versão em português Bíblia Hebraica (2007, p.735).

os pesquisadores que se fixam apenas nas interpretações sexuais do “Cântico” e no desejo erótico de nomear e apropriar-se do prazer. Segundo Francis Lady, “Se o Cântico fosse uma alegoria contínua do sexo, por mais engenhosas que fossem as técnicas ou sutis que fossem as alusões, ele não passaria de um enigma ou uma provocação.” (LANDY apud ALTER; KERMODE, 1997, p.327). O desejo amoroso, que vai muito além da atração sexual, aproxima os amantes do “Cântico dos cânticos”, com toda a simbologia que carregam, aos apaixonados Félix Vandenesse e Henriette de Mortsauf, considerados, por Perrone-Moisés (2006, p.44), protagonistas das “páginas mais eróticas da *Comédia Humana*”. Outro momento desse jogo intertextual aflora quando o narrador Félix associa o mito do andrógino, já trabalhado dois anos antes por Balzac em *Séraphita* (1834)<sup>21</sup>, ao encontro dele com sua amada, Henriette, sobre as águas do rio Indre:

A alegria tumultuosa de uma donzela em liberdade, tão graciosa em seus gestos, tão excitante em suas palavras, não era também a viva expressão de duas almas livres que se compraziam em formar idealmente essa maravilhosa criatura sonhada por Platão conhecida de todos aqueles cuja juventude foi enchida por um amor feliz? (BALZAC, 1959b, p.370).

Essa maravilhosa criatura sonhada por Platão a que se refere o narrador está presente em *O Banquete*, texto escrito por Platão. É um dos andróginos primitivos a quem Zeus cortara em duas partes formando com eles os homens e as mulheres. O Amor seria o desejo inconsciente que sentem os seres humanos de reconstituir o andrógino, como nos relata o comediógrafo Aristófanes na obra de Platão: “O motivo disso era que a nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor.” (PLATÃO, 2019, p.83-85). Estima-se que *O Banquete* tenha sido escrito por volta de 428-380 a.C., ou seja, próximo à data atribuída à escritura do “Cântico dos cânticos” (380-350 a.C.). Não há como afirmar se uma obra teria se inspirado na outra. No entanto, na versão do poema publicada na *Bíblia Hebraica*, baseada no hebraico e à luz do *Talmud* e das fontes judaicas<sup>22</sup>, encontramos uma referência à obra platônica: “Levou-me à sala do banquete, e o amor era o seu estandarte sobre mim.” (BÍBLIA HEBRAICA, Cântico, 2, 4). É importante esclarecer que na tradução para o francês de Lemaître de Sacy, a palavra **banquete** não aparece.

<sup>21</sup> Confira Balzac (1980).

<sup>22</sup> Confira Bíblia Hebraica (2007).

Em seu lugar o tradutor usou a expressão “adega onde ele coloca seu vinho”: “*Il m’a fait entrer dans le cellier où il met son vin, il a réglé dans moi mon amour.*” (LA BIBLE, Cantique, 2, 4)<sup>23</sup>. Considerando a tradução da *Bíblia Hebraica*, em que as palavras **banquete** e **amor** estão praticamente lado a lado, podemos imaginar que antes de escrever o “Cântico”, o autor ou os autores podem ter lido *O Banquete*, uma vez que o texto de Platão é um ousado elogio a Eros, considerado pela mitologia grega o deus do amor e do erotismo. Podemos compreender melhor essa relação que se estabelece entre o mundano e o divino à luz das palavras de Bataille (1987, p.119): “O mundo sagrado é para o homem moderno uma realidade ambígua: a sua existência não pode ser negada e podemos fazer uma história, mas não se trata de uma realidade apreensível.” E essa fonte imprecisa, quase irrealizável, dona de uma multiplicidade de sentidos e significados fertilizou a imaginação e a criação de Balzac.

No “Cântico” e em *O Lírio do Vale* as figuras masculina e feminina dos amantes são distintas e bem definidas. A referência ao mito do andrógino aparece na grande maioria das vezes, subjetivamente, em ambas as narrativas quando os apaixonados sentem que juntos formam um todo, que se completam e que, por essa razão, vivem o verdadeiro amor. “A união dos amantes é, então, um meio para a descoberta de uma identidade comum entre termos distintos; é uma metáfora para o processo poético.” (LANDY apud ALTER; KERMODE, 1997, p.328), explica Landy ao analisar o “Cântico dos cânticos”. No romance de Balzac, segundo o ensaio de Luciene Frappier-Mazur (1973, p.265, tradução nossa), publicado na revista *L’Année Balzacienne*, “[...] a metáfora da androginia aparece várias vezes direta ou indiretamente – quem não se lembra dos buquês de Félix – para evocar a sublimação do desejo e a comunhão de almas entre Félix e madame de Mortsauf?”<sup>24</sup> A pesquisadora aponta pelo menos duas passagens que são distinguidas pela presença da água, símbolo mitológico da androginia<sup>25</sup>. A primeira, já citada anteriormente, ocorre quando Félix e sua amada passeiam de barco pelo rio Indre e o narrador nos remete ao texto de Platão; a segunda passagem está no final desse mesmo parágrafo: “Sentíamos fora de nós a felicidade

<sup>23</sup> *La Bible*. Traduction de Lemaître de Sacy. Paris: Ed. Robert Laffont, 1990.

<sup>24</sup> “[...] la métaphore androgyne apparaît à plusieurs reprises, directement ou indirectement - qui ne se souvient des bouquets de Félix - pour évoquer la sublimation du désir et la communion des âmes entre Félix et Madame de Mortsauf.” (FRAPPIER-MAZUR, 1973, p.265).

<sup>25</sup> Sobre esse assunto, ver *Metamorfoses*, de Ovídio (2007), que conta a lenda da ninfa Salmacis que não podia ter filhos com seres da sua espécie aquática. Então, Salmacis se apaixona por Hermafrodito e, em resposta a uma oração dela, os deuses fundem suas duas formas em uma, transformando-a em um ser andrógino.

que cada um de nós ambicionava. E ela nos penetrou de tal modo que a condessa tirou as luvas e deixou as belas mãos mergulharem na água para refrescar um secreto ardor.” (BALZAC, 1959b, p.370). Ao citar Platão, o narrador, além de iluminar a intertextualidade entre as três obras, também reforça a teoria defendida por alguns críticos de que Balzac seria um autor mais filosófico do que realista, como escreveu Henry James (1959, p. XXIII) num ensaio em 1878: “Além de possuir um imenso conhecimento de seu campo, ele tinha consciência de que precisava de uma filosofia – um sistema de opiniões.” O autor americano percebe e valoriza a veia filosófica da ficção balzaquiana num momento em que o criador de *A Comédia Humana* ainda era pouco admirado na própria França:

Balzac tem uma opinião sobre todas as coisas, no céu e na terra, e uma completa e consistente teoria do universo, que estava sempre ao seu serviço [...] É assim, por excelência, o romancista filósofo; as suas páginas são erichadas de axiomas morais, políticos, éticos e estéticos; a sua narrativa geme sob o peso de digressões metafísicas e científicas. O valor da sua filosofia e da sua ciência é uma questão a ser tratada à parte, oportunamente; queremos simplesmente indicar que de modo formal, nesta direção, ele é tão completo como nas outras. (JAMES, 1959, p. XXIII).

De fato, nesse ensaio, James não se aprofundou no desbravamento do bosque filosófico que emerge na obra de Balzac. Porém valorizou sua “força incomparável”: “[...] como Shakespeare, Balzac pode ser considerado uma autoridade final sobre a natureza humana.” (JAMES, 1959, p. XLV). *O lírio do Vale* não faz parte dos “Estudos Filosóficos” – e, sim, dos “Estudos de Costumes – Cenas da Vida Rural”. Porém, o romance guarda um oásis do pensamento de Balzac e suas conexões com temas como a Filosofia e a Religião. A narrativa exala impulsos místicos, sensualidade; o erotismo e o sagrado se misturam na busca de prazeres refinados estimulados pela frustração de dois amantes apaixonados. O diálogo com a *Bíblia*, por exemplo, já começa pelo título, emprestado do primeiro verso do Capítulo 2 do poema “Cântico dos cânticos”: “Eu sou a flor do campo, e eu sou o lírio dos vales! Como o lírio entre os espinhos, assim é minha bem-amada entre as moças.” (LA BIBLE, Cantique, 2, 1-2, tradução nossa)<sup>26</sup>.

O romance de Balzac, publicado em 1836, é narrado pelo jovem Félix de Vandenesse, personagem que aparece em outras duas obras de *A Comédia*

<sup>26</sup> “Je suis la fleur des champs, et je suis le lis des vallées. Tel est le lis entre les épines, telle est ma bien-aimée entre les filles.” Trata-se da versão da *Bíblia* consultada por Balzac, cuja tradução é de Lemaitre de Sacy.

*Humana: A Filha de Eva e Contrato de Casamento*<sup>27</sup>. Félix apresenta a história como uma carta escrita por ele a Natália de Manerville, sua nova amante, relatando o drama de amor que viveu no passado com madame de Mortsauf, pura e casada com um homem velho e doente. Heroína do romance, Henriette de Mortsauf, o marido e seus dois filhos – as crianças Jaques e Madeleine – vivem num castelo chamado Clochergourde, na região de Touraine, exatamente em Saché, no Vale do Rio Indre. Salva da tentação do adultério pela morte, madame de Mortsauf foi inspirada em madame de Berny – mulher casada, cerca de 22 anos mais velha que Balzac –, que se tornou o primeiro amor da juventude do escritor. “A celeste criatura de quem a madame de Mortsauf é uma prova pálida.” (RÓNAI, 1959, p. 225)<sup>28</sup>. O Vale do Indre, aliás, é o principal cenário do romance. Trata-se de uma região que o próprio Balzac frequentou bastante entre os anos 1825 e 1834, sempre hospedando-se no *château* dos amigos Sr. e Sra. Margonne. Durante suas caminhadas às margens do rio ou pela floresta, o autor de *A Comédia Humana* conheceu grande parte da flora e da fauna daquela natureza rural pontuada por pequenas mansões e fazendas, das quais guardou uma memória preciosa para situar as intrigas de *O Lírio do Vale*.

Em “Cântico dos cânticos”, apesar de o endereço das cenas sugerir um revezamento entre Oriente, terra prometida, Israel, Jerusalém, o deserto, o céu e o paraíso, esclarece Landy: “[...] os amantes apenas encontram ou imaginam um lugar retirado do mundo; um jardim, um leito na floresta ou o próprio poema.” (LANDY apud ALTER; KERMODE, 1997, p.341). Um não-lugar onde a amada, metáfora da terra ou da natureza, tem no jardim florido o seu impecável vestido de casamento: “[...] porque minha cabeça está coberta de rosas e meu cabelo de gotas de água que caíram durante a noite. Tirei meu vestido, como vou colocá-lo?” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 5, 2-3). No romance, semelhantes metáforas e alegorias se multiplicam pelo vale balzaquiano: “Se quiseres ver a natureza bela e virgem como uma noiva vai até lá num dia de primavera.” (BALZAC, 1959b, p. 251). Um lugar acima de tudo poético onde, tanto na *Comédia Humana* quanto na *Bíblia*, flores e perfumes se confundem com identidade:

---

<sup>27</sup> Confirma Balzac (1976, 1935).

<sup>28</sup> Na apresentação de *O Lírio do Vale*, Rónai cita *Lettres à L'Étrangère*, carta de 13 de julho de 1836.

Teus unguentos são bons para cheirar; o teu nome é como o unguento derramado, e por isso as virgens te amam. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 1, 3).

Mas, após haver aflorado o fresco jasmim de sua pele e bebido o leite daquela taça cheia de amor, eu tinha na alma o gosto e as esperanças de voluptuosidades humanas. (BALZAC, 1959b, p. 261).

No poema bíblico e na obra de Balzac a palavra lírio é usada como metáfora da mulher, “o próprio título do romance é um clichê deste tipo: mulher pura = lírio” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.47). Sobre esse tipo de recurso que considera “nada mais banal”, Perrone-Moisés esclarece: “[...] as composições florais descritas substituem, no mais das vezes, e de modo freqüentemente explícito, o corpo feminino.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.47). Apesar de considerar o romance tedioso, Perrone-Moisés chama nossa atenção para o momento que ela e a maior parte da crítica consideram “páginas absolutamente notáveis” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 44), ou seja, o trecho do relato que se encontra na segunda parte do livro (“Os primeiros amores”) e que é composto por uma barroca e sensual descrição de buquês de flores: “[...] aquelas sinfonias de flores onde meu desejo sufocado me fazia empregar os esforços que Beethoven exprimia com suas notas.” (BALZAC, 1959b, p.310). Félix compõe e envia buquês de flores a madame de Mortsauf porque não pode nem mesmo lhe dizer que a deseja. E ela compreende a mensagem:

Esses prazeres inofensivos prestaram-nos grande auxílio para enganar a natureza irritada por longas contemplanções da pessoa amada, por esses olhares que se deliciam, difundindo-se até o fundo das formas que penetram. Isso foi para mim – não ousa dizer que também para ela – como essas fendas pelas quais jorram as águas contidas numa barreira invencível e que muitas vezes impedem uma desgraça, evitando o acúmulo excessivo de água. (BALZAC, 1959b, p.312).

Porém, a tática de sedução e conquista criada por Félix, tomando as flores e o vale como cúmplices, nada tem de inocente e revela outra alusão intencional à poesia do “Cântico dos cânticos”. Os buquês são mensagens cifradas baseadas numa linguagem emblemática originária do Oriente, a arte do *selam*. Leyla Perrone-Moisés (2006, p.48) nos relata que, “[...] segundo o *Dictionnaire de l'Académie*, de 1835, o *selam* consiste em um buquê de flores cujo arranjo é uma

espécie de escrita, de linguagem secreta, usada pelos amantes orientais para se corresponder.”<sup>29</sup> Temos também a explicação do próprio narrador: “[...] uma ciência olvidada na Europa, pela qual as flores colocadas no escritório substituem as páginas escritas no Oriente com cores perfumadas. Que encanto exprimir os sentimentos por essas filhas do sol!” (BALZAC, 1959b, p.309). Se não bastassem as referências ao Oriente e ao amor, Félix de Vandenesse ainda faz questão de lembrar ao leitor que o cântico está sim presente em seus buquês falantes, surpreendentes cupidos vegetais que ele envia a madame de Mortsauf: “Que damos a Deus? Perfumes, luz e cânticos, as mais puras expressões de nossa natureza. Pois tudo quanto se oferece a Deus era oferecido ao amor nesse poema de flores luminosas.” (BALZAC, 1959b, p.312). Reparemos que, mais uma vez, Felix atribui aos seus buquês o status de poema, sinalizando outra alusão ao “Cântico dos cânticos”. Lembrando que entendemos por alusão,

Uma prática literária que supõe a referência vaga ou indireta a qualquer elemento do próprio mundo da literatura, no mais das vezes resultando em uma citação sutil ou mesmo uma leve menção. Ou seja, o elemento aludido sempre aparece com discrição, sendo sugerido por meio de suas características secundárias ou metafóricas. (MORAES, 2018, p. XXX).

Em *O Lírio do Vale* a metáfora flor-mulher permeia grande parte da narrativa. Mas as relações detalhadas entre a forma, a cor das flores e as partes íntimas do corpo feminino ficam no nível da sugestão:

Mais acima algumas rosas de Bengala, metidas entre as loucas rendas dos daucos, as plumas das ciperáceas, os marabus da rainha-dos-prados, as umbélulas do cerefólio selvagem, os louros cabelos da clematite frutescente, os delicados colares da cruzeta branca como o leite, os corimbos das mil-folhas, os galhos difusos da fumária de flores rosadas e negras, as verrumas da vinha, os raminhos tortuosos das madressilvas; enfim, tudo o que essas ingênuas criaturas tem de mais descabelado, de mais dilacerado, flamas e triplos dardos, folhas lanceoladas, rasgadas, galhos atormentados como os desejos enredados no fundo da alma. (BALZAC apud PERRONE-MOISÉS, 2006, p.46-47).

---

<sup>29</sup> M. Le Yaouanc informa que, em maio de 1835, Balzac encontrara, em Viena, o orientalista Hammer-Purgstall, autor de uma obra sobre a arte do selam.

São imagens que Perrone-Moisés chama de **metáforas vegetais** repletas de erotismo:

[...] tem um caráter nitidamente sexual que não exige uma leitura particularmente fina para ser percebido. O que é fino, e que exige, portanto, finura, é o modo como Balzac cria a relação metafórica, que não se estabelece termo a termo, (tal elemento corresponde a tal parte do corpo), mas que se cria por entrecruzamentos, espaçamentos, despistamentos, administrando tensões e repousos. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 47).

A relação metafórica criada por Balzac, muitas vezes, se prolonga como relação alegórica, o que nos remete ao conceito de alegoria do crítico alemão Henrich Lausberg: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento (LAUSBERG apud HANSEN, 2006, p.7). Nesse sentido, segundo João Adolfo Hansen (2006, p.7), a alegoria é “[...] um procedimento construtivo constituindo o que a Antiguidade greco-latina e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de ‘alegoria dos poetas’: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações.” Hansen esclarece ainda, que há um outro tipo de alegoria: a alegoria dos teólogos, que nada mais é do que uma maneira de “[...] interpretação religiosa das coisas, homens e eventos figurados em textos sagrados [...] Como interpretação, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar.” (HANSEN, 2006, p.8). Foi o que Balzac mais tentou fazer com sua complexa obra literária, ou seja, retratar, decodificar e entender a história da civilização do século XIX e, principalmente, a alma humana, esta sempre dividida entre o sublime espiritual e o instinto da animalidade.

Não por acaso, ao escrever o prefácio de *A Comédia Humana*, Balzac já avisou aos seus leitores: “Essa ideia nasceu de uma comparação entre a Humanidade e a Animalidade.” (BALZAC, v. I, 1959a, p.9). Esse pensamento do escritor parece ter inspirado o conceito de alegoria de Walter Benjamin (2016, p.178): “A expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história.” Não podemos afirmar se Benjamin realmente chegou a essa conclusão com base em suas leituras dos textos balzaquianos, mas possivelmente a ramificada técnica alegórica de Balzac até hoje desperta o interesse da crítica em razão de sua complexidade. Regine Borderie escreveu um curioso ensaio sobre esse tema para *L’Année Balzacienne*:

Balzac, portanto, não está satisfeito em reviver a alegoria, ele que sabe como a congelar. Ele nos leva a outros caminhos, a descobrir os vínculos entre alegoria e encarnação, entre alegoria e sublime. Sem dúvida, de maneira mais ampla, podemos falar de uma sucessão romântica da prática alegórica, mesmo que os românticos tenham criticado muito essa figura. (BORDERIE, 2004, p.59-74, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Os sutis sentidos alegóricos presentes na narrativa balzaquiana despontaram antes no longo poema bíblico. De acordo com Landy, as metáforas do “Cântico dos cânticos” “[...] são maravilhosamente desconcertantes, às vezes surrealistas em sua justaposição de incongruências extremas, seu desenvolvimento barroco, seu cultivo da desproporção.” (LANDY apud ALTER; KERMODE, 1997, p.331-332). Landy exemplifica sua afirmação citando três trechos do “Cântico dos cânticos” que, segundo ele, são “três entre muitos”: “Teus olhos, as piscinas de Hesebon junto às portas de Bat-Rabim” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 7, 5); “Teu cabelo... um rebanho de cabras ondulando pelas faldas de Gilead” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 4, 1); e “Teu nariz, como a torre do Líbano voltada para Damasco” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 7, 5). Esse último verso, segundo Northrop Frye (2006), além de associar o poema com Salomão, expande-o simbolicamente como o casamento entre um rei e “aquela trigueira mais formosa” noiva ou esposa, que representa sua terra fértil e cujo corpo é comparado às partes dela. Nesse caso, pontua Frye (2006, p.189), o verso citado também “[...] pode ser um cumprimento de gosto duvidoso para uma noiva cujos encantos fossem menos simbólicos.”

A teoria de que o “Cântico dos cânticos” tenha sido escrito pelo rei Salomão é questionada por Robert Alter. Segundo ele, o fato de o rei “Salomão ser mencionado mais de uma vez no poema parece ser uma forma de estabelecer um contraste entre os dois jovens amantes que se deleitam com a exuberância e o luxo da corte real.” (ALTER, 2015, p. 4)<sup>31</sup>. Para o pesquisador, é concebível que alguns dos poemas do “Cântico dos cânticos” estivessem em circulação oral ou talvez escrita por séculos,

---

<sup>30</sup> “Balzac ne se contente donc pas de revivre l’allégorie, lui qui sait la figer. Il nous entraîne vers d’autres chemins, vers la découverte des liens entre allégorie et incarnation, entre allégorie et sublime. Sans doute, plus largement, peut-on parler de relève romantique de la pratique allégorique, alors même que les romantiques ont tant critiqué cette figure.” (BORDERIE, 2004, p.59-74).

<sup>31</sup> “Salomon is mentioned more than once, but the intention seems to be to draw a contrast between the two young lovers delighting in each other in the vernal lushness of nature and the luxuries of the royal court.” (ALTER, 2015, p. 4).

[...] embora não exista maneira de provar essa hipótese. A linguagem dos poemas, parte do vocabulário e certas formas gramaticais indicam claramente uma data relativamente tardia da composição; o século IV a.C. parece um palpite razoável, embora alguns considerem o poema um pouco mais velho. (ALTER, 2015, p. 4)<sup>32</sup>.

A verdade é que até hoje pouco se sabe sobre a origem do poema “Cântico dos cânticos”. Em relação a esse tema polêmico, Alter esclarece que:

Diferentes teorias foram elaboradas sobre a autoria dos versos: que eles formam um poema de casamento, que deveriam ser lidos como um drama, que se originaram de poemas para uma deusa pagã do amor, que eles constituem uma única estrutura arquitetônica poética, que são adaptações diretas da poesia de amor egípcia ou mesopotâmica. Todas essas teorias devem, prudentemente, ser rejeitadas. (ALTER, 2015, p.3)<sup>33</sup>.

Portanto, estamos diante de um poema sem autoria definida e de um romance escrito por um ficcionista francês mundialmente conhecido. Prosa e poesia elaboradas em épocas distintas para celebrar a paixão de dois enamorados e que também podem esconder outras causas para sua existência. No caso da obra do cânone sagrado, como já dissemos anteriormente, pouco se sabe sobre sua origem. Já não podemos afirmar o mesmo do romance de Balzac. Primeiramente, o autor teria criado a história da mulher/lírio, madame de Mortsauf – casta, honesta e moralista – para apresentar aos leitores que o acusavam de representar em seus livros somente mulheres imorais. Sobre isso, Balzac escreveu no prefácio da terceira edição francesa de *O Pai Goriot*:

As pessoas apaixonadas da moral, que levaram a sério a promessa que, no prefácio precedente, o autor fez de retratar uma mulher completamente virtuosa, receberão talvez com satisfação a notícia de que neste momento o quadro está sendo envernizado e a moldura bronzeada, enfim que, sem

---

<sup>32</sup> “[...] though there is no way of proving that hypothesis. The evidence the language of the poems - some of the vocabulary and certain grammatical forms - clearly indicates a relatively late date of composition; the fourth century BC seems a reasonable guess, though some put it a little later.” (ALTER, 2015, p. 4).

<sup>33</sup> “Different elaborate theories have been proposed about them: that they are wedding poems, that they should be read as drama, that they originated in poems to a pagan love goddess, that they constitute a single architectonic poetic structure, that they are direct adaptations of Egyptian or Mesopotamian love poetry. All such theories should prudently be rejected.” (ALTER, 2015, p.3).

metáfora, essa obra difícil intitulada *O Lírio do Vale* vai aparecer numa de nossas revistas. (BALZAC apud RÓNAI, 1959, p. 223)<sup>34</sup>.

A segunda razão para Balzac ter escrito *O Lírio do Vale* atrai para sua órbita imagens de conflitos que nos remetem a um momento belicoso do poema da *Bíblia*: “[...] todos armados de espadas, destros na guerra; cada um com a espada à coxa, por causa dos temores noturnos.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 3, 8). Esse verso de “Cântico dos cânticos” refere-se aos “60 valentes” que guardam a cama do rei Salomão. Já Balzac não tinha quem o blindasse e precisava, ele próprio, garantir a sua defesa contra os ataques do “príncipe da crítica” (RÓNAI, 1959, p.224): Sainte-Beuve. “Vou atravessá-lo com a minha pena”, proclamou o escritor depois de ler uma resenha negativa que Sainte-Beuve escreveu sobre *A Procura do Absoluto*<sup>35</sup>. O pai de *A Comédia Humana* prometeu vingança: “Ele há de pagar-me!” Depois, acrescentou: “Vou refazer *Volúpia*!”<sup>36</sup> *O Lírio do Vale*, então, “[...] nasceu de um belo assunto roubado por Balzac a Sainte-Beuve, que o inventara e o desenvolvera, sem grande brilho, sob o título de *Volúpia (Volupté)*.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.44). Comparada a uma obra sem muito valor, a vingança balzaquiana surtiu efeito, escreveu Rónai na nota de apresentação para a edição brasileira de *O Lírio do Vale*:

*Volúpia* tornou-se um calhamaço árido e pedante, praticamente ilegível, confissão disfarçada demais para interessar, romance autobiográfico demais para arrebatar, ao passo que de *O Lírio do Vale* ainda hoje e cada vez mais desprendem-se raios quentes de verdade poética, de intensa realidade transfigurada. (RÓNAI, 1959, p. 226).

Verdades que afloraram em *O Lírio do Vale*, despertadas especialmente pela força da formação religiosa e do conhecimento bíblico de Balzac. O “Cântico dos cânticos” também aparece duas vezes em *Ilusões Perdidas*. Na primeira, madame de Bargeton e o bispo de Angoulême dão palpites sobre os temas dos novos poemas que Lucien de Rubempré deveria escrever. Madame de Bargeton diz:

---

<sup>34</sup> Esse trecho do prefácio de Balzac está, originalmente, na edição francesa de *Le Père Goriot*, com notas de Maurice Allem. Confira Balzac (1946, p. 346).

<sup>35</sup> Confira Balzac (1979).

<sup>36</sup> *Volúpia* ou, em francês, *Volupté*, é o título do único romance escrito por Sainte-Beuve. Confira Sainte-Beuve (1948).

– Que composição sublime a descrição de uma menina nascida sob os céus da Ásia ou de uma filha do deserto transportada para um frio país do Ocidente, clamando pelo seu sol bem-amado, morrendo de dores incompreendidas, igualmente abatida pelo frio e pelo amor! Seria a imagem de muitas existências. – Pintaria assim a alma que se recorda do céu – disse o bispo – um poema que deve ter sido escrito outrora e do qual suponho ver um fragmento no *Cântico dos Cânticos*. (BALZAC, 2013, p. 137).

Esse diálogo presente em *Ilusões Perdidas* sinaliza não só o apreço de Balzac pelo livro bíblico como também nos apresenta nas entrelinhas um pequeno perfil de madame de Mortsauf, heroína de *O Lírio do Vale*, romance que, como já dissemos, teve sua primeira edição em 1836, ou seja, um ano antes da primeira publicação de *Ilusões Perdidas*, em 1837. No entanto, estudos apontam que Balzac teria trabalhado nessa obra entre anos de 1835 e 1843, o que nos levar a concluir que, provavelmente, essa cena, em que madame de Bargeton conversa com o bispo de Angoulême, possa ter sido escrita antes de *O Lírio do Vale*, revelando que Balzac já tinha em mente adaptar o “Cântico” ao Vale de Saché. A segunda citação do “Cântico dos cânticos” em *Ilusões Perdidas* surge quando o narrador descreve a beleza da atriz Coralie: “Podia alguém acaso lembrar-se da moral, quando ela deslumbrava o olhar com os braços redondos e polidos, os dedos torneados como fusos, as douradas espáduas, com os seios cantados pelo *Cântico dos Cânticos*...” (BALZAC, 2013, p.360). As alusões ao poema bíblico também se multiplicam em outras narrativas de Balzac. Segundo Baron (2018, p.124),

O *Cântico dos Cânticos*, referência frequente na *Comédia Humana*, aparece, portanto, como um emblema da complexidade que Balzac quer imprimir ao seu trabalho. Ele se refere a isso com ironia nas *Pequenas misérias da vida conjugal* e em *Béatrix*, mas a presença desse poema-chave no cerne da obra constitui um convite disfarçado à exegese.<sup>37</sup>

Isso porque sabemos que “[...] cada ténue semelhança corporal, por menor que seja, foi impulsionada para um sentido místico, aberto e abissal [...]”, explica Baron citando um pensamento de Georges Didi-Huberman<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> “Le Cantique des Cantiques, référence fréquente dans La Comédie Humaine, apparaît donc comme un emblème de la complexité que Balzac veut conférer à son œuvre. Il s’y réfère avec ironie dans les *Petites misères de la vie conjugale* et dans *Béatrix*, mais la présence de ce poème-clé au cœur même de l’œuvre constitue une invitation déguisée à l’exégèse.” (BARON, 2018, p.124).

<sup>38</sup> Confira Didi-Huberman (1995, p.302-303, apud BARON, 2018, p.124).

De volta ao *Lírio do Vale*, podemos constatar que uma primavera de referências bíblicas brota na narrativa balzaquiana. De Gênesis a Jesus Cristo, ao longo do romance, o narrador faz alusões e cita – alguns deles até mais de uma vez – os nomes de Deus, Adão, Eva, Abel, Caim, Noé, Abraão, Agar, Juízes, Jefté, Isaías, Jeremias, Maria, Jesus, Madalena, Paulo, Terra Prometida, Monte das Oliveiras, deserto, Israel, num exercício da influência longeva em que Balzac parece querer exibir ao leitor o seu vasto conhecimento da *Bíblia*: “[...] e eu ouvia o nome de Henriette pronunciado por uma voz vinda do alto como o *Caim onde está Abel?* da Escritura.” (BALZAC, 1959b, p.391). Ou ainda: “A madame de Mortsauf está travando sua luta do monte das Oliveiras.” (BALZAC, 1959b, p. 431)<sup>39</sup>.

A influência do precursor bíblico e a forma como ela foi trabalhada pela pluma balzaquiana podem ter feito toda a diferença no sucesso da vingança do escritor contra Sainte-Beuve, considerando o interesse e a opinião dos críticos que foram esporadicamente atraídos por esse tema (*O Lírio do Vale* x “Cântico dos cânticos”). O pioneiro ensaio de M. Jacques Borel, que já mencionamos anteriormente, foi citado em 1977 por J. C. Moureau no artigo “*Le Lys dans la Vallée et Le Cantique des Cantiques*” (em português, “*O Lírio do Vale e O Cântico dos Cânticos*”): “O título já sugere, a flor única permite perceber uma mulher solitária a quem a natureza serve de sociedade, o vale de companheiro.” (BOREL apud MOREAU, 1977, p. 284)<sup>40</sup>.

Segundo Moreau (1977, p.285), as menções rápidas do “Cântico dos cânticos” “[...] estão longe de esgotar o interesse da reaproximação e dão conta do certo vínculo estabelecido voluntariamente por Balzac entre seu romance e o livro da Bíblia.” E é esse elo que nós procuraremos destacar, contando com várias passagens da obra do autor francês. Moreau, por exemplo, chama nossa atenção para o *link*, segundo ele, mais decisivo: “[...] aquele que lança luz sobre todos os outros. É durante a segunda estada, muito rápida, que Félix faz no vale...” (MOREAU, 1977, p.285)<sup>41</sup>. Madame de Mortsauf relata as noites que passou na cabeceira da cama de Jaques, o filho doente, e Balzac atribui as seguintes palavras a ela: “– Enquanto dormia, meu coração velava!” (BALZAC, 1959b, p.351, tradução nossa)<sup>42</sup>. “Essa frase é uma clara imitação de uma fórmula

<sup>39</sup> Monte das Oliveiras é a elevação perto de Jerusalém onde Jesus foi rezar na véspera da sua morte.

<sup>40</sup> “*Le titre déjà le suggère, la fleur unique laisse deviner une femme solitaire à qui la nature sert de société, la vallée de compagne.*” (BOREL, 1961, p.96).

<sup>41</sup> “*Il faut pour cela commencer par le plus décisif, celui qui éclaire tous les autres. Il se situe au cours du deuxième séjour, très rapide, que Félix fait dans la vallée...*” (MOREAU, 1977, p.285).

<sup>42</sup> “*Je dors et mon cœur veille.*” (BALZAC, 1959b, p. 351). Trata-se, novamente, da versão da *Bíblia* consultada por Balzac, cuja tradução é de Lemaitre de Sacy.

bem conhecida do *Cântico dos Cânticos*”<sup>43</sup>, afirma Moreau (1977, p.285). Ela é colocada pelo autor canônico na boca da noiva do “Cântico”, a mesma que declarou, anteriormente, no livro bíblico: “Eu sou a rosa de Sharon, os lírios dos vales!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 1). Ao atribuir a fala do coração que vigia madame de Mortsauf, Balzac faz dela a noiva do “Cântico”, e uma apresentação muito solene da fórmula marca essa elevação metafórica à dignidade de um personagem sagrado: “No momento, porém, em que pronunciava com sua voz de anjo essas palavras maravilhosas: / – Enquanto eu dormia, meu coração velava.” (BALZAC, 1959b, p. 351). Para Moreau (1977, p.285-286),

A assimilação óbvia nesta passagem entre a madame de Mortsauf e a noiva do *Cântico* nos leva necessariamente a pensar que, quando Balzac faz da mesma mulher o lírio do vale, ele também se lembra que é um título que a noiva do *Cântico* atribui a si mesma e se entrega à mesma identificação.<sup>44</sup>

Agora vamos voltar um pouco e nos reportar à primeira visita de Félix ao vale. A abertura poética do idílio romântico e rústico, onde a fórmula do título reaparece pela primeira vez no texto: “Ela era, como já sabes mesmo sem nada saber ainda, o LÍRIO DAQUELE VALE, onde crescia para o céu impregnando-o com o perfume de suas virtudes.” (BALZAC, 1959b, p.250, grifo do autor). Se temos consciência do fato de que essa fórmula é uma memória precisa do “Cântico dos cânticos”, esclarece Moreau (1977, p.286):

Seremos surpreendidos logo depois pela presença de outras expressões da mesma origem, pela intervenção de um tema relacionado que vem apoiar com seus harmônicos a ressonância do primeiro. Esse tema refere-se ao casal, com nomes tradicionais nas traduções do *Cântico dos Cânticos*, da Noiva e do Bem-Amado, e de sua busca mútua.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> “*Cette phrase est une imitation manifeste d'une formule bien connue du Cantique des cantiques.*” (MOREAU, 1977, p.285).

<sup>44</sup> “*L'assimilation évidente en ce passage entre Mme de Mortsauf et la fiancée du Cantique nous amène nécessairement à penser que, quand Balzac fait de la même femme le lys dans la vallée, il se souvient également que c'est un titre que s'attribue la fiancée du Cantique et se livre à la même identification.*” (MOREAU, 1977, p.285-286).

<sup>45</sup> “*Si nous avons conscience du fait que cette formule est un souvenir précis du Cantique des Cantiques, nous allons être frappés peu après par la présence d'autres expressions de même origine, par l'intervention d'un thème apparenté qui vient soutenir de ses harmoniques la résonance du premier. Il s'agit du couple, aux appellations traditionnelles dans les traductions du Cantique des Cantiques, de la Fiancée e du Bien-aimé, et de leur recherche mutuelle.*” (MOREAU, 1977, p.286).

Moreau aponta que, na mesma página do romance em que se celebra a descoberta do vale e seu lírio, esse tema é descrito: “Se quiseses ver a natureza bela e virgem como uma noiva.” (BALZAC, 1959b, p.251). Pouco mais adiante, quando o narrador vai a Clochergourde com M. de Chessel, uma segunda indicação completa e confirma o tema: “A natureza se havia enfeitado como uma mulher que fosse ao encontro do bem-amado.” (BALZAC, 1959b, p.254). Desde o começo dessa passagem, a paisagem aparece como uma revelação da mulher amada, e o rio Indre corre em seu vale “com movimentos de serpentes” (BALZAC, 1959b, p.250), sugerindo os de um corpo feminino e enchendo Félix de um “espanto voluptuoso” (BALZAC, 1959b, p.250).

Segundo Moreau (1977, p.286), a natureza, então, torna-se a noiva do “Cântico”. “A união da natureza e do amor está no espírito do livro bíblico.”<sup>46</sup>; o crítico cita outros trechos do “Cântico dos cânticos” que confirmam essa relação: “As flores se mostram na terra, o tempo de cantar chega [...] levanta-te, minha amiga, ó minha formosa, e vem! [...] Faz-me ouvir a tua voz, por que a tua voz é agradável, e a tua face aprazível.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 12-14). Esses temas são encontrados na mesma ordem nas páginas de Balzac que estamos relendo: o lírio do vale, a natureza em todo seu esplendor, a aparição da mulher amada com seu rosto e sua voz. Sobre essa sequência, Moreau esclarece:

Talvez nos aventurássemos a ver nessa progressão uma imitação voluntária que contribui para dar à primeira ascensão a Clochergourde a solenidade de uma iniciação quase religiosa: “Esse dia tão significativo em minha vida não foi privado de nenhuma das circunstâncias que podiam solenizá-lo. A natureza se havia enfeitado como uma mulher que fosse ao encontro do bem-amado.” (MOREAU, 1977, p. 287)<sup>47</sup>.

Tanto na obra moderna como no poema ancestral, o primeiro encontro dos amantes começa a ser celebrado com um beijo – imaginado ou roubado –, como nos mostram, respectivamente, o segundo verso do “Cântico” e o trecho do romance em que Félix conhece madame de Mortsauf:

---

<sup>46</sup> “L’union de la nature et de l’amour est bien encore dans l’esprit de ce livre biblique.” (MOREAU, 1977, p.286).

<sup>47</sup> “Peut-être pourrait-on se risquer à voir dans cette progression une imitation volontaire qui contribue à donner à la première montée vers Clochergourde la solennité d’une initiation quasi religieuse: ‘ce jour si marquant dans ma vie ne fut dénué d’aucune des circonstances qui pouvaient le solenniser. La nature s’était parée comme une femme allant à la rencontre du bien-aimé.’” (MOREAU, 1977, p. 287).

Que ele me beije com beijos da sua boca por que os seus amores são melhores que o vinho. (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 1, 2).

[...] atirei-me àquele dorso como uma criança que se atira ao colo da mãe e beijei aquelas espáduas, rolando a cabeça sobre elas. A mulher lançou um grito agudo, que a música impediu que fosse ouvido. Voltou-se, viu-me e exclamou: – Senhor !... (BALZAC, 1959b, p. 248).

Mesmo surpreendida com o ato ousado do pretendente, madame de Mortsauf sinaliza ter gostado daquele beijo inesperado: “A púrpura do pudor ofendido cobriu-lhe o rosto, que já anunciava o perdão da mulher que compreende um ímpeto de que ela é a causa...” (BALZAC, 1959b, p.248). Essas palavras do narrador e protagonista Félix comunicam ao leitor que madame de Mortsauf tem consciência do que um movimento impulsivo dela pode despertar num rapaz que a deseja da mesma forma que um território acende o fogo da cobiça nos que lutam e matam em seu nome. No romance e no poema a enigmática força da sedução e da compaixão femininas é representada pela sacralidade e beleza da natureza, das flores e do solo fértil a ser conquistado; remete-nos à metáfora da amante-terra presente no “Cântico dos cânticos”: A amada é associada com a terra, um laço reforçado por alusão. Por exemplo, “tens leite e mel sob a língua” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 4, 11) é quase idêntico ao epíteto familiar da terra de Israel, “a terra abundante em leite e mel” (LANDY apud ALTER; KERMODE, 1997, p.337).

Ao avançarmos na leitura do romance, encontraremos uma confirmação explícita de que Balzac estava ciente, ao unir, estreitamente, o tema da natureza e o tema do amor, de assumir a inspiração do “Cântico dos cânticos”. Ela está na cena em que, numa tarde, Félix encontra madame de Mortsauf “religiosamente pensativa”, diante de um pôr do sol. Ao narrar esse momento, Félix compara o vale a uma cama e, na sequência, cita o nome do poema bíblico: “[...] era impossível não escutar a voz daquele eterno *Cântico dos Cânticos* pelo qual a natureza convida as criaturas ao amor.” (BALZAC, 1959b, p.279). Frases como essa, carregadas de simbologia, atestam a conclusão a que Moreau chegou no final do seu ensaio sobre o poético encontro entre *O Lírio do Vale* e o “Cântico dos cânticos”:

E não é apenas no título e nas outras alusões que devemos reconhecer uma relação entre *Le Lys* e *Le Cantique*. Além dos pontos precisos de contato que destacamos entre os dois trabalhos, podemos sentir facilmente as profundas

afinidades que existem entre os elementos rurais, amorosos e místicos que constituem a atmosfera do *Cântico dos Cânticos*, e as sutis e similares misturas que compõem o perfume do *Lírio no Vale*. (MOREAU, 1977, p.288)<sup>48</sup>.

Uma alquimia inspirada na ancestral afinidade das essências das flores e especiarias com a pele humana já destilada nesse que é um dos poemas fundadores da poesia ocidental: “O nardo, o açafraão, o cálamo e a canela, com toda sorte de árvores de incenso, a mirra e aloés, com todas as principais especiarias. Eis a fonte dos jardins, poço das águas vivas...” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 4, 14-15). A água, como dissemos anteriormente, é fonte de metáforas, sentidos e alusões na obra de Balzac. Não podemos nos esquecer que o rio Indre é cúmplice desse amor platônico que brota no vale do castelo de Clochergourde: “A agitação de um amor cheio de desejos harmonizava-se com a da água.” (BALZAC, 1959b, p.369). Às margens do Indre, guardiãs do jardim paradisíaco e do amor proibido, madame de Mortsauf morreu sendo a santificada Eva de Félix: “Eu queria suspender-me nas árvores, arrastar-me pelas vinhas, esconder-me no Indre [...] a fim de completar o desfrute da deliciosa maçã que eu já tinha mordido.” (BALZAC, 1959b, p. 83-84, tradução nossa)<sup>49</sup>. A alusão ao Paraíso em “Cântico dos cânticos” e em *O Lírio do Vale* funciona como um reflexo da história do Jardim do Éden: “Que venha o meu amado para o seu jardim e saboreie os seus excelentes frutos.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 4, 16). Usando as mesmas imagens de jardim e árvore, explica Landy (apud ALTER; KERMODE, 1997, p.141), “[...] substituindo a dissociação traumática de homem e animais por sua integração metafórica. Através dele vislumbramos, tardiamente, pela graça da poesia, a possibilidade do paraíso.” As vozes do poema bíblico e os recursos de linguagem que elas trazem aparelhados influenciam o tom da voz de Félix em seu discurso epistolar.

As duas narrativas são de gêneros literários diferentes, mas se conectam no discurso simbolizante, são irmãs na poesia. Como já dissemos, Félix, o narrador e herói balzaquiano, escreve verdadeiros poemas de amor ao usar os buquês de flores para se declarar e enviar mensagens secretas à amada. Ele usa o que a crítica

<sup>48</sup> “*Et ce n'est pas seulement dans le titre et dans les autres allusions que l'on doit reconnaître une parenté entre Le Lys et Le Cantique. Au-delà même des points de contact précis que nous avons souligné entre les deux œuvres, on peut sentir aisément les affinités profondes qui existent entre les éléments champêtres, amoureux et mystiques qui constituent l'atmosphère du Cantique des cantiques, et le subtil et semblable mélange qui compose le parfum du Lys dans la vallée.*” (MOREAU, 1977, p.288).

<sup>49</sup> “*Je voulais me suspendre aux arbres, ramper dans les vignes, me tapir dans l'Indre [...] afin d'achever la pomme délicieuse où j'avais déjà mordu.*” (BALZAC, 1959b, p. 83-84).

denomina de **flores irrealizáveis**. As flores dessa obra de *A Comédia Humana* não podem ser reunidas na realidade “[...] porque elas não crescem todas na região em que Félix diz tê-las colhido, ou porque não desabrocham todas na mesma época do ano. As notas da edição Garnier apontam, passo a passo, essas imprecisões do botânico Balzac.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.65). Seu arranjo floral não é apenas botanicamente irrealizável; é impossível por razões físicas, esclarece Perrone-Moisés: “Essas hastes longas e curtas, essas flores leves e pesadas escoram-se umas às outras, no buquê de Balzac, por puro milagre. [...] Essas flores impossíveis são as flores da escrivainha: palavras-flores arranjadas num poema-buquê.” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 65-66).

São muitas as ramificações que entrelaçam o *Lírio* de Balzac à *Bíblia* e, especialmente, ao “Cântico dos cânticos”. Sabemos que a natureza, por exemplo, com uma pequena parte da sua flora e fauna – “Segurai para nós as raposas, as raposinhas que fazem mal aos vinhedos.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 15); “[...] contemplávamos as ervas das margens, as libélulas azuis ou verdes [...]” (BALZAC, 1959b, p.369) –, é representada com destaque nas duas narrativas e confunde-se com os próprios protagonistas. Um feixe desses múltiplos ramos refere-se ao caso da pomba presente no “Cântico dos cânticos”: “Ó minha pomba, que andas pelas fendas das rochas, no oculto dos degraus! Mostra-me a tua face, faz-me ouvir a tua voz...” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 14). A ave aqui simboliza o Espírito Santo, que seria, como já mostramos, um dos amantes do poema.

Quem procura e chama pela pomba / Deus / bem-amado é a Terra de Israel ou, como preferem os cristãos, a Igreja, que seria, nesse caso, o outro amante. Nós encontramos revoadas desse recurso de cantar o amor em metáforas aladas no romance de Balzac. Afinal, Félix considerava sua amada, Henriette de Mortsauf, uma divindade: “Henriette era o pássaro cantando seus poemas orientais em seu bosque à beira do Ganges [...] voando de ramo em ramo entre as rosas de um imenso jardim sempre florido.” (BALZAC, 1959b, p.377); ou ainda: “Ela sabia agora o que suspira o rouxinol durante as noites e o que repete o coro dos brejos salmodiando sua nota queixosa.” (BALZAC, 1959b, p.353). Pássaros que também se revezam como alegorias da dor – “Voz de cisne chamando os companheiros, quando falava de seus pesares [...] Pássaro sublime atingido em pleno voo [...]” (BALZAC, 1959b, p.257-351) – ou do medo, como sugere este trecho do poema bíblico logo após o momento em que a amada (Israel) relata que foi espancada e ferida pelos guardas do muro: “Seus cachos pendem ondulados, pretos como o corvo.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 5, 11). Porém, a

maioria das vezes em que os pássaros são portadores de sentidos, seja no *Lírio*, seja no “Cântico”, eles anunciam o encanto: “Que cantar de andorinha alegre” (BALZAC, 1959b, p.257); “Os seus olhos são como os das pombas” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 1, 15); e a força infinita da relação amorosa e do bem-amado: “[...] como a águia que voa levando no coração uma flecha [...]” (BALZAC, 1959b, p.408).

O mesmo ocorre com o pomar – “A figueira brotou os seus figuinhos” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 13) –, com as frutas – “Forrai o meu leite com maçãs, porque desfaleço de amor [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 2, 5) – e com o mel que também se revezam no papel de metáforas dos amantes – “Ambos se reuniram à mãe, por que ouvi suas vozes e seus passos, semelhantes, à distância, ao zumbido das abelhas em torno da colmeia amada.” (BALZAC, 1959b, p.263). Ao usar a imagem do mel e da abelha, símbolos da fé judaica, o narrador de Balzac aproxima ainda mais *O Lírio do Vale* da teoria que considera os apaixonados do “Cântico dos cânticos” alegorias de Deus e da Terra de Israel.

Madame de Mortsauf também é adorada por Félix como a Deusa criadora e protetora do Éden, reinventado naquele Vale da Touraine. Assim como o povo de Israel busca por um Deus invisível nos versos do mais sagrado cântico de todos os cânticos, Félix sonha com uma mulher que ele consiga ver e tocar, mas que nunca será dele: “Não, não tenho amado, apenas tenho sentido sede no meio do deserto.” (BALZAC, 1959b, p.401). Henriette é onipotente, a mãe de todos, inclusive do bem-amado. Uma relação fantasiosa que ela alimenta para se redimir da culpa da traição ao marido: “[...] pense, qualquer que seja a perfeição desse amor, que num vale viverá para você uma mãe [...]” (BALZAC, 1959b, p.345); ou, ainda: “Tenho na alma um olho que vê o futuro para você como para meus filhos. [...] Como menino você será amado. Resistirei sempre à força do homem.” (BALZAC, 1959b, p.346-360). Henriette tenta disfarçar a paixão por Félix, camuflá-la com o manto do amor maternal, mas acaba perdida entre pensamentos adúlteros e incestuosos. Assim como os amantes do poema bíblico: “Já vim para o meu jardim, minha irmã, ó noiva!” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 5, 1). São momentos em imagens profanas que emergem das duas narrativas e pintam o vale de Balzac e a utópica Israel com as cores libertinas, seja quando Felix reflete sobre o pavor que Henriette sente de trair o marido – “Eis as grandezas inacessíveis às mulheres vulgares. Elas não conhecem senão dois roteiros comuns: o grande caminho da virtude ou a senda lodosa da cortesã!” (BALZAC, 1959b, p.390) –, seja quando, no “Cântico”, o amante releva que

escolheu a sua “perfeita” entre “[...] 60 são as rainhas e 80 as concubinas, e as moças sem número [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 6, 8). A alusão ao *demi-monde* babilônico nos remete às festas dionisíacas: “E dos teus amores nos lembraremos mais do que do vinho [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 1, 4); e às festas da safra da uva, milenar celebração ao deus pagão Baco: “Mulheres, crianças, patrões e operários, todos participam da divina colheita. [...] Comer nas parreiras as uvas da Touraine parecia coisa tão deliciosa que a gente desprezava os mais belos cachos servidos à mesa.” (BALZAC, 1959b, p.314). No ritual da apanhadura, madame de Mortsauf só observa e é tratada por Félix e os dois filhos com a autoridade devotada a uma versão feminina de um deus profano, coroados de ambiguidades: “Eram idas e vindas das parreiras à mãe. Não colhíamos um cacho que não lho mostrássemos. Ela se pôs a rir com o riso franco de sua mocidade [...]” (BALZAC, 1959b, p.314). Dos vinhedos do vale ou dos campos da Terra Prometida; das águas do Indre ou dos rios do Oriente; dos perfumados canteiros de flores silvestres da região de Touraine ou dos oásis do deserto; da prisão do castelo de Clochergourde ou da fortaleza de Salomão; do Líbano; da Babilônia; ou de Paris, partem, crescem e se entrelaçam os ramos que formam o jardim intertextual plantado por Balzac em *O Lírio do Vale*.

O momento da morte da heroína de Félix aumenta ainda mais o volume desse diálogo: “Todo o campo dizia adeus ao mais belo lírio do vale, à sua vida simples e bucólica. Aquela poesia religiosa, unida a todas estas poesias naturais, exprimia tão bem a canção da despedida, que nossos soluços se repetiam.” (BALZAC, 1959b, p.441). Um pouco antes dessas palavras do narrador, o padre Birotteau, amigo de madame de Mortsauf, ali presente para a derradeira oração, diz: “– Está chegando ao porto” (BALZAC, 1959b, p.441). Nessa frase, as palavras porto e viagem surgem como alegorias da morte e de um possível recomeço no mundo espiritual. Em “Cântico dos cânticos” há versos que aludem a partidas, viagens e portos do Oriente: “Vem comigo do Líbano, ó noiva, comigo do Líbano vem! [...] Eis a fonte dos jardins, fonte de águas vivas que correm do Líbano [...]” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 4, 8-5); são versos que retratam a força da união do casal mais erótico da *Bíblia*, que parece capaz de sobreviver a tudo “porque o amor é forte como a morte” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 8, 6). Vejamos agora se esta fala do narrador de Balzac não tem o mesmo sentido e significado do verso bíblico: “Amei-a morta, tanto quanto a amava viva” (BALZAC, 1959b, p.445); ou, ainda, “O infinito pertence somente ao coração. O amor em Clochergourde não tinha limites.” (BALZAC, 1959b, p.389). E, de fato, mesmo após o falecimento de madame de Mortsauf, Félix sugere jamais tê-la

esquecido. O romance inteiro é uma prova disso. Afinal, ele sente necessidade de falar desse amor eterno até para as mulheres que despertam algum interesse nele.

O jovem apaixonado revive toda a história nessa carta-romance que escreve a Natália de Manerville, candidata a dividir o coração dele com a falecida. No entanto, depois de ler o relato confessional de Félix, a pretendente desiste de lutar contra o fantasma do lírio que um dia foi o mais belo do vale entre o Indre e o Loire:

Se você quiser conservar-se na sociedade e desfrutar o convívio das mulheres, oculte-lhes com cuidado tudo quanto me disse: elas não gostam de semear as flores de seu amor sobre rochedos nem de empregar suas carícias para medicar um coração enfermo. Todas as mulheres perceberiam a aridez do seu coração e você seria sempre infeliz. Muito poucas entre elas seriam suficientemente francas para dizer-lhe o que lhe digo, e suficientemente generosas para abandoná-lo sem rancor, oferecendo-lhe sua amizade, como faz hoje esta que se diz sua amiga dedicada. (BALZAC, 1959b, p.461).

Por mais que as palavras de Natália tentem demonstrar uma mulher compreensiva e moderna, tampouco deixam de revelar um certo ciúme dissimulado. Sentimento de posse que madame de Mortsauf alimentava, disfarçava e tentava esconder de Félix: “Há certas mulheres suficientemente sábias para ocultar o ciúme sob a mais angélica bondade.” (BALZAC, 1959b, p.389). Para o narrador, quando está em jogo a insegurança amorosa, o coração feminino pode ser o esconderijo e, muitas vezes, o túmulo do ciúme silenciado. Pensamento que preocupa Félix quando ele percebe que Henriette fica muito enciumada ao descobrir o seu *affair* com a moderna e liberal lady Duddley, também chamada de lady Arabela, nome que não foi escolhido ao acaso, muito pelo contrário. *Ara*, em latim, significa altar, local sagrado de adoração e que remete o leitor atento às missas celebradas nas catedrais parisienses. Ao dar à inglesa de hábitos mundanos um nome que pode ser traduzido por altar belo, Balzac nos brinda com mais uma dose de ironização do sentimento religioso que ele trabalhou ao longo de toda a *Comédia Humana*. Félix chega a aproximar a amada à cortesã Esther Van Gobseck, importante personagem da obra, que se suicida por ciúme: “Quem não conheceu aquela pobre mulher que se envenenou, vencida pelo ciúme, que talvez fosse o que estava matando a madame de Mortsauf.” (BALZAC, 1959b, p. 429).

Quando *O Lírio do Vale* é publicado pela primeira vez, o romance *Esplendores e Misérias das Cortesãs*, em que Esther é a protagonista feminina, ainda não existia,

era apenas um projeto em gestação na imaginação de Balzac<sup>50</sup>. O sentimento de posse amorosa também é um assunto que se ramifica no poema bíblico: “[...] porque o amor é forte como a morte e o ciúme duro como a sepultura. Suas brasas são brasas de fogo, labaredas do Eterno.” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 8, 6). Nesse verso podemos entender que “as brasas de fogo” podem ser do amor, mas também do ciúme. Tanto um quanto outro poderiam ser as “labaredas do Eterno”. Um Deus ciumento? Por que não? Esse “Eterno” do cântico nupcial ao mesmo tempo significa Deus, o amor incondicional dedicado a Ele, como também nos remete ao poder infinito da paixão entre os amantes. Símbolo de purificação em rituais sagrados, o fogo desde sempre é a memória do inferno, o que também faz sentido nesse contexto.

A experiência passional que o “Cântico dos cânticos” registra ajuda Balzac a falar de amor, especialmente de um amor que, de tão impossível, torna-se encantado. Félix e Henriette estão divididos entre o vale (o paraíso) e o castelo de Clochergourde (o inferno). Na natureza, a liberdade reina e o amor platônico floresce; dentro de Clochergourde, o marido, os filhos e a religiosidade repressora de madame de Mortsauf podam o lírio até matá-lo e transformam a rotina dos amantes platônicos num santo inferno. “A mulher é aconselhada pelo diabo. A mais virtuosa inventaria o mal se ele não existisse.” (BALZAC, 1959b, p.323). O paradisíaco vale, então, passa a ser o cenário apocalíptico da amada de Félix. Segundo Baron (2018), em *O Lírio do Vale*, Balzac também plantou ramos do *Apocalipse de João*:

[...] no final da história da infância de Félix ele escreveu: “Nos meus sonhos de colegial [...] eles têm sido como um Apocalipse no qual minha vida me foi figuradamente predita. Cada acontecimento feliz ou infeliz a eles se liga por imagens bizarras, laços visíveis unicamente aos olhos da alma.” [...] Ao mesmo tempo, revelação, profecia e visão, a infância de Félix de Vandenesse é, portanto, cheia de motivos aparentemente insignificantes, mas cada um deles tem um valor simbólico decorrente de o *Apocalipse de João* [...] Todos os temas do romance retornam ao texto do Apocalipse [...] (BARON, 2018, p. 195)<sup>51</sup>.

<sup>50</sup> *Esplendores e Misérias das Cortesãs* foi publicado, pela primeira vez, em 1838, dois anos após *O Lírio do Vale*. Mesmo assim, segundo o crítico Albert Prioult, “aquela pobre mulher que se envenenou” é uma alusão a Esther Van Gobseck (BALZAC, 1959b, p.429). Confirma Balzac (1977b).

<sup>51</sup> “[...] à la fin du récit de l'enfance de Félix, il écrit: 'Mes rêves de collègue [...] on été comme un Apocalypse où ma vie me fut figurativement prédite. Chaque événement heureux ou malheureux s'y rattache par des images bizarres, liens visibles aux yeux de l'âme seulement.' [...] A la fois révélation, prophétie et vision, l'enfance de Félix de Vandenesse est donc remplie de motifs apparemment, insignifiants, mais dont chacun

Baron nos lembra que o nome Félix significa *feliz* em latim, adjetivo que aparece em destaque logo no prólogo do “Apocalipse” : “Feliz o leitor que lê e escuta as palavras desta profecia, e quem guarda as coisas que nela estão escritas.” (LA BIBLE, Apocalypse, 1, 3)<sup>52</sup>, o que, segundo Baron, enraíza ainda mais o protagonista de Balzac ao corpus bíblico: “[...] o nome de Félix, então, brilha sob uma nova luz [...]” (BARON, 2012, p.69, tradução nossa)<sup>53</sup>.

Baron avança em sua tese, citando o capítulo do Apocalipse sobre “A grande prostituta e a besta escarlate”, quando o apóstolo João coloca em cena o confronto entre Babilônia, cidade de todos os pecados, e a Jerusalém celeste, esposa do cordeiro divino, que brilha com toda a sua brancura e todo o seu esplendor. Essa passagem do livro de João remete o leitor ao momento do romance de Balzac, esclarece Baron, em que Félix compara madame de Mortsauf a lady Arabela. A primeira representaria Jerusalém e a segunda, a diabólica Babilônia:

Lady Arabela deliciou-se, como o demônio no alto do Templo, em mostrar-me as mais ricas regiões de seu ardente reinado [...] Satisfazia os instintos, os órgãos, os apetites, os vícios e as virtudes da matéria sutil de que somos feitos. Era a amante do corpo. A madame de Mortsauf era esposa da alma. (BALZAC, 1959b, p.387-389).

Baron (2012, p.69) ainda esclarece que “De tal perspectiva, Felix é o escolhido que derrotará Babilônia, a grande prostituta (Lady Arabelle Dudley) e estabelecerá o reinado do Cordeiro de Deus e sua esposa (Henriette de Mortsauf).”<sup>54</sup> Para a crítica, “As interpretações do Apocalipse revelado estão subjacentes a muitos personagens balzaquianos, divididos em anjos e demônios, santos, mártires ignorados ou criminosos impunes.” (BARON, 2012, p.69). Ou mulheres *demi-mondaines*, como Lady Arabela. Ela finge até uma falsa conversão e mudança de comportamento para disputar com madame de Mortsauf o coração de Félix: “Não permitirei mais carícias sem recheá-las com versículos da Bíblia.”

---

*a une valeur symbolique issue de L'Apocalypse de Jean [...] Tous les thèmes du roman renvoient au texte de L'Apocalypse [...]”* (BARON, 2018, p. 195).

<sup>52</sup> Também é nossa a tradução do versículo 3 do “Apocalipse” da *Bíblia* francesa traduzida por Lemaître de Sacy: “*Heureux celui qui lit et qui écoute les paroles de cette prophétie, et qui garde les choses qui y sont écrites.*” (LA BIBLE, Apocalypse, 1, 3).

<sup>53</sup> “*Le prénom de Félix (heureux en latin) s'éclaire alors d'un jour nouveau.*” (BARON, 2012, p.69).

<sup>54</sup> “*Dans une telle perspective, Félix est l'élu qui va vaincre Babylone, la grande prostituée (lady Arabelle Dudley) et instaurer le règne de l'agneau de Dieu et de son épouse (Henriette de Mortsauf).*” (BARON, 2012, p.69).

(BALZAC, 1959b, p.415). Mas Félix sabe que está preso nos braços do Bem e nos braços do Mal: “Eu amava um anjo e um demônio” (BALZAC, 1959b, p.421). Nessa encenação, afirma Baron (2018, p.196), Balzac desempenha

[...] o papel do apóstolo João, ou do próprio Jesus, que enviou seu anjo para trazer esse testemunho e essas palavras proféticas em um livro selado, cujos leitores devem abrir um por um todos os selos. Esses motivos ocultos fazem do *Lírio* uma obra verdadeiramente mística.<sup>55</sup>

Misticismo que funciona como um verdadeiro adubo para esse surpreendente jardim de alusões, metáforas, alegorias e intertextualidade que se ergue como um lírio entre as narrativas em análise. Um lírio que, ao final das ramificações trabalhadas por Balzac, revela-se metáfora da enigmática pergunta: seria o amor capaz de resistir à morte e ao fim dos tempos? Considerando o comportamento de Félix de Vandenesse em outros romances de *A Comédia Humana*, como *Uma Filha de Eva*, por exemplo, Balzac acredita que não, ou seja, mais uma vez o romancista questiona e reinventa o que está escrito na *Bíblia* e, ao contrário do que proclama o “Cântico dos cânticos”, “porque o amor é forte como morte” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, Cântico, 8, 6), o realista Balzac defende que o amor, pelo menos o amor entre dois amantes, é mais fraco que o fim dos Tempos, mesmo que esse apocalipse seja pontual e destruidor dos sonhos de um único coração.

### ***THE SONG OF SONGS AND THE LILY OF THE VALLEY, BY BALZAC: RAMIFICATIONS***

**ABSTRACT:** *This article analyzes the ramifications of the Song of Songs in the novel The Lily of the Valley, by Honoré de Balzac. We show that the French author lets himself be influenced by the biblical love poem and that, in his work, he plants allusions, quotes, ironies, and reinventions of the verses from the most erotic book in the Bible, the matrix of Western poetry. This research shows that, by harvesting his Lily in the Song of Songs, Balzac further reinforces the idea of making his Human Comedy a Mundane Bible.*

**KEYWORD:** *Balzac. Bible. Human Comedy. Allegory. Realism.*

<sup>55</sup> “[...] le rôle de l’apôtre Jean ou de Jésus lui-même, qui a envoyé son ange apporter ce témoignage et ces paroles prophétiques dans un livre scellé, dont les lecteurs doivent ouvrir un à un tous les sceaux. Ces motifs cachés font du *Lys* une œuvre réellement mystique.” (BARON, 2018, p.196).

## REFERÊNCIAS

ALTER, R. **Strong as death is love**. New York: W. W. Norton & Company, 2015.

\_\_\_\_\_; KERMODE, F. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed.UNESP, 1997.

ANDRÉOLI, M. Le Lys dans la Valée ou les labyrinthes du double. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.173-210, 1993.

BALZAC, H. de. **A comédia humana**. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda e Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2013. (A comédia humana, VII).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. Paris: Le livre de Poche, 1995.

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.XI. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Nicole Cazauran, Henri Gauthier, René Guise, Michel Lichtlé, Anne-Marie Meininger et Arlette Michel. Paris: Gallimard, 1980. (Pléiade, 141).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.X. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Henri Gauthier, René Guise et Moïse Le Yaouanc. Paris: Gallimard, 1979. (Pléiade, 42).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.IX. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Thierry Bodin, Jean-Hervé Donnard, Rose Fortassier et André Lorant. Paris: Gallimard, 1978. (Pléiade, 41).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.VII. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Patrick Berthier, André Lorant et Anne-Marie Meininger. Paris: Gallimard, 1977a. (Pléiade, 38).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.VI. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Citron, René Guise, André Lorant et Anne-Marie Meininger. Paris: Gallimard, 1977b. (Pléiade, 35).

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.II. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Pierre Citron, Madeleine Fargeaud, Bernard Gagnebin, Jeannine Guichardet, René Guise, Anne-Marie Meininger, Nicole Mozet, Roger Pierrot et Guy Sagnes. Paris: Gallimard, 1976. (Pléiade, 27).

\_\_\_\_\_. **A comédia humana**. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1959a. (A comédia humana, I).

\_\_\_\_\_. **A comédia humana**. Introduções, notas e orientação de Paulo Rónai. Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. Porto Alegre: Globo, 1959b. (A comédia humana, XIV).

\_\_\_\_\_. **Le père Goriot**. Introduction, des variantes et des notes par Maurice Allem. Paris: Garnier, 1946.

\_\_\_\_\_. **La comédie humaine**. t.III. Édition de Marcel Bouteron. Paris: Gallimard, 1935. (Pléiade, 30).

BARON, A. M. **Balzac et la Bible**. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2018.

\_\_\_\_\_. **Balzac Occulte** : Alchimie, Magnétisme, Sociétés Secrètes. Paris: L'Age d'Homme, 2012.

BATAILLE, G. **O Erotismo**. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Sao Paulo: Autêntica, 2016.

BERTHIER, p. Des Rilletes a l'étoile ou les avatars de la sublimation. In: DIAZ, J. L. (Org.). **Balzac, Le lys dans la Vallée**: Cet Orage de Choses Célestes. Paris: SEDES, 1993. p.117-130.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. Introdução e notas de *La Bible de Jérusalem*, 1998, publicada sob a direção da École Biblique de Jerusalem, edição em língua francesa. Paris: Les Éditions du Cert, 1998. Edição revista pela Sociedade Bíblica Católica Internacional. São Paulo: Paulus, 2002.

BÍBLIA HEBRAICA. Tradução David Gorodovits e Jairo Fridlin. São Paulo: Sêfer, 2007.

BIERCE, V. **Le sentiment religieux dans La comédie humaine**: foi, ironie et ironisation. Paris: Classiques Garnier, 2019.

BORDERIE, R. Allégorie et portrait dans La Comédie Humaine. **L'Année Balzacienne**, Paris, v.1, n.5, p.59-74, 2004.

BOREL, J. **Le Lys dans la Vallée et les sources profondes de la création balzacienne**. Paris : J. Corti, 1961.

CHUNG, Y. Y. Les fortunes de la vertu balzacienne. Autour du Lys dans la Vallée et du Curé de village. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.361-386, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Fra Angélico**: dissemblance et figuration. Paris: Flammarion, 1995.

DONNARD, J.-H. Balzac, lecteur de la Bible. **L'Année Balzacienne**, Paris, n.9, p.7-26, 1988.

FRAPPIER-MAZUR, L. Balzac et L'Androgyne. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.253-277, 1973.

FRYE, N. **Código dos Códigos**: a Bíblia e a literatura. São Paulo: Boitempo, 2006.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra, 2006.

Lucius Flavius de Mello

HEATHCOTE, O. Le mal, la maladie et la mort dans Le Lys dans la Vallée. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.185-198, 2016.

JAMES, H. Honoré de Balzac. Tradução de Berenice Xavier a partir do original French Poets and Novelists (1883). In: BALZAC, H. **A comédia humana**. Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1959. p.XIII-XLV. (A comédia humana, XVII).

LA BIBLE. Traduction de Lemaître de Sacy. Paris: Robert Laffont, 1990.

LASCAR, A. Une lecture du Lys dans la Vallée. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.29-50, 1977.

LASTINGER, M. Narration et 'point de vue' dans deux romans de Balzac: La peau de Chagrin et Le lys dans la Vallée. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.271-290, 1988.

LE YAOUANC, M. En relisant Le lys dans la Vallée II. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.249-286, 1991.

\_\_\_\_\_. En relisant Le lys dans la Vallée. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.227-254, 1987.

LICHTLÉ, M. Crimes et châtiments de la vie privée dans Le lys dans la Vallée. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.269-286, 1996.

MENDONÇA, J. T. **A leitura infinita**: Bíblia e interpretação. Lisboa: Assírio Alvim, 2008.

MILLET-GÉRARD, D. Claudel lecteur du Lys dans la Vallée. Du roman au romanesque et à la poésie-musique. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.199-214, 2015.

MORAES, E. R. O império da alusão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O corpo descoberto**. Sao Paulo: Cepe Editora, 2018. p. XVII-XXX.

MOREAU, J. C. Le Lys dans la Vallée et Le Cantique des Cantiques. **L'Année Balzacienne**, Paris, p.284-288, 1977.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse. Lisboa: Cotovia, 2007.

RÓNAI, p. Apresentação. BALZAC, H. In: **A comédia humana**. Introduções, notas e orientação de Paulo Rónai. Tradução de Gomes da Silveira e Joaquim Novaes Teixeira. Porto Alegre: Globo, 1959. p.223-231. (A comédia humana, XIV).

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de José Cavalcante de Souza. Sao Paulo: Editora 34, 2019.

SAINTE-BEUVE, C. **Volupté**. Paris: M. Daubin, 1948.



# UMA POSSÍVEL LEITURA DE “CEMITÉRIO MARINHO”, DE PAUL VALÉRY

Clarissa Navarro Conceição LIMA\*

**RESUMO:** O Simbolismo se deu em um grande *carrefour*, uma época em que fortes correntes e escolas literárias disputavam espaço tanto nos jornais e nas publicações, como nas ideias de maior autoridade. Baudelaire é quem guia o início de uma nova era, a modernidade. Os grandes poetas simbolistas buscavam atingir a *poésie pure*, uma poesia não deturpada nem pelo exterior e nem pelo interior do poeta. Os símbolos e o elevado trabalho intelectual marcaram essa literatura e o poeta do mediterrâneo, Paul Valéry. Este trabalho tem o intuito de localizar Valéry em sua época e período literário, assim como fazer uma leitura breve de seu grande poema *Le Cimetière Marin* e discorrer sobre a poética do escritor. Para tanto, contamos com o aprofundamento teórico e as análises de estudiosos do assunto, tais como Edmund Wilson, João Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov e outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Francesa. Simbolismo. Paul Valéry. Poesia.

## Introdução

O Simbolismo, de acordo com Edmund Wilson (1993), seria o deslocamento da vertente clássico-científica para a romântico-poética, uma vez que o naturalismo, com a sua lucidez e precisão, vinha tolhendo a imaginação e o alcance do poeta. Sabe-se que a poesia francesa esteve estacionada por muitos anos na era clássica e em suas formas engessadas. Segundo Leite (1990, p.67), ela só começa a procurar um novo rumo com Rousseau, Chateaubriand e outros autores românticos, no momento em que estes “[...] compreenderam a necessidade de distinguir poesia de versificação.” A partir disso, inicia-se uma nova fase, a poesia moderna francesa começa a surgir. Algumas produções francesas, tais como a de Gérard de Nerval e a de Théophile Gautier, poderiam ser consideradas, segundo

---

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

a autora, precursoras dos valores poéticos que estariam por vir, uma vez que nelas continham pensamentos que veríamos em Baudelaire. São produções constituídas de “ideias românticas”, sem dúvida, mas também muito de modernidade, “[...] nessa distância com o público, na ausência de referência aos sentimentos pessoais do poeta, na pureza que há no ar da solidão, no isolamento da poesia.” (LEITE, 1990, p.68).

Baudelaire, considerado o fundador da modernidade francesa, define, tanto em sua poesia como em seu ensaio “O pintor da vida moderna”, seu conceito de modernidade. Para ele, o moderno seria ver a beleza naquilo que é grotesco, fugaz, ver o que há de “poético no histórico”, “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p.24). Lembra Leite (1990, p.68) que

[...] o conceito de modernidade implica a dissonância que é converter todos esses aspectos negativos em algo fascinante, belo, estético. A beleza, em muitos poemas baudelairianos, desgarrar-se em definitivo do alto; faz-se encantadora com o feio, o horroroso, o criminoso: é o que chamamos de crise de representação da arte, que não mais se propõe como imitação da natureza [...] Para os modernos, o poeta, indiferente ao gosto do público, elabora o poema através do cálculo e da reflexão, sem se preocupar mais em ser pessoal.

Wilson (1993) observa que os românticos não infringiram as regras da métrica francesa, eles as deixaram intactas; no entanto, com o surgimento do Movimento Simbolista, essas regras foram altamente violadas e “[lograram] enfim atirar pela borda fora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte.” (WILSON, 1993, p.19). Segundo o estudioso, a estética simbolista na França foi consciente de si mesma e de seus procedimentos, uma vez que a nação sempre teve a tendência de discutir Literatura, de querer “[...] sempre saber o que estão fazendo e por que o estão fazendo: sua crítica literária tem agido como intérprete e guia constantes para o resto de sua literatura.” (WILSON, 1993, p.20). Perrone-Moisés (2007, p.11) afirma que a “[...] arriscada aventura da poesia moderna ocorreu principalmente na França, de Baudelaire a Valéry.” Para compreender a poesia do século XX, é necessário fazer um percurso de um poeta a outro, passando pelos grandes nomes, como Mallarmé e Rimbaud.

O Simbolismo deu-se em uma “encruzilhada de todos os ventos”, e é Baudelaire quem “[...] projeta, abre caminho, é o ponto de partida da modernidade que comandou a literatura durante cem anos.” (MORETTO, 1994, p.36). É

preciso lembrar que duas tendências surgem a partir de Baudelaire. Segundo Leite (1990), há a vertente do poeta visionário com a lírica livre e alegórica, como a de Rimbaud; e outra, com a lírica rígida e intelectual do poeta alquimista, como a de Mallarmé e a de Valéry, seu fiel discípulo. O caso de Valéry é um pouco mais complexo, pois não se pode dizer que sua poesia se encaixa totalmente em todos os padrões e preceitos do Movimento Simbolista. Como diria Plinval (1982, p.199), “[...] nenhuma grande obra é estritamente simbolista, mas também não há nenhuma que não tenha sido mais ou menos influenciada por esta tendência [...]”, e é isso que acontece com Valéry, sua poética foi muito influenciada por suas leituras, pela sua época e por seus ídolos; no entanto, o poeta passou por mais de uma fase e por inúmeras experiências, e desse modo, não se deve incluir Valéry totalmente na poética simbolista.

Baudelaire, Mallarmé e Valéry consideravam a auto-suficiência da poesia, o poeta seria aquele que renunciou ao mundo, como nas palavras de Leite (1990, p.68): aquele que “perdeu sua vida para encontrar a arte”. Esse mergulho na arte, na essência poética foi considerado um suicídio por Maurice Blanchot, de acordo com os estudos de Perrone-Moisés (2007, p.12): “[...] esse suicídio da poesia era necessário para que ela sáísse, como disse Baudelaire, do fundo do Desconhecido para descobrir o Novo.” Perrone-Moisés (2007, p.12) também sustenta que “[...] todos eles afirmaram ser a poesia um ‘fazer’, e não uma representação de algum sentido prévio e supostamente inspirado.” O conceito da *poésie pure*, buscado pelos poetas modernos, consiste, pois, em que a poesia não seja deturpada pelo exterior ou mesmo pelo interior do poeta. A poesia é magia, é mistério, é alquimia. Leite (1990) lembra a tradição da Antiguidade e do parentesco que se estabelecia entre magia e poesia para explicar essa “operação alquímica” que queriam os simbolistas: eles consideravam

[...] o poeta como o mago cuja produção intelectual se assemelha a uma operação algébrica e requer toda uma construção [...] a linguagem poética se distancia da linguagem da comunicação e procura tornar-se obscura, jogando com as sonoridades e com o poder sugestivo das palavras. (LEITE, 1990, p.69).

Trata-se, pois, da magia acima da linguagem, a sugestão acima do conteúdo, os símbolos acima das palavras. Enquadramos, assim, nosso poeta, Paul Valéry, não só como um artista dos símbolos, mas um mago da reflexão, do cálculo e da arquitetura da linguagem. Valéry construirá palácios com o seu poder alquímico

e matemático e deixará um grande legado teórico sobre a poesia moderna. Este trabalho tem o intuito de localizar Valéry em sua época e período literário, assim como fazer uma leitura breve de seu grande poema “Cemitério Marinho”<sup>1</sup> e discorrer sobre a poética do escritor, tendo como base os estudos de Wilson, Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov, entre outros.

## Valéry, o poeta do *Midi*

Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry nasceu em Sète, cidade mediterrânea da França, em 1871. Coursou direito em Paris e foi frequentador às terças-feiras da *Rue de Rome*, 89. Além de ter tido contato direto com o “chefe da escola simbolista”, Stéphane Mallarmé, segundo Leite (1990, p.69), Valéry também teve grande contato com as obras de Gautier, de Baudelaire e de Flaubert. Em 1917, o poeta publica “*La Jeune Parque*” e, em seguida, escreve vários outros poemas nos moldes simbolistas, mas, em um determinado momento, Valéry se fecha em uma pausa poética: o poeta passa a escrever e a publicar textos sobre literatura, política, estética, filosofia, e outras áreas do conhecimento. É somente em 1920 que Valéry volta a publicar poemas sob uma nova perspectiva, sob a luz de novas experiências e reflexões. É nessa segunda fase do poeta que ele escreve o brilhante poema “Cemitério Marinho”, publicado na coletânea de vinte e dois poemas intitulada *Charmes* (1922). De acordo com Leite (1990, p.73), Valéry foi um poeta diferenciado, pois:

[...] conseguiu ilustrar sua crença na poesia, que resulta de um aumento de consciência da linguagem: trabalhando com palavras sugestivas, que ele chama de formas porque elas não pretendem remeter à vida ou à realidade, e distribuindo-as pelo poema num processo de construção no qual está implícita a participação posterior do leitor ou do ouvinte, ele quer criar uma obra na qual o conteúdo pouco conta: o que importa é o fim, o poema, um templo fechado em si mesmo, sustentando-se apenas pela sua estrutura, pela sua arquitetura, espacial e musical.

Valéry foi reconhecido em vida e foi membro da *Académie Française*. Em 1945, falece e é enterrado em Sète, no próprio cemitério marinho de seu grande poema. Segundo Barbosa (1986, p.77), Valéry foi um poeta autobiográfico,

---

<sup>1</sup> Confira Valéry (1958).

uma vez que ele se exprimiu por meio de uma “[...] linguagem autobiográfica, buscando, sem cessar, os limites da lucidez por entre o esvaziamento das linguagens.” Segundo o estudioso, há sinais que revelam o percurso desse “escapar da emoção”, o movimento se daria entre o *Ego* e o *Ego Scriptor*: “[...] trata-se antes de uma larga e longa meditação acerca dos poderes da inteligência *aplicados* ao poema do que uma enclausurada reflexão poética.” (BARBOSA, 1986, p.78). Barbosa (1986, p.78, grifo do autor) retoma as próprias palavras de Valéry: “[...] *eu não quis dizer, mas quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse [...]*” e com isso, atesta a busca consciente de Valéry, o “ser” alquimista do poeta em reflexão rigorosa, em produção friamente intelectual, uma operação quase matemática e exata para não deixar “se perder na emoção”. Como disse Eliot (apud BARBOSA, 1986, p.78): “[...] a poesia não é um perder-se na emoção, mas um escapar da emoção; não é a expressão da personalidade mas uma fuga da personalidade.” A fim de atingir a *poésie pure*, sem interferências do exterior ou interior do poeta, Valéry trabalha com afinco no rigor da criação, da estrutura, do método. De acordo com Aguinaldo Gonçalves (2011, p.237), ele “[...] se consagra na definição e na construção de uma linguagem na linguagem.”

O famoso poema de Valéry “Cemitério Marinho” foi publicado primeiramente na *Nouvelle Revue Française*, em junho de 1920, e, dois meses depois, aparece publicado no livro *Chez Émile Paul Frères sur la Place Beauvau à Paris* em sua versão final para os leitores e talvez nem tanto para o próprio escritor, segundo as pesquisas de Barbosa (1986). O autor levou anos para escrever o poema e, segundo o estudioso, para ele, essa versão ainda merecia várias correções e modificações. O poema tem 24 estrofes de 6 versos cada, e segundo Barbosa (1986, p.80), trata-se de um “[...] texto escrito em decassílabo com acentuação regular, obedecendo ao sistema de rimas AABCCB, em que B é sempre masculina, isto é, aguda ou oxítona, e as demais femininas, isto é, graves ou paroxítonas.” O próprio poeta revela que pensava primeiramente na forma, no ritmo, e posteriormente procurava uma ideia que encaixasse nessa “melodia”:

Meu poema “Le cimetière marin”, *diz ele*, começou em mim por um certo ritmo que é aquele do verso francês de dez sílabas com cesura na quarta e na sexta. Eu não tinha ainda nenhuma idéia que devesse preencher esta forma. Pouco a pouco as palavras flutuantes fixaram-se, determinando por aproximação o assunto, e o trabalho (um trabalho muito longo) se impôs. (VALÉRY, 1957, p.1338 apud BARBOSA, 2007, p.31).

Cemitério Marinho traz essa grande arquitetura lógica, espacial e musical, mas também traz a questão do fazer poético, do movimento interior do próprio poema e das profundezas do poeta e seus mergulhos para dentro de si mesmo. Não só em Cemitério Marinho, mas em toda a estética de Valéry, ele “[...] mergulha em águas claras, perscruta de dentro [...]”, ele nos apresenta uma “intimidade crítica”, “[...] não revela os passos da busca do conhecimento [...]”, mas é como se o poeta fosse “[...] integrado à presa, familiar [...]” a ela (GONÇALVES, 2011, p.232). Valéry cria sua própria linguagem e nos deslumbra com a sua estética excepcional.

### **Cemitério Marinho, a questão do mar e da autobiografia**

Cemitério Marinho retoma a todo o momento a questão do mar, ora ele é alegoria, ora o mar é concreto e real. Na primeira estrofe do poema, vemos a oposição entre o cemitério e o mar, enquanto um é símbolo de fim, de eterno repouso, o outro é convite ao eterno recomeço: “*la mer, la mer, toujours recommencée*”<sup>2</sup>. Em meio ao cemitério, aos túmulos, palpita a vida: “*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,/ Entre les pins palpite, entre les tombes;/ Midi le juste y compose de feux*”<sup>3</sup>. O mar é também símbolo de imortalidade, a repetição no quarto verso evoca o movimento das ondas e remete à ideia do eco, da infinitude, de um “*long regard sur le calme des dieux*”<sup>4</sup>. A imagem de um mar manso, com um quê divino, sob um céu tranquilo ao meio-dia no *Midi*<sup>5</sup> é somente inicial. Segundo Wilson (1993, p.61): “[...] o pino do dia é Natureza inorgânica, mas é também o absoluto na mente do poeta [...] o mero pino do dia, em si, que dentro de pouco deixará de existir, de ser tranquilo meio-dia.” Portanto, deixaremos de ter essa figura serena, o mar também será o poeta e o poema em si, que por sua vez, também deixará de ser calmo ao longo da leitura. Apesar de ocorrerem mudanças, o mar de Valéry será sempre um chamado à vida, ao recomeço: “*O puissance salée! Courrons à l’onde en rejaillir vivant.*” e “*Le vent se lève!... il faut tenter de vivre!*”<sup>6</sup> (22<sup>a</sup> e 24<sup>a</sup> estrofes).

<sup>2</sup> “O mar, o mar recomeçando sempre.” Tradução de Darcy Damasceno e Roberto Alvim Confia. (Todas as seguintes traduções são dos mesmos tradutores).

<sup>3</sup> “Esse teto tranquilo, onde andam pombas,/ Palpita entre pinheiros, entre túmulos./O meio-dia justo nele incende.”

<sup>4</sup> “Um longo olhar sobre a calma dos deuses.”

<sup>5</sup> Midi: nome dado à parte do sul da França, à parte da região mediterrânea e atlântica, em francês antigo quer dizer “sul”.

<sup>6</sup> “Ó, poder salgado!/ Corramos à onda para reviver!” e “Ergue-se o vento!... Há que tentar viver!”

A fim de ilustrar a complexidade do discurso de Valéry, poderíamos comparar o mar de Cemitério Marinho com o mar de Baudelaire em um trecho de seu poema em prosa *Déjà*:

*Moi seul j'étais triste, inconcevablement triste. Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront !* (BAUDELAIRE, 2006, p.208)<sup>7</sup>.

Podemos ver que tanto o mar de Valéry como o mar de Baudelaire são símbolos, servem para ilustrar afirmações não-concretas, ideias abstratas. Segundo Todorov (2014), que escolhera este mesmo trecho para ilustrar sua obra *Simbolismo e interpretação*, o mar concreto e real é apagado aos poucos, uma vez que recebe adjetivos como “sedutor”, “simplicidade”, e ainda ações como “conter em si e representar” sentimentos (TODOROV, 2014, p.67). De acordo com o estudioso, no poema acima, o mar se transforma aos poucos em uma alegoria e seria preciso reler o poema para reinterpretá-lo, no entanto, o mar do início é o mesmo que o do final “ainda que aqui ele tenha se tornado perfeitamente ‘transparente’” (TODOROV, 2014, p.67). Todorov se refere a esse termo “transparente”, que também poderia ser chamado de “alegoria”, para explicar o mar de Baudelaire: para que haja um mar “alegórico”, seu sentido literal deve ser atestado, afim de que haja uma mínima relação. Percebemos a relação do mar de Baudelaire e o de Valéry com o próprio movimento da vida e com o mergulho do poeta para dentro de si mesmo. Segundo Todorov, não se trata nem do discurso puramente literal, nem do puramente transparente e nem de ambiguidade, mas da complexidade das relações dos sentidos, dos símbolos. De acordo com Wilson (1993, p.21),

[...] era tendência do Simbolismo [...] fazer da poesia uma questão de sensações e emoções no indivíduo, mais ainda do que fora o caso do Romantismo: na

---

<sup>7</sup> “Só eu estava triste, inconcebivelmente triste. Parecido com um padre a quem se tivesse arrancado sua divindade, não podia, sem uma desoladora amargura, afastar-me desse mar monstruosamente sedutor, desse mar tão infinitamente variado em sua assustadora simplicidade e que parecia conter nele e representar por seus jogos e disposições, suas cóleras e seus sorrisos, os humores, as agonias e os êxtases de todas as almas que viveram, vivem ou viverão!” (BAUDELAIRE, 2006, p.209).

verdade, o Simbolismo acabou, algumas vezes, fazendo da poesia assunto tão privativo do poeta que ela se tornou incomunicável ao leitor.

O estudioso ainda afirma que muitas vezes os símbolos são “[...] arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce de tais ideias.” (TODOROV, 2014, p.21). Portanto, sabe-se que os poemas simbolistas são passíveis de várias interpretações. Vimos e salientamos semelhanças entre “Já” e “Cemitério Marinho”, pois ambos trazem o mar como alegoria, aquele mar transparente do qual fala Todorov. O mar sedutor e simples de Baudelaire, com seus jogos e comportamento humano, assemelha-se ao próprio poeta e a sua alma alquímica que “perde a vida para encontrar a arte”, a alma em busca da *poésie pure*. Esse mar assemelha-se também ao movimento de reflexão e de interiorização do poeta, ao movimento de busca de compreensão da sua própria existência. Barbosa (1986, p.82), ao analisar o poema de Valéry, afirma:

[...] por ser secreta, a alteração implica aquilo que se esconde nas próprias dobras do texto: o que muda não é tão-só a paisagem, ou os modos de relacionamento dessa paisagem de contradições, mas a maneira de ir conferindo significações aos estágios de compreensão da mudança.

Na epígrafe de Cemitério Marinho, percebemos o escritor autobiográfico do qual fala Barbosa (1986, p.77): “*O mon âme, n'aspire pas la vie immortelle,/ mais épuise le champ du possible.*” (Pindare, *Pythique III*)<sup>8</sup>. Como Eliot (apud BARBOSA, 1986, p.78) dissera, o poeta quer escapar da emoção, ele não aspira à vida imortal, mas esgota todas as possibilidades da vida mortal, ele “[...] esvazia as linguagens e os limites da lucidez [...]”, ele parece conter em si “[...] *les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront.*” Ao meio do poema de Valéry, a 12<sup>a</sup> estrofe remete a essas ideias: “*Ici venu, l'avenir est paresse./ L'insecte net gratte la sécheresse;/ Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air/ A je ne sais quelle sévère essence.../ La vie est vaste, étant ivre d'absence,/ Et l'amertume est douce, et l'esprit clair*”<sup>9</sup>. A vida, para o poeta, é vasta, devem-se esgotar todas as possibilidades, como um inseto, escavar a sequeidão, tudo queimar. A vida, para o poeta, é vasta mesmo na ausência, mesmo no espaço vazio do criar.

<sup>8</sup> “Ó minha alma, não aspira à vida imortal,/ mas esgota o campo do possível.” Píndaro, Píticas, III.

<sup>9</sup> “Aqui vindo, o futuro é indolência./ Nítido inseto escarva a sequeidão;/ Tudo queimado está desfeito e no ar/ Se perde em não sei que severa essência,/ (A vida é vasta, estando embriagada de ausência)/ Faz-se a amargura doce e claro o espírito.”

Ainda no início do poema, o mar é movimento, vida, paz, infinito, imortal. Na segunda e terceira estrofes, evidencia-se a metalinguagem, fala-se não só do mar concreto ou do poeta, mas do trabalho com a poesia: quando o poeta trabalha, lida com o Tempo e o Sonho, tem paz “*quand sur l’abîme un soleil se repose*”<sup>10</sup> e há de conceber “*ouvrages purs d’une éternelle cause*”<sup>11</sup>. Há de conceber o sagrado, o eterno, a poesia, a calma do poeta. Valéry afirmou que a produção deste poema se deu quando ele estava no “estado de desejo e de procura” de si mesmo (VALÉRY, 2011, p.175). O poema pode ser interpretado de diversas formas, ora vemos a perspectiva do poeta, ora da poesia, ora do mar e do cemitério concretos. O poema é um grande emaranhado dessas três condições.

Na quinta estrofe, há a mudança da serenidade do mar, a mudança no interior do poeta: “*Comme le fruit se fond en jouissance,/ Comme en délice il change son absence/ Dans une bouche où sa forme se meurt,/ Je hume ici ma future fumée,/ Et le ciel chante à l’âme consumée/ Le changement des rives en rumeur.*”<sup>12</sup> Como se tudo mudasse de figura, o mar se embravece, o fruto se desfaz, a ausência toma forma, o movimento das ondas aumenta. O poeta continua a atestar suas mudanças como as do mar: “*Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!*”<sup>13</sup>.

O poeta também trabalha ao longo do poema as oposições entre luz x sombra, vida x morte, calma x fúria, como podemos ver nos versos: “*L’âme exposée aux torches du solstice, [...]/ Je te tends pure à ta place première,/ Regarde-toi!... Mais rendre la lumière/ Suppose d’ombre une morne moitié.*”<sup>14</sup> O poeta coloca sua alma exposta à claridade, sua metade morna e sua metade sombria expostas à luz da pureza. Observa Wilson (1993, p.54) que o poeta tenta compreender-se: “[...] o estudo de mim mesmo, por si só; a compreensão dessa atenção e o desejo de traçar-me claramente a natureza da minha própria existência, quase nunca me abandonaram [...]”, afirmou Valéry (apud WILSON, 1993, p.54). Percebemos nesse poema uma procura pelo entendimento da existência do poeta, a compreensão dele mesmo, dos mecanismos da mente, do fazer poético, da alquimia e do cálculo, o complexo mar de dentro “monstruosamente sedutor” e “aterradoramente simples”.

---

<sup>10</sup> “Quando repousa sobre o abismo um sol”

<sup>11</sup> “Límpidas obras de uma eterna causa”

<sup>12</sup> “Como em prazer o fruto se desfaz,/ Como em delícia muda sua ausência/ Na boca onde perece sua forma,/ Aqui aspiro meu futuro fumo,/ Quando o céu canta à alma consumida/ A mudança das margens em rumor.”

<sup>13</sup> “Belo céu, vero céu, vê como eu mudo!”

<sup>14</sup> “A alma expondo-se às tochas do solstício,/ [...] E te devolvo pura à tua origem:/ Contempla-te!... Mas devolver a luz/ Supõe de sombra outra metade morna.”

## A estética do poeta

Valéry também expõe seu método, sua estética em Cemitério Marinho; trata-se da “própria maquinação secreta do poema” (BARBOSA, 1986, p.86). Vejamos a 8ª estrofe:

*O pour moi seul, à moi seul, en moi-même,  
Après d'un coeur, aux sources du poème,  
Entre le vide et l'événement pur,  
J'attends l'écho de ma grandeur interne,  
Amère, sombre, et sonore citerne,  
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!*<sup>15</sup>

Vemos como o poeta trata a questão do fazer poético, da relação do poeta com a linguagem, com a poesia. De acordo com Barbosa (1986, p.86), trata-se do “encontro da linguagem consigo mesma” e esse encontro “intervém como espaço criador das hesitações do significado”. Segundo o autor, o poema é como eco: “[...] aquilo que ressoa por entre as estilhaçadas memórias de sensações e emoções retidas pela consciência que ainda não é poética.” (BARBOSA, 1986, p.86). Levanta-se a questão desse espaço vazio entre o zero e o um, entre a calma e a fúria, entre a vida e a morte, “entre le vide et l'événement pur”, do espaço da fonte do poema, “amargo, sombrio”, do eco que ressoa no interior do poeta. Barbosa afirma: “Cemitério e Mar, Absoluto e Relativo, Silêncio e Palavra não são mais do que figuras tortuosas de uma só e única figura que impõe o movimento: o poema.” (BARBOSA, 1986, p.87).

Percebemos, pois, a metalinguagem, o movimento das ondas também é movimento do poema, a calma e a fúria coexistem no poeta, o espaço entre a luz e a sombra, a vida e a morte, o cemitério e o mar é também fonte da poesia, fonte de reflexão, fonte de um cálculo interminável. O último verso dessa estrofe também nos revela o modo de pensar de Valéry: primeiro o ritmo, a “música”, depois o conteúdo, por isso “côncavo som, futuro, sempre na alma”. Segundo o poeta, a poesia exige um “Universo” diferente da prosa ou das outras artes, um

[...] universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e movimenta-se o pensamento musical. Nesse universo poético, a

<sup>15</sup> “Oh, para mim, somente a mim, em mim, / Junto ao peito, nas fontes do poema, / Entre o vazio e o puro acontecer, / De minha interna grandeza o eco espero, / Sombria, amarga e sonora cisterna / - Côncavo som, futuro, sempre, na alma.”

ressonância prevalece sobre a casualidade, e a “forma”, longe de desvanecer-se em seu efeito, é como que *novamente exigida* por ele. A Ideia reivindica sua voz. (VALÉRY, 2011, p.177, grifo do autor).

Valéry era um defensor da poesia, o universo poético para ele devia conter “[...] consonâncias, dissonâncias, pelo encadeamento dos rodeios e dos ritmos [...]” (VALÉRY, 2011, p.178). A poesia, na sua concepção, exige uma forma, um pensamento musical, uma ideia encadeada, no entanto essa “ideia” é apenas um meio que colabora com “[...] os sons, cadências, número e figuras para provocar, sustentar certa tensão ou exaltação, para produzir em nós um *mundo* – ou um *modo de existência* – inteiramente harmônico.” (VALÉRY, 2011, p.178, grifo do autor). Quando pensamos em Valéry, pensamos em imagens rítmicas que tentam tocar o “pensamento puro”, a *poésie pure*.

De acordo com Barbosa (1986), as 13ª e 14ª estrofes são o centro do poema. É onde se encontra toda a estética de Valéry. São elas que contêm o tema central: “[...] a oposição entre o Absoluto e Relativo, entre a Morte e a Vida [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Aí está a presença da consciência poética, o “[...] movimento de auto-reflexividade devastador [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Temos a imagem solar, a auto-satisfação do Midi, há um “[...] jogo entre a imobilidade e o movimento, percebido por uma consciência que se esforça por manter a tensão entre os dois termos contraditórios [...]” (BARBOSA, 1986, p.81). Vejamos as estrofes:

*Les morts cachés sont bien dans cette terre  
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.  
Midi là-haut, Midi sans mouvement  
En soi se pense et convient à soi-même...  
Tête complète et parfait diadème,  
Je suis en toi le secret changement.*

*Tu n'as que moi pour contenir tes craintes!  
Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes  
Sont le défaut de ton grand diamant! ...  
Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,  
Un peuple vague aux racines des arbres  
A pris déjà ton parti lentement.<sup>16</sup>*

<sup>16</sup> “Os mortos estão bem, sob esta terra/ Que os aquece e resseca seu mistério./ O meio-dia no alto, o meio-dia/ Quedo se pensa em si e a si convém./ Fronte completa e límpido diadema,/ Eu sou em ti recôndita

Percebemos a auto-reflexividade do poeta e do próprio poema, segundo Barbosa (1986, p.82): “[...] tanto o tu quanto o moi, do primeiro verso, são incluídos na trama da auto-reflexividade, ambos orientados para um mesmo objetivo que não é outro senão o próprio poema que agora se escreve.” O poema seria um “[...] tecido instável de dúvidas e dificuldades [...]” (BARBOSA, 1986, p.82), é algo impuro, grotesco. Valéry trata o poema como “[...] linguagem em movimento, o poema destrói a possibilidade do vago, do absoluto [...]” (BARBOSA, 1986, p.82), são as oposições entre movimento e imobilidade, segurança e hesitação, que se veem tanto na forma, como no conteúdo. Nas palavras de Valéry (2011, p.178):

[...] entre as estrofes deveriam ser instituídos contrastes ou correspondências. Essa última condição logo exigiu que o poema possível fosse um monólogo do “eu”, no qual os temas mais simples e os mais constantes da minha vida afetiva e intelectual, tais como foram impostos à minha adolescência, e associados ao mar e à luz de um certo lugar às margens do Mediterrâneo, fossem chamados, tramados, contrapostos...

O poema é uma forma composta de oposições e contrastes, ele se mostra vulnerável, hesitante. Segundo Barbosa (1986, p.83), nessas estrofes: “[...] o poema encontra o seu destino de linguagem: aquilo que transita entre o Absoluto e o Relativo, quer dizer, entre o Silêncio e a Palavra.” A estética de Valéry se encontra aqui, entre a experiência em Sète e a experiência do poema, entre a consciência do poeta e a consciência poética do poema.

A ideia poética de Valéry, ou o seu “Ideal”, como o próprio afirma, seria talvez haver, na linguagem, possibilidades infinitas de combinações, haver inteligência suficiente para que os conteúdos se encaixassem nas formas perfeitas, haver uma relação extremamente íntima entre poeta e linguagem, como se a linguagem do poeta tivesse poder próprio, vida própria. Nas palavras do poeta:

“O mito da “criação” nos seduz a querer fazer alguma coisa de nada. Sonho então que encontro progressivamente minha obra a partir de puras condições de forma, cada vez mais meditadas – tornadas precisas até o ponto proposto ou quase imposto por elas... –, um *tema*, ou, pelo menos, uma família de

---

*mudança!” e “Eu, somente eu, contendo os teus temores!/Meus pesares, limitações e dúvidas/São a falha de teu grande diamante.../Em sua noite grávida de mármore,/Entanto, um povo errante entre as raízes/Tomou já teu partido, lentamente.”*

temas. Observemos que condições precisas de forma são apenas a expressão da inteligência e da consciência que temos sobre os *meios* dos quais podemos dispor e de seu alcance, bem como de seus limites e de seus defeitos. É por isso que me acontece definir o *escritor* através de uma relação entre um certo “espírito” e a Linguagem... Mas eu conheço tudo o que há de quimérico em meu “Ideal” [...] Contudo, apenas o pensamento de construção dessa espécie permanece para mim como a ideia mais *poética*: a ideia de composição.” (VALÉRY, 2011, p.179).

### **“Um reino de abstração intelectual” e a consciência poética**

Sabe-se que a poesia simbolista se aproxima de uma linguagem mais obscura, segundo Leite (1990, p.69), “[...] a linguagem poética se distancia da linguagem da comunicação e procura tornar-se obscura, jogando com as sonoridades e com o poder sugestivo das palavras.” Na escola simbolista, os símbolos prevaleciam sobre os significados, no entanto, de acordo com Todorov (2014, p.97-98), “[...] se o poema é obscuro, é porque existe um saber preciso que falta ao leitor [...]”, uma vez o leitor sendo iniciado, “[...] a via de compreensão fica aberta” e a interpretação tem um campo maior de possibilidades. Na época de Valéry, segundo os estudos de Todorov (2014, p.104),

[...] em primeiro lugar, devia-se simbolizar, mais que significar. Mallarmé dizia: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer de um poema, que é feito de adivinhar pouco a pouco; sugeri-lo, eis o sonho”, ou ainda: “creio que é preciso nada mais haver que a ilusão”, e Anatole France exclamava, indignado: “Não mais expressar, mas sugerir! No fundo, aí está toda a poética nova”.

Todorov ainda afirma que, na escritura simbolista, devia haver uma “[...] cumplicidade do leitor/auditor, que a todo instante deve suplementar os sentidos que faltam e aproveita-se do fato de que as palavras foram colocadas em ressonância.” (TODOROV, 2014, p.105). Como nos simbolistas, a ideia nunca parece ser de toda explícita, “[...] não há significado latente simples: há reprodução maravilhosamente fiel da relação extremamente complexa e continuamente mutável da consciência humana com o objeto de que tem consciência.” (WILSON, 1993, p.61). A estrofe 20, do poema de Valéry, traz

a consciência vivente do poeta, “*le vrai rongeur, le ver irréfutable*” (estrofe 19), vejamos:

*Amour, peut-être, ou de moi-même haine?  
Sa dent secrète est de moi si prochaine  
Que tous les noms lui peuvent convenir!  
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il touche!  
Ma chair lui plaît, et jusque sur ma couche,  
À ce vivant je vis d'appartenir!*<sup>17</sup>

A consciência do poeta é algo que tem vida própria, é personificada no poema, tem dente, nome, comportamento humano e o acompanha até no leito. O poeta pertence à sua consciência, e não o contrário. A consciência poética é maior que o próprio eu do poeta. Talvez fosse o sonho, o “Ideal” dito anteriormente, de Valéry, de que a linguagem tivesse uma relação extremamente íntima com o criador (artista), e que ela talvez tivesse um “espírito” que quase impusesse “suas puras condições de forma” (VALÉRY, 2011, p.179).

A estrofe 21 traz os paradoxos: Zenão de Eleia; Aquiles e a tartaruga; e a flecha e o arqueiro. Como havia afirmado Todorov (2014), caso o leitor não tenha o saber necessário, a poesia fica como que barrada nas possibilidades. Para ler Valéry e tentar compreender sua poesia, é preciso que o poema seja um pouco menos obscuro e que o saber do leitor abra maiores probabilidades de interpretação. Zenão de Eleia foi inventor dos famosos paradoxos, um deles era o da corrida entre Aquiles e a tartaruga, em que se fosse dado uma pequena vantagem à tartaruga, Aquiles jamais a ultrapassaria, dado a esse espaço no tempo, que segundo Zenão, nunca poderia ser alcançado: “*Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue! Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!*”<sup>18</sup> Outro paradoxo é o da flecha e do arqueiro: este solta aquela e se visto o movimento em um espaço e tempo determinados, a flecha nunca realizaria um movimento, estaria sempre em repouso naquele tempo e naquele espaço, por isso Valéry diz: “*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée! M'as-tu percé de cette flèche ailée/Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!*”<sup>19</sup> Zenão queria mostrar como muitas teses do movimento poderiam

<sup>17</sup> “Amor, talvez? Talvez ódio a mim mesmo?/ Seu dente oculto está de mim tão próximo/ Que qualquer nome, acaso, lhe convém./Que importa!... Ele vê, quer, sonha, ele toca:/Minha carne lhe agrada, e até no leito/Vivo de pertencer a este vivente.”

<sup>18</sup> “O sol... Ah, que sombra de tartaruga/ Para a alma, Aquiles quedo e tão ligeiro!”

<sup>19</sup> “Zenão, cruel! Zenão, Zenão de Eléia!/ Feriste-me com tua flecha alada,/Que vibra, voa e que não voa nunca.”

ser rebatidas em sua época. Valéry traz esses paradoxos para seu poema e nos mostra as contradições de seu espírito, o espaço do pensamento abstrato entre movimento e repouso. Segundo Wilson (1993, p.60): “[...] a poesia de Valéry está sempre, pois, oscilando entre este mundo palpável e visível e um reino de abstração intelectual.” Em *Acerca do Cemitério Marinho*, Valéry (2011, p.180, grifo do autor) afirma:

A exigência dos contrastes a serem produzidos e de uma espécie de equilíbrio a ser observado entre os momentos desse *eu* levou-me (por exemplo) a introduzir em um ponto alguma alusão à filosofia. Os versos [...] têm a função de compensar, através de uma tonalidade metafísica, o sensual e o “demasiadamente humano” das estrofes antecedentes [...] Corrompi algumas imagens de Zenão exprimindo a rebelião contra a duração e a acuidade de uma meditação que provoca, de maneira muito cruel, o sentimento de desvio entre o *ser* e o *conhecer* desenvolvido pela consciência da consciência.

Na estrofe 23, vemos que o poeta está entregue aos seus delírios, ele evoca uma figura mitológica, a Hidra, serpente com sete cabeças e corpo de dragão, a fim de remeter à complexidade do pensamento poético, das reflexões existenciais do próprio poeta, questões vindas do mergulho em si mesmo que nunca acabam: uma vez cortada uma cabeça, nascem duas no lugar. A Hidra é a personificação da “consciência da consciência” do poeta. Nessa estrofe percebemos uma severa introspecção do poeta, ele está entregue à penetração de si mesmo: “*Oui! grande mer de délires douée,/ Peau de panthère et chlamyde trouée,/ De mille et mille idoles du soleil,/Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,/ Qui te remords l’étincelante queue/ Dans un tumulte au silence pareil*”<sup>20</sup>.

Na última estrofe do poema, o poeta transita mais uma vez entre o mundo palpável e o mundo abstrato: “*Le vent se lève!...il faut tenter de vivre!/ L’air immense ouvre et referme mon livre,/La vague en poudre ose jaillir des rocs!/ Envolez-vous, pages tout éblouies!/ Rompez, vagues! Rompez d’eaux réjouies/ Ce toit tranquille où picoraient des focs!*”<sup>21</sup>. De acordo com Wilson (1993, p.61): “[...] o vento salino começa a soprar, quebrando o teto tranquilo do mar e atirando-o contra as rochas.

<sup>20</sup> “Sim, grande mar dotado de delírios,/ Pele mosqueada, clâmide furada/ Por incontáveis ídolos do sol,/ Hidra absoluta, ébria de carne azul,/ Que te mordes a fulgurante cauda/ Num tumulto ao silêncio parecido”

<sup>21</sup> “Ergue-se o vento! Há que tentar viver!/ O sopro imenso abre e fecha meu livro,/ A vaga em pó saltar ousa das rochas!/ Voai páginas claras, deslumbradas!/ Rompei vagas, rompei contentes/ O Teto tranquilo, onde bicavam velas!”

O mundo readquire movimento e o poeta deve regressar à vida.” Percebemos nessa estrofe como o poeta se liberta de certa forma daquele mergulho em si mesmo: “Há que tentar viver!” As páginas às quais ele se refere podem ser entendidas como o poema que se acaba de fazer ou de ler, que elas rompem o teto tranquilo, o céu azul, *l’Azur*, o Absoluto. Que o mar calmo que recebia as embarcações, a mente do poeta ou o próprio poema rompem suas amarras. O poeta trabalha as três condições de que falamos anteriormente: mar real, poeta, poema. Valéry sugere imagens e interpretações, e de acordo com Wilson (1993, p.61): “[...] as convenções da imagética do poema alteram-se tão rápida e naturalmente quanto as imagens que desfilam pela mente do poeta.”

### Considerações finais

Valéry considerava a superioridade da poesia em relação à prosa. Segundo Wilson (1993, p.66), o poeta afirmou: “a poesia é a mais difícil das artes”. O poeta aproximava muito sua arte da álgebra, arquitetura e música, sua poesia era exata, era matemática pura, e ainda, ele afirma: “[...] eu escrevi uma ‘partitura’ – mas só posso escutá-la quando executada pela alma e pelo espírito de outra pessoa.” (VALÉRY, 2011, p.181). De acordo com Wilson (1993, p.54) “[...] a espécie de literatura que ele havia concebido parecia [...] análoga a uma álgebra, pois avocava a si a intenção de salientar, conservar e desenvolver as formas de que a linguagem é capaz.” Valéry trabalha todas as possibilidades, é possível interpretar seus poemas de forma ampla.

O poeta também acreditava que não havia autoridade do autor sobre seu texto, e que não haveria um sentido “verdadeiro” intrínseco a ele, pois “[...] uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros.” (VALÉRY, 2011, p.181). Portanto, ao fazer uma possível leitura de “Cemitério Marinho”, oferecemos outros sentidos ao texto e tentamos compreender melhor tanto a construção do poema, a estética do poeta como também sua época histórica e literária.

### ***A POSSIBLE READING OF “THE GRAVEYARD BY THE SEA”, BY PAUL VALÉRY***

**ABSTRACT:** *Symbolism took place in a great carrefour, a time when strong currents and literary movements were competing for space in newspapers, publications, as well as in*

*the ideas of greater authority. Baudelaire is the one who guides the beginning of a new era, the modernity. The great symbolist poets sought to achieve the pure poetry, a poetry that was not distorted neither by the outside nor by the interior of the poet. Symbols and high intellectual work marked this literature and the poet of the Mediterranean, Paul Valéry. This paper aims to locate Valéry in his time and literary period, as well as to make a brief reading of his great poem Le Cimetière Marin and discuss the poetry of the writer. For this, we rely on the theoretical deepening and analysis of scholars on the subject, such as Edmund Wilson, João Alexandre Barbosa, Machado Leite, Todorov, among others.*

**KEYWORDS:** French Literature. Symbolism. Paul Valéry. Poetry.

## REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

\_\_\_\_\_. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Tradução e organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, A. Paul Valéry, o alquimista do espírito. In: VALÉRY, p. **Varietades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p.229-238.

LEITE, G. M. M. O mito de Orfeu na modernidade poética francesa. In: CARVALHO, S. M. S. **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: EdUNESP, 1990. p. 67-78.

MORETTO, F. M. L. Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia. In: \_\_\_\_\_. **Letras francesas: estudos de literatura**. São Paulo: Ed.UNESP, 1994. p.35-39.

PLINVAL, G. de. **História da literatura francesa**. Tradução de Ilídia Ribeiro Pinto Portela. Lisboa: Presença, 1982.

PERRONE-MOISÉS, L. Apresentação. In: BARBOSA, J. A. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007. p.11-14.

TODOROV, T. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Ed.UNESP, 2014.

VALÉRY, p. **Varietades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Poésies**. Collection Poésie. France: Gallimard, 1958.

Clarissa Navarro Conceição Lima

WILSON, E. **O Castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.



# A CARNAVALIZAÇÃO COMO MARCA DE RECALQUE NA OBRA *NANÁ*, DE ÉMILE ZOLA

Maria Shtine VIANA\*

**RESUMO:** Neste artigo pretende-se analisar o romance *Naná* como uma produção posterior aos horrores de 1848 na França. Para tanto, é preciso compreender os conceitos de trauma e recalque, ambos do universo da psicanálise. Muito embora a noção de recalque e seus mecanismos ainda não fossem conhecidos dos contemporâneos de 1848, é isso que se verifica comumente de maneira implícita, às vezes explícita, na literatura francesa do período. Acreditamos que esses aspectos ainda podem ser encontrados em artistas que criaram suas obras posteriormente, caso de Émile Zola. Para conduzir a análise, nos deteremos em quatro passagens deste romance, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida essa obra também é fruto, ainda que tardio, desse recalque, em que a carnavalização é utilizada para mascarar o interdito.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Naná*. Zola. Lukács. Carnavalização. Naturalismo.

## Introdução

Antes de iniciar a análise do que representou a obra de Émile Zola, mais precisamente *Naná*<sup>1</sup>, como uma produção posterior aos horrores de 1848 na França, é preciso compreender os conceitos de trauma e recalque, ambos do universo da psicanálise. Tais termos foram usados por Dolf Oehler (1999) em *O velho mundo desce aos infernos* para analisar obras produzidas por escritores franceses depois desse período. Muito embora, como bem aponta o autor, a noção de recalque e seus mecanismos ainda não fossem conhecidos dos contemporâneos de 1848, é isso que se verifica comumente de maneira implícita, às vezes explícita, na literatura francesa do período e posteriores a ele.

---

\* Doutoranda em Estudos Portugueses. UNL - Universidade Nova de Lisboa. Lisboa - Portugal. 1070-238 - mariaviana8@uol.com.br

<sup>1</sup> Confira Zola (2003).

Em 1893, na obra *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*, Freud<sup>2</sup> estabelece, pela primeira vez, que o trauma é psíquico e ligado a afetos penosos de horror, vergonha, dor psíquica e angústia, tendo eficácia permanente como corpo estranho no psiquismo. Nesse estudo, Freud utiliza o termo recalque para explicitar que o sujeito recalca (reprime), o que não quer lembrar. Portanto, ao selecionar obras produzidas por escritores como Flaubert, Baudelaire e Heine para suas análises, Dolf Oehler (1999) refere-se ao sentimento de recalque, ainda que inconsciente, presente no imaginário desses autores diante da frustração que foi a derrota da Revolução de Fevereiro<sup>3</sup>, o que, em certa medida, reverbera na produção literária. Mas qual seria o caso daqueles escritores que, como Zola, criaram suas obras posteriormente? Podemos localizar marcas desse aparente recalque e trauma em suas produções? Qual teria sido o desdobramento desses conceitos nas obras posteriores ao fracasso de 1848?

Para o que nos interessa neste ensaio, é importante esclarecer também o conceito de sublimação. Introduzido por Freud na psicanálise, o termo evoca “sublime”, especialmente usado no campo das belas-artes, para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação.

Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para explicar, do ponto de vista dinâmico e econômico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, a um alvo sexual: por exemplo, a criação artística, a investigação intelectual ou outras atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. É, portanto, numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última desse comportamento,

---

<sup>2</sup> Confira Freud (1996).

<sup>3</sup> *Grosso modo*, eis o que ocorreu neste período: paulatinamente, o governo de Luís Felipe perde o apoio da burguesia. A crescente urbanização e o conseqüente aumento da população operária e urbana – impedida de se expressar politicamente, pois o voto continuava sendo censitário – e a proliferação de ideias republicanas e socialistas, somada a uma grande crise econômica, favorecem a eclosão de uma Revolução em 1848. No dia 24 de fevereiro, Luís Felipe abdicou. Um governo provisório proclamou a República. Sob esse governo, uma série de reformas políticas foram realizadas: estabelecimento do sufrágio universal masculino, abolição da escravidão nas colônias e da pena de morte para delitos políticos, redução da jornada de trabalho, dentre outras. Todavia, em abril realizaram-se eleições parlamentares, sendo eleita uma Assembleia Constituinte composta na sua maioria por liberais, pondo fim às conquistas socialistas conseguidas na primeira fase da Revolução. Em junho do mesmo ano, tem início uma série de revoltas contra a Constituinte. Os levantes foram reprimidos pela Guarda Móvel, mais de 10 mil civis foram executados sumariamente. Durante esse conturbado período, tiveram início as campanhas eleitorais para presidente. Saíram como candidatos o general Cavaignac e Luís Bonaparte, com vitória desse último. Durante seu governo, Bonaparte aliou-se aos setores da alta burguesia e organizou uma guarda particular. Em 1851, ele dá um golpe de Estado, que passou a ser conhecido na história como “o 18 Brumário de Luís Bonaparte”. Logo após o golpe, Luís Bonaparte se faz coroar imperador da França, com o nome de Napoleão III. Tem início o segundo império, que vai durar até 1870.

pois tal pulsão coloca à disposição do trabalho cultural quantidade de força extraordinariamente grande, e isto graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar o seu alvo sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar o alvo sexual originário por outro, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ele, a capacidade de sublimação.

Esse é, portanto, o objetivo desse artigo: analisar a obra *Naná*, de Émile Zola, mais precisamente quatro passagens deste romance, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida ela também é fruto, ainda que tardio, do recalque vivido pela sociedade francesa no massacre decorrente da revolução de 1848.

### **A circulação das ideias na França do pós-1848**

No século XIX o romance tornou-se o principal gênero literário, porque permitiu uma profunda expressão da antítese entre individualismo e sociedade. Para Hauser: “Em nenhuma outra forma os antagonistas da sociedade burguesa se fazem sentir com tanta intensidade, em nenhuma outra as lutas e derrotas do indivíduo são descritas de modo tão emocionante.” (HAUSER, 1995, p.792).

Com o Naturalismo a definição social das personagens passa a ser o elemento que dá credibilidade à obra e os problemas sociais pela primeira vez tornam-se objetos adequados para o enredo. Sabemos que na França o Naturalismo foi fruto de uma nação desolada. Decorreu do fracasso da Revolução de 1848, da supressão da insurreição de junho e consequente tomada do poder por Luís Napoleão.

As características antirromânticas do Naturalismo são a exigência da absoluta honestidade na descrição de fatos e o empenho em manter uma conduta impessoal e impassível como garantia de objetividade e solidariedade social. Portanto, ao retratar um ambiente, o escritor deveria não apenas descrevê-lo, mas ter clara a noção de que todo fenômeno natural tem lugar numa interminável cadeia de fatos intrincados, onde não há mais espaço para os acasos muito comuns nas obras românticas. Assim, era importante não só a escolha de temas populares, mas também a definição do público ao qual a obra se destinava.

Segundo Hauser (1995), foi justamente no Segundo Império que na arte, salvo raríssimas exceções, a trivialidade passou a ser a norma e a qualidade foi substituída pela aparência da qualidade, portanto:

A arte como forma de “relaxamento”, em que o público deliberada e conscientemente se situa abaixo de seu próprio nível, é invenção desse período; domina todas as formas de produção mas, sobretudo, aquela que é, de modo mais resoluto e inescrupuloso, uma arte pública: o teatro. (HAUSER, 1995, p. 816).

Esse tipo de manifestação artística também foi tratado com bastante rigor pela censura da época e isso talvez explique o fato de ser usado como verdadeiro instrumento de propaganda da ideologia burguesa. Portanto, a preservação e proteção da família contra todas as ameaças foi o alicerce da dramaturgia do período. Ansiosos por divertimento e temas de fácil digestão, membros da burguesia e da aristocracia lotavam os teatros, especialmente nas noites de estreia, sem se dar conta, ou se importar, com o fato de que muitas vezes eram o alvo do escárnio das peças encenadas.

Poderíamos, então, supor que Zola urde seu romance (que se passa entre 1868-1870) com o intuito não apenas de mostrar as fragilidades dessa sociedade frívola e cínica, que não apenas ameaçava despencar como despencou? É o que discutiremos adiante.

## **Alguns apontamentos sobre o Naturalismo em Émile Zola**

Baseado na tese de Claude Bernard no livro *Introdução à medicina experimental*<sup>4</sup>, Émile Zola defende a ideia de que deve haver uma fusão entre arte e ciência. Nas palavras do próprio escritor:

Em *Thérèse Raquin*, quis estudar temperamentos e não caracteres. Nisso assenta todo o livro. Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e sangue. Desprovidas de arbítrio, arrastadas em todos os atos da sua vida pela fatalidade da carne. Thérèse e Lourenço são feras humanas, nada mais. (ZOLA, 2001, p. 10).

Quis o escritor francês mostrar que o homem ocidental do século XIX é patológico. A função da arte naturalista, portanto, seria moralizar, mostrar o cancro que destruía a sociedade adoentada.

---

<sup>4</sup> Confira Bernard (2013).

O romance *Naná* é uma das vinte obras que compõem *Rougon-Macquart: Histoire d'une famille sous le second empire*. Todos os volumes foram escritos durante 22 anos de extenuante trabalho. Três anos de pesquisa e reflexão antecederam essa gigantesca produção, um programa rigoroso foi estabelecido pelo escritor francês e devidamente cumprido. Segundo o próprio Zola, essa produção foi baseada em duas ideias principais: 1. O estudo da trajetória de uma família e de como as questões de sangue/hereditariedade e as influências do meio determinam que filhos de um mesmo pai tenham paixões e características muito diferentes 2. Estudar o Segundo Império logo com ênfase no golpe de Estado e analisar a vida dessas personagens dentro desse contexto social e político. A obra, portanto, é baseada em estudos fisiológicos e sociais<sup>5</sup>.

Assim, a trajetória das personagens de *Rougon-Macquart* começa logo depois do golpe de Estado de 1851, com a obra *La fortune des Rougon*, publicada em 1871, e termina com *Le docteur Pascal*, de 1893, em que um médico, metido a cientista, tenta em vão descobrir uma forma de curar os males que atacam os nervos da família.

A obra *Naná*, publicada em 1880, é o nono volume desta grande produção. O romance começa cerca de dois anos antes da guerra franco-prussiana de 1870. Em resumo, apresenta a trajetória de Naná, apelido de Anna Coupeau, filha de Gervaise Maquart e de seu amante Lantier, protagonistas de *L'Assommoir*, o sétimo volume da saga. Nesse romance, Naná, uma prostituta que acabara de completar 18 anos, com o poder de sua sexualidade provoca uma verdadeira decomposição da alta sociedade do Segundo Império.

## As quatro cenas teatrais em *Naná*

George Lukács (1968), em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever”, no qual compara os procedimentos de composição utilizados por escritores anteriores ao Realismo e os representantes dessa escola, como Flaubert e Zola, atesta que o modo descritivo é fruto de uma sociedade burguesa já cristalizada e constituída. De acordo com Lukács:

A alternativa *participar e observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos

---

<sup>5</sup> De acordo com “*Document préparatoire, Nouvelles acquisitions francaises, manuscrit 10345, f 74 à 77*” (GENGEMBRE, 2003, p.43).

fundamentais de representação próprios destes dois períodos (LUKÁCS, 1968, p. 57, grifo do autor).

O referido ensaio é iniciado com a comparação de uma cena de corrida que é narrada em *Ana Karenina*, de Tolstói, e descrita em *Naná*. Mais adiante, o pensador, para apontar a meticulosidade da escrita descritiva em Zola, transcreve um trecho em que o ambiente teatral em *Naná* é apresentado e conclui que a mesma de nada vale, nem para quem conhece a técnica teatral, pois nada de novo acrescenta aos seus saberes, e tampouco para aquele que não entende de encenação. Em outras palavras, para Lukács esse tipo de descrição seria supérflua, sobretudo porque as coisas só têm vida poética quando relacionadas aos fatos dos destinos humanos. Não podemos desconsiderar a importância das ideias postuladas por Lukács nesse precioso ensaio, em especial no que diz respeito à lúcida compreensão de que: “O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos séculos XVII e XVIII.” (LUKÁCS, 1968, p. 55).

No entanto, durante a leitura de *Naná*, percebemos que as descrições espaciais, principalmente as que se referem teatro, não são casuais, pois estão relacionadas por demais aos destinos humanos. Por isso, analisaremos a seguir quatro episódios dos capítulos I, V, IX e XIV do romance *Naná*, em diálogo com Lukács.

## **O teatro sob o ponto de vista do espectador**

O romance tem início com a estreia da peça *La blonde Vénus*, que marcará a entrada da cortesã Naná no *Théâtre des variétés* de Paris. Essa primeira peça, encenada dentro do romance, é uma paródia aos amores de Vênus e aos consequentes sentimentos que isso provoca quer nos deuses, que se rivalizam por seus carinhos, quer nas outras deusas, que invejam os atributos sedutores da deusa do amor. Neste primeiro capítulo, a cena é apresentada do ponto de vista do espectador. Tudo o que vemos do palco é o que vê parte da sociedade parisiense que assistirá ao espetáculo, composta, sobretudo, de homens. Entre eles o jornalista Fauchery, que assina uma coluna no *Figaro*, e seu primo Faloise, que se instalara na capital francesa para terminar seus estudos. Por chegarem mais cedo, encontram o teatro ainda vazio e o leitor é convidado pelo narrador a acompanhar a chegada paulatina do público. Por meio de um diálogo travado

entre o provinciano Faloise e Bordenave, empresário e produtor do espetáculo, saber-se-á de antemão que Naná é péssima atriz, canta mal, mas que sua simples presença suplanta todas essas falhas.

O narrador nos dá também a conhecer Mignon, marido da fina comediante Rose, e o amante dela, o banqueiro Steiner. Os rumores sobre a estreia de Naná continuam na bilheteria, com a chegada de Blanche, acompanhada do conde Xavier de Vandevvres, e comenta-se também a presença de Daguenet, atual amante de Naná.

Faloise aponta para uma senhora extravagante, que Fauchery nomeia como Gaga, uma meretriz que fizera as delícias dos primeiros anos do reinado de Luís Felipe e que agora procurava um bom casamento para a filha. É por meio das perguntas de Faloise que o leitor conhecerá também Labordette, o gentil cavalheiro que presta serviços de toda ordem às cortesãs de Paris.

Portanto, podemos dizer que nessa meia dúzia de páginas, em que Fauchery nomeia os espectadores ao primo que acabara de chegar da província, o escritor nos apresenta, como se faz na abertura dos textos dramáticos, o nome das personagens e, em certa medida, o papel que encenarão em torno da protagonista do romance, Naná.

Finalmente as cortinas se abrem e Rose Mignon entra em cena no papel de Diana, que se queixa diante do concílio do Olimpo que Marte quer deixá-la por Vênus. Mas a descrição de Marte, fardado como um general, demonstra que os deuses ali são caracterizados como membros da sociedade local e não deidades. Júpiter porta uma coroa enorme e discute com Juno um problema referente à conta da cozinheira – são questões mesquinhas, portanto, do cotidiano humano, que perturbam os “deuses gregos”, uma espécie de carnavalização do panteão grego.

O público já começa a impacientar-se com a demorada entrada de Naná, ainda precedida pela encenação de um grupo de respeitáveis mortais burgueses, que se queixavam aos deuses que Vênus insuflava suas mulheres, conduzindo-as ao adultério. Finalmente, a tão esperada atriz entra em cena: “Muito alta, muito forte para os seus dezoito anos na sua túnica branca de deusa, os seus compridos cabelos loiros soltos com simplicidade pelas espáduas, descia para o palco com um aprumo tranquilo, sorrindo ao público.” (ZOLA, 2003, p. 20)

Naná não é boa atriz e tampouco cantora, no entanto, seus trejeitos sensuais levam a plateia ao delírio. Soa o sinal para o intervalo. Tempo para que os espectadores, sobretudo aqueles que ocupam os balcões, troquem opiniões sobre a peça, o talento ordinário de Naná e sua estonteante beleza. O cenário do

segundo ato é um baile carnavalesco, em que os deuses, usando trajas ridículos, desfilam.

Desde então, a peça achava-se salva, desenhava-se um grande êxito. Aquele carnaval dos deuses, o Olimpo arrastado pela lama, uma religião e uma poesia parodiadas, eram um gozo requintado [...] A realeza tornava-se uma farsa e o exército, uma fantochada. (ZOLA, 2003, p. 20).

Ao meio do baile de carnaval entra Vênus, vestida de regateira, lenço na cabeça, seios generosos, coberta de grilhões de ouro, com seu requebrar de ancas, e rouba a cena da talentosa Rose. Ouve-se o sinal indicativo do segundo intervalo, agora o leitor é conduzido por Fauchery e La Faloise aos camarotes onde estão os membros da aristocracia. Portanto, o narrador utiliza os intervalos para levar o leitor a perceber que no espaço do teatro as classes se encontram, mas a divisão entre plateia e camarote também é uma maneira de demarcar a posição social dos espectadores. Ali ninguém comenta a peça, o nome de Naná sequer é pronunciado, marcas do interdito. O conde justifica sua presença no local dizendo que seu sogro, o marquês de Chouard, gostava de teatro, e a condessa aproveita a oportunidade para convidar o jornalista a visitar o seu salão.

Nesse intervalo, somos também apresentados a Satin, prostituta de rua (que terá importante papel na segunda metade do romance) e o tímido Georges, que não saiu do lugar, já que não conseguira se livrar dos encantos de Naná.

Antes de ter início o terceiro ato, Fauchery e La Faloise avistam, em um camarote de segunda classe, Mme. Robert, uma mulher dita como honesta, já que era sustentada por apenas um amante. Agora sim, todas as personagens foram devidamente apresentadas: da reles prostituta de rua, Satin, àquela que é distinta por ter apenas um amante; da requintada condessa Sabine à trigueira Lucy, cortesã que está interessada em Fauchery; dos membros da aristocracia, como o conde Muffat e o marquês de Chouard, passando pelos representantes da burguesia, caso do banqueiro Steiner, ao gigolô Mignon e aos jovens românticos Daguenet e Georges.

Começa o terceiro e derradeiro ato, ambientado no monte Etna. Diana, que, no ato anterior, instigara Vulcano a fingir uma viagem para surpreender Vênus nos braços de Marte, está sozinha em cena quando entra a esfuziante deusa do amor, interpretada por Naná. “Um estremecimento agitou a plateia. Naná estava nua, nua com uma tranquila audácia, certa do poderio da sua carne [...] Dir-se-ia que passara um vento muito manso, carregado de uma surda ameaça.” (ZOLA, 2003, p. 31).

Então, como no mito grego, Vênus seduz Marte, o casal é surpreendido por Vulcano, que os aprisiona em uma rede de malhas de ferro. Todos os binóculos se fixaram na deusa. Mais uma vez, são os olhos de Fauchery que conduzem o leitor pela plateia, levando-o a conhecer os rostos de todos os homens que serão amantes de Naná no decorrer do romance. Começando pelo jovem e tímido Georges até chegar aos olhos turvos do velho e decadente marquês de Chouard.

Cabe ressaltar que Fauchery, que se apaixonará pela condessa Sabine e com quem terá um caso, é o único que não será seduzido por Naná. Isso já está demarcado neste capítulo. Se é por meio dele que vemos a reação de todos aqueles que irão para os braços da cortesã, faz sentido que seja também o único a não sucumbir aos encantos sedutores da Vênus ali representada.

A peça termina com a libertação de Vênus e a conclusão de que os homens gostavam de ser enganados por suas mulheres. Um coro, composto por maridos traídos ajoelhados aos pés da deidade, louva a soberba nudez da deusa.

Como visto, neste primeiro capítulo o narrador não apenas descreve o recinto teatral de maneira cuidadosa e completa, como aponta Lukács em seu ensaio, mas nos apresenta todas as personagens importantes que entrarão em cena a partir do segundo capítulo e, sobretudo, nos dá uma chave para a leitura do romance, que pode ser analisado como uma grande carnavalização, na qual o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, a sabedoria e a tolice se interpenetram. A maneira parodiada como são apresentados as relações e os conflitos entre Afrodite, Ares e Hefesto na encenação da peça são prova disso.

As diferentes classes sociais se encontram no espaço do teatro que Bordenave insiste em chamar de bordel. Nessa aparente carnavalização, Naná representa – não só na peça –, mas no decorrer da obra, o papel alegórico da Vênus.

## **O teatro visto dos bastidores**

No quinto capítulo, quando a peça *La blonde Vénus* está na trigésima quarta apresentação, já acompanhamos Naná saciando os desejos de inúmeros amantes que lhe batem à porta. Conhecemos também o respeitável salão da condessa Sabine, onde os admiradores de Naná combinam a ida à casa da cortesã no dia seguinte. Todavia, ao oferecer um jantar galante, para o qual esperava receber pessoas respeitáveis, (como o conde Muffat e Mme. Robert, que não comparecem), Naná conclui que muito lhe faltava ainda para ser uma mulher distinta. Decide, então, seduzir Steiner, o banqueiro amante de Rose Mignon.

Se concordarmos que *Naná* é uma grande carnavalização, o teatro em Zola não é apenas “uma personagem”, como quer nos fazer crer Lukács: é também espaço, cenário, onde se entrelaçam destinos humanos e decisões importantes são tomadas.

O capítulo IV tem início com o diálogo entre dois atores, Simonne e Prullière, que especulam sobre a vinda do príncipe inglês para assistir ao espetáculo. Eles são surpreendidos pelo ator Fontan, representando Vulcano, que quer festejar seu onomástico, fazendo Simonne concluir que seu nome é Aquiles. Então, continuamos no âmbito da mitologia grega, não apenas na encenação. O que se passou entre Naná e o príncipe é contado por Fontan entre sussurros. Trata-se de assunto interdito, para preservar a imagem da nobreza.

Além disso, o que o narrador nos mostra nos bastidores são também as relações de poder entre Bordenave e as figurantes, que recebem multas quando erram a entrada; entre Naná que caminha como uma rainha, seguida por sua costureira, que lhe arruma as saias; entre o jornalista Fauchery, que tem de suportar as rusgas de Mignon, irritado com o pouco que ele tem falado de Rose em seus artigos.

Com isso quero dizer que a apresentação dos bastidores do teatro nesse romance tem importância vital, pois é um *locus* onde são apresentadas relações de conflito. E se o narrador descreve as minúcias das manobras de desmontagem de um cenário e a montagem de outro justamente no momento em que por ali passa o príncipe, seguido do conde Muffat e do marquês Chouard, não poderia ele estar querendo dizer que no teatro, assim como na política, cenários são montados e desmontados segundo o comando de quem está no poder?

Quando o conde Muffat pisa cauteloso no assoalho, que sente móvel sob os pés, e o narrador declara: “[...] era uma vida subterrânea com profundezas de escuridão, vozes de homem, bafos subterrâneos.” (ZOLA, 2003, p.121), não poderemos antever a derrocada que se dará na vida desse austero homem ao se relacionar com Naná?

Desde a entrada de Muffat no camarim de Naná, que é surpreendida nua, é pelos olhos dele que aquele lugar ordinário se dá a conhecer. A pobreza do lugar e a mistura de odores que exala das coisas o faz lembrar um buquê de tuberosas que havia murchado no seu quarto. “As tuberosas quando se decompõem têm um odor humano.” (ZOLA, 2003, p. 126). De novo a referência à decomposição como um mau presságio do que acontecerá com a vida do conde?

Dissimulada, Naná finge envergonhar-se por ser surpreendida quase nua e se compõe um pouco para receber as visitas, quando ela e Muffat são surpreendidos

A carnavalização como marca de recalque na obra *Naná*, de Émile Zola

por Fotan, que viera comemorar seu aniversário com champanhe. O ator, a princípio acanhado com a presença da nobreza, acaba servindo a todos, inclusive ao príncipe, que saúda o grupo com elegância antes de beber:

Já não se gracejava, estava-se na corte. Aquele mundo de teatro prolongava o mundo real, numa farsa, sob a claridade ardente do gás. Naná, esquecendo-se de que estava em calças, fazia de grande dama, de Rainha Vênus, abrindo os seus pequenos alojamentos às personagens do Estado. A cada frase ela deixava sair as palavras “Alteza real” [...] E ninguém ria daquela extraordinária misturada, daquele autêntico príncipe, herdeiro de um trono, que bebia o champanha de um cabotino, muito à vontade naquele carnaval dos deuses. (ZOLA, 2003, p. 128).

Ali a vida se mostra às avessas: somente nos bastidores do teatro tal cena seria possível. As interdições são suspensas, caem as normas que organizam a vida em sociedade. Uma cortesã, vestida de deusa, brinda com a monarquia.

Importante dizer que é naquele espaço degradado e degradante que o conde Muffat se recorda da sua juventude casta e pudica, cercada de leituras religiosas, enquanto o príncipe elogia Naná, que se maquia para o último ato. É ali que ele se sente mal por ser tão virtuoso e ela se torna ainda mais feroz na tentativa de encantá-lo justamente por sabê-lo tão casto. Se tomarmos Naná como uma alegoria da Vênus, a Afrodite grega, vale lembrar que de Afrodite vem o desejo todo-poderoso que faz olvidar tudo no mundo; que pode romper os laços mais honrados e a mais sacrossanta fidelidade. E a deusa, que não permite que dela zombem, pode perseguir com tremenda ferocidade sua presa. Até ali, Muffat era o único que ainda não sucumbira aos encantos de Naná e a fizera sofrer por ter se negado a comparecer ao jantar por ela idealizado. A rede fora lançada, ele não resistiria mais aos seus encantos.

## **Do ensaio para a vida**

Neste ponto de sua análise Lukács, sobre a importância do teatro Lukács diz apenas: “Por fim, para completar o quadro, um terceiro capítulo contém a proficiente e zelosa descrição de um ensaio geral.” (LUKÁCS, 1968, p.51). Como veremos mais adiante, há muitos elementos subjacentes neste que parece ser apenas um ensaio teatral.

Trata-se da montagem de um novo espetáculo, o elenco reunido no palco, é dirigido por Bordenave, acompanhado de Fauchery, autor da peça *Petite Duchesse*. O enredo conta a história da duquesa Helena, que vê seu marido, o duque de Beurivage, sucumbir aos encantos da loira Géraldine, uma estrela de opereta. Para saber que encanto tinha aquelas mulheres que conquistavam os maridos das senhoras honestas, Helena infiltra-se mascarada em um baile organizado pela cortesã e acaba sendo cortejada por um barão, que a toma por uma *cocote*. A condessa passa a agir como uma cortesã em casa, o que acaba dando uma lição no marido.

Cabe observar que o enredo dessa peça, em certa medida, retrata o que acontece entre o conde e a condessa Muffat. Ele, já amante assumido de Naná, revolta-se ao saber que sua esposa sucumbira aos encantos de Fauchery, o que provoca sua ruptura com Naná. Todavia, a condessa Sabine não apenas tem um amante, como transforma o palácio austero onde morava em um espaço luxuoso, adornado com tapeçarias e lustres: de uma voluptuosa preguiça, de um prazer vivo que ardia com a violência dos fogos tardios. No dia do casamento de sua filha com Dagueuet (ex-amante de Naná), a condessa inaugura a reforma do seu palacete e toca-se uma valsa debochada, a mesma usada na peça *La blonde Vénus*. Um casamento que na verdade só foi a termo porque Naná induziu o conde Muffat a aceitá-lo.

Portanto, em *Naná* prevalece a destruição dos valores da burguesia e da aristocracia decadente, culminando com a transformação da mansão do conde, onde Naná, inclusive, passa a ser recebida como grande dama a partir do dia do casamento.

Naná observa a encenação da peça *Petite Duchesse*, às escondidas, pois marcou ali um encontro com Muffat, a quem abandonou para morar com Fontan, por quem chega a ser espancada e expulsa de casa, passando a perambular por Paris como prostituta de rua em companhia de Satin. Desceu, assim, ao último degrau da prostituição, de onde na verdade viera antes de ser projetada como atriz principal de *La blonde Vénus*.

Ao ver o quarto da espelunca onde estava com Satin ser invadido pela polícia, Naná foge e vai visitar a tia, que cuida de seu filho Louis. Ao encontrá-lo doente, reconsidera suas escolhas. O que temos, então, nessa sua volta ao teatro, é uma tentativa de reaproximação com o conde Muffat, com quem Labordette, a pedido de Naná, marcara um encontro em um dos camarins.

A descrição detalhada do camarim de uma das figurantes, que nada tem do outro anteriormente ocupado por Naná, é necessária para que fique ainda

mais patético aquele encontro entre o conde totalmente apaixonado e disposto a colocar toda a sua fortuna aos pés de Naná, a quem, mais do que o dinheiro, importa representar o papel da mulher honesta da peça e não de cortesã, como queria Bordenave.

Tudo será como ela deseja. O conde paga para que Rose Mignon desista do papel e Naná represente o papel da duquesa, como também promete presenteá-la com um verdadeiro palácio, onde viverá com todas as regalias de uma verdadeira dama. A peça é um verdadeiro fiasco. Mas o que não acontece no palco se materializa no mundo real. “E o prodígio foi que aquela jovem gorda, tão desastrada em cena, tão engraçada quando queria fazer-se de mulher honesta, representava na cidade, sem esforço, o papel de mulher encantadora.” (ZOLA, 2003, p. 270).

Nesse universo carnavalizado, todas as inversões são possíveis: a casa austera da condessa Sabine toma ares de bordel luxuoso, e aquela que não consegue representar uma mulher honesta no teatro, torna-se uma verdadeira dama da sociedade.

## **A morte entra em cena**

Neste derradeiro capítulo do romance, a última peça em que Naná atuou, *Mélusine*, é apenas mencionada, uma tentativa de Bordenave de recuperar o sucesso da primeira montagem. Naná entrava em cena apenas três vezes, mas com atitudes plásticas de uma fada poderosa e muda, o que era suficiente para lotar o teatro.

Mas, certa manhã, ela parte sem alarde para o Cairo, de onde se recebe notícias esparsas. Uns contavam que conquistara um vice-rei e vivia cercada de luxo; outros que estava na Rússia vivendo com um príncipe; havia ainda aqueles que diziam que se apaixonara loucamente por um homem que lhe roubara até as roupas. Então, “forma-se a seu respeito uma lenda” (ZOLA, 2003, p. 399).

Algum tempo depois vamos encontrá-la moribunda num quarto de hotel e Rose cuida dela com desvelo, nem se lembrando de todas as situações em que fora preterida por causa da exuberante Naná. É em torno do seu leito que se reúnem todas as prostitutas, amigas ou não, movidas mais pela curiosidade do que pela compaixão. É diante do seu corpo moribundo, dilacerado pela varíola, que sabemos que estivera sob a proteção de um príncipe na Rússia e que, ao voltar para visitar o filho, o encontrara acometido pelo mesmo mal que agora a levaria ao túmulo.

Os homens também acorrem ao local mas, com medo do contágio, não sobem ao quarto, restando às corajosas mulheres velar pelo corpo, enquanto vêm passando sob a janela bandos que gritam “A Berlim! A Berlim”. É o conflito franco-prussiano que tem início. E é de Gaga, a mais velha delas, que ouvimos:

– Calai-vos! É idiota, não sabeis o que dizeis!... Eu vi Luís Filipe, numa época de desgraçados e de miseráveis, minha amiga. E depois veio 48. Ah! Uma linda coisa, um nojo a sua República! Depois de fevereiro, rebentei de fome, eu que lhes estou falando! (ZOLA, 2003, p. 410).

De acordo com Oelher:

Somente na véspera da revolução de 1870 multiplicam-se as lembranças do terror de junho. [...] Pois *junho* significa a lembrança de todos os horrores cometidos pela burguesia contra o proletariado; a palavra recorda ao proletariado que ele se empenhara com violência em reformar a sociedade, que ele lograria de tal modo, presumia ele, desfrutar a vida livremente, e que nisso ele fora derrotado de maneira ignominiosa (OEHLER, 1999, p.132-135).

E a discussão entre as mulheres toma corpo, culminando em uma série de insultos proferidos contra Bismarck. “E outras desataram em palavras furibundas contra os republicanos, falavam em exterminá-los na fronteira, para que Napoleão III, depois de ter batido o inimigo, reinasse tranquilo, no meio da satisfação universal.” (ZOLA, 2003, p.411). Enquanto isso, a Vênus decompunha-se em meio à podridão virulenta.

## Considerações finais

Retomemos, então, alguns conceitos apresentados no início desta análise, trauma, recalque e sublimação, na tentativa de responder à pergunta ali colocada: ainda encontramos na produção tardia marcas desses conceitos?

Na produção do período estudado por Dolf Oehler, e aqui tomaremos como exemplo a obra *Educação sentimental*, de Flaubert<sup>6</sup>, pode-se dizer que não apenas a posição do narrador sobre os acontecimentos de julho de 1848, mas o

---

<sup>6</sup> Confira Flaubert (2006).

próprio amor de Frédéric por madame Arnoud, é recalcado e sublimado. Trata-se de um romance onde o interdito marca um romance edípico, que, portanto, não pode se realizar. Em contrapartida, na obra *Naná* encontramos a exposição da sexualidade e das relações de amor e poder apresentadas não apenas como um estudo meticuloso da prostituição na França – tema também tratado de maneira bastante velada por Flaubert no romance citado –, mas uma espécie de carnavalização do que acontecia durante aquele período.

Portanto, a personagem de Naná pode ser vista como uma alegoria de Vênus que seduz e destrói, mas também como o símbolo da ruína do Segundo Império, que para ser instaurado deitou-se com o “povo”, antes de massacrá-lo, articulou nas alcovas da burguesia e nos leitos luxuosos da aristocracia, para no final sucumbir com a entrada do exército de Bismark em Paris, como o corpo de Naná fora invadido pelas brotoejas destruidoras da varíola.

Não por acaso a vemos definhando e morrer enquanto ouve-se nas ruas os rumores dos que marcham, anunciando o início da guerra franco-prussiana, que contribuirá para a derrocada do Segundo Império. Assim, o que foi sublimado como decorrência do recalque em autores como Flaubert e Baudelaire, na obra em análise tampouco é apresentado de forma explícita.

Neste ensaio, procuramos mostrar como na construção de um romance indubitavelmente Naturalista, há marcas do recalque e da sublimação, posto que na sua tessitura são usados recursos para ocultar aquilo sobre o que ainda não se conseguia falar abertamente.

### ***CARNIVALIZATION AS A MARK OF REPRESSION IN ÉMILE ZOLA'S NANÁ***

**ABSTRACT:** *This article aims to analyze the novel Nana as a production subsequent to the 1848 horrors in France. Therefore, it is necessary to understand the concepts of trauma and repression, both part of the psychoanalysis universe. Although the notion of repression and its mechanisms were not yet known in 1848, this is what we sometimes witness in an explicit and often implicit way in the French literature of the period. We believe that these aspects can still be found in artists who created their works later, such as Émile Zola. To conduct the analysis, we concentrate on four passages of this novel in an attempt to elucidate some aspects of the naturalistic composition and ascertain to what extent this work is also the result, although at a later time, of that repression, where carnivalization is used to mask the forbidden.*

**KEYWORDS:** *Nana. Zola. Lukács. Carnivalization. Naturalism.*

## REFERÊNCIAS

BERNARD, C. **Introduction à l'étude de la médecine expérimentale**. Paris: Flammarion, 2013.

FLAUBERT, G. **A educação sentimental**. Tradução de João Barreira. São Paulo: M. Claret, 2006.

FREUD, S. **Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos**. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 2).

GENGEMBRE, G. **Analyse de l'oeuvre les Rougon-Macquart**. Paris: Pocket, 2003.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos Infernos**: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZOLA, E. **Naná**. Tradução de Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Prefácio à segunda edição francesa. in: \_\_\_\_\_. **Teresa Raquin**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.p.10-21.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ZOLA, E. **Do romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EdUSP/Imaginário, 1995.



# GUILLAUME APOLLINAIRE E O DEBATE SOBRE O SIMULTANEÍSMO

Conrado Augusto Barbosa FOGAGNOLI\*

**RESUMO:** Neste artigo trato do simultaneísmo na pintura e na poesia francesas, situando o papel de Guillaume Apollinaire no interior deste debate. Apresento as distintas concepções sobre o simultaneísmo nas artes, apresentando a visão dos futuristas italianos e a de Robert Delaunay sobre a pintura simultânea. Na poesia, trato das concepções de Henri-Martin Barzun e Guillaume Apollinaire acerca do referido conceito.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia francesa. Pintura francesa. Simultaneísmo.

Em junho de 1914, Apollinaire publica na revista *Soirées de Paris* o artigo intitulado “*Simultanisme-Librettisme*”<sup>1</sup>, por meio do qual o poeta discute as manifestações públicas de Henri-Martin Barzun<sup>2</sup> sobre a criação do conceito de simultaneísmo aplicado à poesia, que ele propugna como sendo sua.

O título dado ao artigo indica dois pontos que servem à discussão sobre esse controverso conceito. Em primeiro lugar, *simultanisme*, como o termo é grafado no título do artigo, pode ser oposto a outros termos, como *simultaneità*, *simultané*, *simultanéité* ou *simultanéïsme*, todos eles circulantes no período em que o artigo de Apollinaire é publicado. Em segundo, a aposição que a ele é feita do termo *librettisme*, serve a Apollinaire para circunscrever o uso que dele faz Henri Barzun e, deste mesmo modo, distingui-lo do uso que ele, Apollinaire, faz do termo variante: *simultanéité*.

---

\* UNIMES VIRTUAL - Universidade Metropolitana de Santos. Santos - SP - Brasil. 11045001 - fogagnoliconrado@gmail.com

<sup>1</sup> Confira Apollinaire (1914, 1991a).

<sup>2</sup> Segundo Agnès Paulot (2008), a ideia de “simultanismo” é divulgada por Barzun em ao menos três textos publicados pelo autor: *Lère du Drame*, *Voix, rythmes et chants simultanés*, e o *Manifeste sur le simultaneïsme poétique*.

Além desta variação terminológica, a profusão de formas destas grafias indica uma variação de ordem conceitual que é importante reter para compreender a discussão. A circulação de tantos termos que, diga-se, nunca designam o mesmo conceito, motiva o surgimento de uma confusa disputa, entre os anos de 1912 e 1914, por parte daqueles que se envolvem na querela em torno dos “simultaneísmos” da época: poetas, como Blaise Cendrars, Filippo Tomaso Marinetti, Guillaume Apollinaire; pintores e escultores, como Umberto Boccioni, Gino Severini, Carlo Càrra, Robert e Sonia Delaunay; dramaturgos, como Henri-Martin Barzun; compositores, como Balilla-Pratella e Luigi Russolo e críticos de arte, como o mesmo Apollinaire que nesta época assina uma coluna diária sobre as artes no jornal *L'Intransigeant*.

Tal disputa pode ser vista em artigos publicados em periódicos parisienses da época, como a exemplo de dois deles, localizados no *Gil Blas*<sup>3</sup>, publicados em outubro de 1913. Em ambos, trata-se de comentar o então recém-divulgado livro de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*<sup>4</sup>, composto em parceria com a pintora Sonia Delaunay. A obra é considerada pela crítica como o “*premier livre simultané*”, e sobre ela Cendrars faz questão de ressaltar que o “*simultanisme*” que nela se encontra nada deve ao então professado “*dramatisme*” de Henri-Martin Barzun, que se quer o propositor da teoria simultaneísta.

No início do ano seguinte, em março de 1914, Pierre Mille, crítico literário do jornal *Le Temps*, publica um artigo ironizando o debate. Como evidencia seu texto, a discussão em torno do “*simultanéisme*” confunde o leitor que, como o próprio articulista, fica à deriva em relação ao entendimento do que pretendem os querelantes:

Como vocês ignoram totalmente o que é o simultaneísmo - não se envergonhem: antes de ontem eu não sabia mais do que vocês, e pode ser que ainda hoje eu não tenha sobre esse tema, tão importante, mais do que pobres e imperfeitas ideias – eu me apresso em vos advertir que o simultaneísmo é uma nova escola literária. (MILLE, 1914, p.5, tradução nossa)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Confira “*Le premier livre simultané*” (1913) e “*Un Mot Encore*” (1913).

<sup>4</sup> *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* trata-se de um poema publicado em 1913 por Blaise Cendrars, o qual dividia a página com a pintura feita por Sonia Delaunay. Confira Cendrars (1913).

<sup>5</sup> No texto original: “*Comme vous ignorez totalement ce que c'est [le simultanéisme] - n'en rougissez point: avant-hier je n'étais pas plus savant que vous, et il se peut qu'aujourd'hui même je ne possède encore*

Considerando o “*simultanéisme*” uma “nova escola literária”, Mille afirma sua utilidade aos jovens escritores que, isoladamente, não teriam qualquer chance de ver seus livros publicados. O propósito do autor do artigo é o de criticar a ideia de “escola” e, conseqüentemente, a própria ideia de “*simultanéisme*” como sendo uma delas, diminuindo assim a importância da discussão. Apesar da crítica, o artigo de Mille traz informações de alguma importância para a compreensão da discussão, a exemplo de afirmações que consideram que a “origem” do simultaneísmo está diretamente ligada ao encontro do trabalho de artistas e escritores, como no caso do livro de Cendrars e Sonia Delaunay, ou da parceria entre Apollinaire e Robert Delaunay, que no ano de 1913 expõem em Berlim texto e pinturas simultaneístas.

Outro ponto a destacar do artigo de Pierre Mille é a confusão, apontada por ele, que se faz entre a ideia de **simultaneidade** e a de **sucessividade**, que encontraremos exposta em textos de Umberto Boccioni, os quais serão comentados mais adiante. Como Mille bem observa, diferentemente da pintura, onde o observador pode ver “**simultaneamente**” a imagem composta, na literatura esta mesma simultaneidade não é possível, pois é por meio da **sucessividade** que as imagens se encadeiam no momento da leitura do texto. Ou seja, a possibilidade de existência de um “*simultanéisme*” literário, segundo Pierre Mille, é discutível.

A dificuldade de esclarecer o conceito em discussão é evidente em outro artigo publicado na mesma época. No texto intitulado “*La Vaine Querelle*”<sup>6</sup>, o articulista do periódico parisiense *La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique* confronta dois dos principais protagonistas envolvidos no debate, Apollinaire e Henri Barzun, declarando a inutilidade da disputa promovida por eles. Para o autor do texto, ao invés de discutir sobre a invenção da “coisa” ou do “termo”, mais válido seria que um ou outro se ocupasse em demonstrar, em linguagem clara, “*ce que c’est le ‘simultanéisme’*”, tema que na visão do crítico e dos leitores resta indefinido.

No correr destes anos, outros artigos que evidenciam a confusão que confere ares teatrais a este debate circulam em periódicos, e em grande parte deles é possível entender que em torno do termo “*simultanéisme*” e de suas variações não existe um consenso sobre um conceito que o defina. Neste sentido, para que a sua significação seja entendida de maneira particular, parece fundamental circunscrever seu uso no campo daqueles que o empregam, antes de tratar da distinção proposta por Apollinaire entre o “*simultanisme*” de Barzun e a sua ideia de “*simultanéité*”.

---

*sur ce sujet, si important, que de pauvres et imparfaites lueurs -, je m’empresse de vous avertir que le simultanéisme est une nouvelle école littéraire.*” (MILLE, 1914, p.5).

<sup>6</sup> Confira M. de Paris (1914).

## A *Simultaneità* dos Futuristas

Em janeiro de 1914, os artistas ligados ao futurismo italiano ingressam no debate, por meio da publicação de um artigo na revista *Lacerba* intitulado “Simultaneità Futurista”. Nele, Umberto Boccioni<sup>7</sup> tenta expor o sentido que o termo “*simultaneità*” tem para os artistas futuristas afirmando que o mesmo estaria na base das pesquisas estéticas do grupo.

Para garantir a precedência relativa ao emprego do termo *simultaneità* - que apesar de equivalente ao termo francês *simultanéité* não designa o mesmo conceito -, Boccioni o relaciona ao que ele e seus companheiros haviam exposto em outros textos, publicados todos anteriormente ao presente: o “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, de abril de 1910, o texto do catálogo da primeira Exposição Futurista de Paris, de fevereiro de 1912 e o texto da primeira Exposição de Escultura Futurista publicado em 1913.

No “Manifesto Técnico da Pintura Futurista”, ainda que no trecho destacado pelo pintor não se encontre ocorrência do termo “*simulaneità*”, uma ideia de simultaneidade, segundo os futuristas, pode dele ser depreendida:

As dezesseis pessoas que estão à sua volta num bonde em movimento são uma, dez, quatro, três: elas estão paradas e se movem. Vão e vêm, ressoam ao longo da rua, são devoradas num jato de luz solar, detêm-se de novo - símbolos persistentes da vibração universal. E às vezes na maçã do rosto da pessoa com quem conversamos na rua vemos um cavalo que passa distante. Nossos corpos penetram o divã em que nos sentamos e o divã penetra-nos os corpos, do mesmo modo que o bonde deslocando-se entre as casas precipita-se sobre elas que, por sua vez, caem em cima dele e a ele se fundem. (BOCCIONI, 1970, p.12, tradução nossa).

É possível que o leitor entenda que no trecho há passagens em que uma ideia de simultaneidade se insinue. No primeiro período, por exemplo, a variação desordenada do número de pessoas, “As dezesseis pessoas”, “são uma, dez, quatro, três”, sua imobilidade e seu movimento, apresentadas, aparentemente, de uma só vez, pode até sugerir uma ideia de ocorrência simultânea mas, mais do que isso, é a ideia de **rapidez**, que Boccioni (1975) considera o “novo absoluto” da arte, a que ressalta. Inclusive, nas passagens seguintes, a ideia que é mantida é

---

<sup>7</sup> Confira Boccioni (1970).

sempre a de movimento, de velocidade. Neste sentido, parece plausível afirmar que a questão importante para Boccioni e seu grupo está relacionada ao tempo, mais do que ao espaço propriamente do quadro. Tentar transpor para a tela a ideia de movimento, este é, *grosso modo*, o projeto principal dos artistas ligados ao futurismo italiano. Sendo assim, exceto pela simultaneidade com que as duas ideias ocorrem no mesmo texto, o que por si só exclui a possibilidade de se fixar um conceito para a simultaneidade, o que parece ser realçado é mesmo a ideia de movimento.

Percebe-se algo semelhante no texto da exposição parisiense de 1912, onde o termo “*simultaneità*” é encontrado, mas neste caso a ideia de simultaneidade parece relacionar-se mais a certo modo de percepção, de apreensão da obra, do que a seu procedimento, como será o caso de Robert Delaunay, de quem se tratará mais adiante. O que reforça a ideia de percepção neste texto é que Boccioni fala de uma SIMULTANEIDADE “dos estados de alma na obra de arte” o que, segundo ele, seria “a meta inebriante” da arte futurista. Boccioni segue sua exposição dando outros exemplos que lhe servem para sugerir uma ideia de simultaneidade, mas nunca para fixar um conceito ou, ao menos, descrevê-la como um procedimento artístico que caracterize os trabalhos do grupo. Consequentemente, isso nos leva a considerar que esta simultaneidade está fora da tela, ou seja, na proposição de Boccioni, em seu discurso ou, no melhor dos casos, na interpretação dos espectadores. Além disso, o artista apenas cita o título de um de seus quadros expostos na referida mostra - *Visioni Simultanee* - que evoca uma ideia de simultaneísmo, a qual permanece vaga.

Insistindo na precedência do emprego do termo, Boccioni evoca o que ele e seus amigos proclamavam no prefácio do catálogo da Primeira Exposição de Escultura Futurista, argumentando que nele se anunciava a ideia de uma “*simultaneità*” escultórica:

Os escultores tradicionalistas fazem sua estátua girar em torno do espectador ou o espectador girar em torno de sua estátua. Cada ângulo visual do espectador abrange um lado da estátua ou do grupo e isto não faz mais do que aumentar a imobilidade da obra escultórica. A minha construção arquitetônica em espiral, ao contrário, cria diante do espectador uma continuidade que vem da forma real, uma nova linha fechada que determina o corpo em seu movimento material. (BOCCIONI, 1970, p.12, tradução nossa).

Como se lê na passagem, o que permanece é a ideia de movimento, ou seja, a “continuidade” que vem da forma e que “determina o corpo em seu movimento material”. Deste modo pode-se considerar que, ainda que o pintor tente cristalizar neste artigo a ideia de que a simultaneidade é uma criação dos artistas ligados ao futurismo italiano, a ideia que se fixa como sendo a mais importante é a de movimento. Apesar disso, Boccioni insiste em afirmar que os futuristas são os verdadeiros criadores da “*simultaneità*”, e que são eles plagiados por outros artistas, especialmente os franceses, como Robert Delaunay, artista que, segundo ele, “obcecado pela simultaneidade”, teria dela se apropriado como se se tratasse de uma descoberta sua.

Com a mesma insistência com a qual tenta se projetar como criador da simultaneidade, Boccioni recorre a um artigo de Apollinaire, no qual este último escreve que o termo “*simultané*” teria sido emprestado por Delaunay dos futuristas com a finalidade de designar o seu próprio trabalho plástico. É correta a afirmação de Boccioni, mas ela se desvia absolutamente do sentido que a afirmação tem no texto pois, o que ele não refere é que Apollinaire afirma também que apenas o termo é objeto de empréstimo pois o conceito e a fatura da obra elaborados por Delaunay são outros. Além disso, destaque-se que essa afirmação, em relativo favor aos futuristas, deve ser considerada uma exceção nos artigos do crítico de arte Apollinaire, uma vez que em seus textos ele sempre se coloca em favor da pintura francesa, e acusa o grupo italiano de serem eles os plagiadores dos artistas franceses.

A este exemplo, vale lembrar o artigo publicado por Apollinaire no *L'Intransigeant*<sup>8</sup> em fevereiro de 1912, no mesmo mês, aliás, da publicação do texto que apresenta a Primeira Exposição Futurista de Paris evocado por Boccioni em sua defesa. Apollinaire inicia este artigo justamente com um trecho extraído do texto do catálogo que apresenta esta exposição, trecho no qual se lê que a “simultaneidade dos estados de alma na obra de arte” é a meta da arte futurista. Considerando esta afirmação, Apollinaire escreve que ela caracteriza, ao mesmo tempo, a “originalidade” e o “defeito” da pintura futurista, já que ao desejo de pintar as “formas em movimento”, a “originalidade” dos artistas do grupo italiano, a “mania de pintar os estados de alma”, como Apollinaire escreve, retrocede à prática pictórica característica dos pintores franceses chamados “*pompier*”<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Confira Apollinaire (1991b).

<sup>9</sup> Em outra passagem deste mesmo texto, Apollinaire afirma que o único interesse apresentado pela pintura dos chamados *pompier* está nos temas de suas telas. Já que, para os pintores da *avant-garde*

Com isso, Apollinaire distingue e diminui a importância da pintura futurista italiana em relação à importância da pintura praticada pelos artistas da *avant-garde* francesa, para os quais o tema<sup>10</sup>, os “estados de alma”, no caso, já não interessa mais, o que para os futuristas ainda importa. Mais enfaticamente, Apollinaire afirma que os futuristas, que se declaram “absolutamente opostos” à pintura francesa, não são dela mais do que meros “imitadores”.

Exemplificando, Apollinaire comenta a obra de alguns dos artistas filiados ao grupo destacando que, na obra de Boccioni, o “mais dotado” entre os pintores futuristas, a influência de Picasso é inegável e que sua melhor tela é “diretamente inspirada nas últimas obras” do autor de *Demoiselles d'Avignon*. Carlo Carrà é, aos olhos de Apollinaire, um “Rouault mais vulgar” que o pintor francês e Gino Severini “muito influenciado pela técnica neo-impressionista e pelas formas de Van-Dongen” (pintor holandês que, como Picasso, adota Paris como centro de seu trabalho). Quanto aos títulos dados aos trabalhos destes artistas, Apollinaire afirma que parecem ter saído do vocabulário do “unanimismo”, movimento poético originariamente francês e, concluindo o artigo, diz ainda que os jovens pintores italianos podem até rivalizar com alguns pintores da vanguarda francesa, mas que não são mais do que “frágeis alunos de um Picasso ou de um Derain”.

As observações feitas por Apollinaire são pertinentes para se compreender o projeto plástico futurista e entender como ele se aproxima e como se afasta do que se pensava e do que se praticava em pintura na França da época. Especialmente se as consideramos paralelamente aos escritos do mesmo Boccioni que, no mesmo ano de 1914, os reúne em publicação intitulada *Dinamismo plástico - pintura e escultura futuristas*<sup>11</sup>.

A leitura desses textos expõe o esforço do artista que, premido pela ideia de originalidade, tenta se afastar e afastar a obra de seus companheiros do espectro da pintura francesa que ronda seus espíritos criadores e suas obras. Qualquer leitor familiarizado com o debate artístico da época percebe o quanto esses textos ressoam as ideias sobre a pintura que são bem francesas, como as que são divulgadas pelos chamados impressionistas, neo-impressionistas, fauvistas e,

---

francesa defendidos por ele o tema não interessa, Apollinaire sugere, ironicamente, que nada, enfim, interessa na pintura *pompier*.

<sup>10</sup> Apollinaire discute o assunto em outro texto publicado anos antes na revista *Les Soirées de Paris*, nº 1, février 1912. Em “*Du Sujet dans la Peinture Moderne*” o crítico Apollinaire destaca a desimportância que os temas representavam para os pintores franceses defendidos por ele naqueles anos. Confira Apollinaire (1912).

<sup>11</sup> Confira Boccioni (1975).

por vezes, até mesmo cubistas. Sempre negando influências, mas evidenciando, nas entrelinhas, as matrizes de suas ideias e proposições artísticas, os textos que compõem a obra de Boccioni merecem uma leitura atenta.

No que se refere à “*simultanéité*” propriamente dita, Boccioni dedica a ela um capítulo todo que se constitui, em verdade, da soma do que ele propõe no artigo publicado em *Lacerba* e de reflexões apresentadas nos capítulos que o antecedem no livro. Retomando sempre outros textos, Boccioni escreve neste capítulo que os futuristas proclamavam que a simultaneidade era “uma necessidade absoluta na obra de arte moderna” e que ela seria a “meta inebriante” da arte futurista, quase do mesmo modo como escrevia no artigo publicado em *Lacerba*.

Entre as primeiras tentativas de definição da “*simultanéité*”, o artista propõe que ela é a “exaltação lírica”, a “manifestação plástica de um novo absoluto”: a “rapidez” – reafirmando assim a já enfatizada importância do movimento para a arte futurista. Uma segunda tentativa de formulação do conceito, nós a encontramos na seguinte passagem:

A simultaneidade é a condição na qual aparecem os diferentes elementos constituintes do dinamismo. É, portanto, o efeito dessa grande causa que é o **dinamismo** universal. É o aspecto lírico da concepção moderna da vida, **baseado na rapidez**. (BOCCIONI, 1975, p.74, grifo nosso, tradução nossa).

Parece dispensável dizer que, novamente, é a ideia de movimento a que se sobressai nos escritos do pintor italiano. E é esta mesma ideia a que se sobrepõe à de “*simultanéité*” que, ao fim da leitura do livro, permanece vaga.

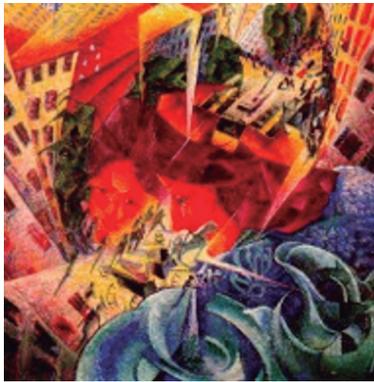
Por isso tudo parece razoável concordar com as afirmações de Apollinaire segundo as quais o trabalho com o **movimento** seria a originalidade da pintura produzida pelo grupo italiano. O próprio Boccioni, quando não se ocupa em afastar-se da arte francesa, nos mostra isso, indiretamente algumas vezes, diretamente, muitas, como na passagem em que escreve e esclarece o projeto plástico de seu grupo: “[...] **nos interessamos mais pelo movimento do objeto**, ou melhor, pela forma que é criada pela **sucessão**.” (BOCCIONI, 1975, p.74, tradução nossa, grifo nosso)<sup>12</sup>.

Isso tudo se dá no plano do discurso. No plano das obras, o cotejo das pinturas de Boccioni e seus amigos, inclusive das que ele cita no artigo de *Lacerba*

<sup>12</sup> No texto original: “[...] nous nous intéresserons **plutôt au mouvement de l'objet**, ou mieux, à la forme qui est créée par la **succession**.” (BOCCIONI, 1975, p.74, grifo nosso).

e nos textos que compõem *Dynamisme Plastique*, evidencia a afinidade com a arte produzida na França. Não é possível imaginar quais telas Apollinaire tinha em mente, ou diante dos olhos, quando comparou Boccioni a Picasso, Carrà a Rouault e Severini a Van Dongen. Mas quando consideramos as obras citadas por Boccioni em seus textos – *Visions Simultanées*, de Boccioni mesmo, *Souvenirs de Voyage*, de Gino Severini e *Souvenirs d'une nuit*, de Luigi Russolo, todas datadas de 1911 – nota-se a afinidade com a fatura das obras dos pintores aos quais Apollinaire os relaciona.

**Figura 1:** *Visions Simultanées*



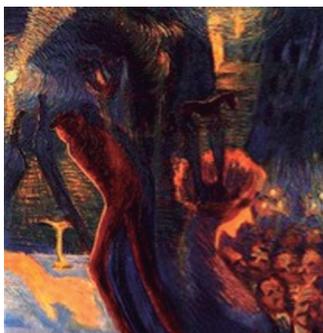
**Fonte:** Umberto Boccioni (1911).

**Figura 2:** *Souvenirs de Voyage*



**Fonte:** Gino Severini (1911).

**Figura 3:** *Souvenirs d'une Nuit*



**Fonte:** Luigi Russolo (1911).

A tela *Visions Simultanées* de Boccioni sugere alguns pontos de contato com a pintura francesa. Em primeiro lugar pela cor vibrante, que se destaca no quadro, a qual nos faz pensar no uso que dela faziam pintores como Matisse, Manguin, Marquet, Derain, ou Vlaminck. Em termos de composição, Boccioni parece, nesta tela, chegar a uma concepção própria, mas que não deixa de lembrar algumas das obras pertencentes às séries *Villes e Tours*, 1909-1911, de Delaunay. O que Boccioni figura em sua tela é, aliás, muito próximo de elementos de figuração que ocupam a atenção de Delaunay: torres, edifícios, aviões e outros signos referentes às transformações que as tecnologias operaram na passagem do século XIX para o século XX e as demais que lhes seguem.

**Figura 4:** *La Ville n° 2 "A la Main*



**Fonte:** Delaunay (1910a).

**Figura 5:** *Tour aux Arbres*



**Fonte:** Delaunay (1910b).

Considerando a tela *Souvenirs de voyage* de Gino Severini, parece difícil não dar razão a Apollinaire quando ele aponta a influência néo-impressionista na pintura deste artista, pois, ainda que o tema não seja semelhante aos que encontramos em telas de artistas ligados a este grupo, a pincelada característica da pintura divisionista, como a de um Seurat ou de um Signac, parece ser a mesma que anima a de Severini.

A tela que aqui representa a pintura de Russolo parece mais próxima de algumas obras produzidas pelos artistas ligados a *Bleue Reiter*. Mas não se deve esquecer que muitos deles, também conhecidos pela designação, *a posteriori*, *expressionistas*, mantêm diálogo com os franceses que expõem em Dresde, Munique e, principalmente, em Berlim, na Galeria do *Der Sturm* dirigida por Herwarth Walden.

Apollinaire e Delaunay frequentam Walden e os artistas que ele representa: Franz Marc, Auguste Macke, Kandinsky, Paul Klee. Inversamente, Walden e estes artistas, quando estão em Paris, são frequentadores do atelier de Delaunay no número 3 da rue Des Grands Augustins. Acrescente-se a isso que, como observa Lionel Richard<sup>13</sup>, a designação **expressionista**, que serve para referir o trabalho

<sup>13</sup> Assim como escreve Richard (2008, p.16): "Contrairement à ce qui a été souvent prétendu, l'**expressionnisme** n'a pas été inventé dans *Der Sturm*, pas plus que le mot que le mouvement protéiforme qui se répand en Allemagne de 1905 à 1920. Son directeur et ses collaborateurs reprennent **un terme déjà en usage dans la critique allemande** pour désigner, **en opposition à l'impressionnisme**, les nouvelles tendances internationales, et notamment les **tendances françaises**."

de tais artistas, é empregada, anteriormente às manifestações deste grupo, para designar uma pintura francesa que começava a ser divulgada sobretudo em Berlim.

Ao destacar esses textos e telas, pretende-se que se entenda que mesmo que em defesa de seu grupo Boccioni evoque o trecho, ínfimo diga-se, em que Apollinaire afirma que Delaunay empresta o termo “*simultané*” dos futuristas para designar o seu trabalho plástico, é ao lado dos pintores franceses, e principalmente de Delaunay, que Apollinaire se coloca em favor nestes anos. Como se lê em suas crônicas artísticas, o crítico de arte Apollinaire está empenhadíssimo na defesa do que ele chama de **jovem pintura francesa**, da qual Delaunay é um dos principais representantes. É da França que a nova pintura, segundo ele, emerge, é a França o modelo a ser seguido por pintores de outros países, pois que é na França onde se encontram os grandes pintores da época e, mesmo que muitos deles não sejam franceses, o argumento do poeta é que, produzindo na França, em Paris especificamente, trata-se bem ou mal de pintura francesa, como ele mesmo, italiano de nascença, considera-se e é considerado um poeta francês.

### O *métier* “*simultané*” de Robert Delaunay

Em um artigo publicado em outubro de 1912 no jornal *Le Temps*, Apollinaire escreve que Delaunay inventa silenciosamente uma “arte da cor pura” que será em pintura aquilo que a música é em relação à literatura: uma **arte pura**. Neste texto o autor ainda não trata, nem sequer refere, o termo “*simultané*” ou “*simultanéité*”, mas o mesmo texto enseja a publicação de um outro, no qual a discussão sobre a “*simultanéité*” é iniciada por Apollinaire. Neste artigo, que é publicado na revista alemã *Der Sturm* e, traduzido ao francês, republicado na revista francesa *Les Soirées de Paris*, Apollinaire reproduz trechos de notas sobre a pintura redigidas por Robert Delaunay nestes anos.

Pela leitura dos trechos já é possível entender não só a importância que a “*simultanéité*” tem para o trabalho do pintor, mas também a genealogia do conceito que serve de base à sua pintura. Nos trechos destacados se encontram os nomes de Delacroix, “*notre révolutionnaire Delacroix*”, de Seurat, “*le premier théoricien de la lumière*”, e de Chevreul, indiretamente referido em diversas passagens do texto, como aquela na qual Delaunay faz referência à “*mélange optique de couleurs*”, conceito que é extraído diretamente do tratado de Michel-Eugène Chevreul<sup>14</sup> sobre a aplicação “simultânea” das cores.

---

<sup>14</sup> Confira Chevreul (1839).

A importância do conceito de “*contraste simultané*” é expressa por Delaunay em duas passagens transcritas por Apollinaire. Em outros textos publicados posteriormente a este, Apollinaire propõe um outro termo com o qual designa o trabalho de Robert Delaunay: *orphisme*<sup>15</sup>; termo que ele retomará em *Les Peintres Cubistes* para designar o *cubisme orphique*, cubismo órfico, do qual a pintura de Delaunay seria um dos melhores exemplos. Apollinaire emprega o termo “*orphisme*” entendendo-o como equivalente ao termo *simultanéité*, ambos vinculados a ideia de **pintura pura** expressa no artigo citado e em outros, como no texto que inaugura a sua coluna de artes na revista *Les Soirées de Paris*: “*Le Sujet dans la Peinture Moderne*”<sup>16</sup>.

Em outros artigos, deixando um pouco de lado a designação *orphisme*, Apollinaire passa também a empregar o termo “*simultanéité*” para referir a pintura de Delaunay. É o que se lê, por exemplo, no texto sobre o *Salon des Indépendants* do ano de 1913. Neste texto, ao comentar os envios de Delaunay, Apollinaire destaca *L'Équipe de Cardiff, troisième représentation*, sobre a qual escreve: “A tela mais moderna do Salão. **Nada de sucessivo** nesta pintura onde vibram não apenas os contrastes complementares descobertos por Seurat, mas na qual cada tom chama e deixa se iluminar por todas as outras cores do prisma. **É a simultaneidade.**” (APOLLINAIRE, 1960a, p.380, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Além dos trechos que são reproduzidos por Apollinaire no artigo publicado na *Der Sturm*, há outras notas do pintor que foram publicadas postumamente e nas quais o emprego dos termos “*simultané*” e “*simultanéité*” são recorrentes. Nessas notas, observa-se que Delaunay recorre em diversas passagens ao termo “*simultané*” para designar o seu procedimento pictórico. Nas que se referem ao ano de 1912, às vésperas de sua exposição berlinense na galeria *Der Sturm*, Delaunay escreve a propósito do título de uma de suas telas, *Les Fenêtres*, que é ele “somente evocador”, que os “contrastos de cores simultâneas” são relações de “cores móveis”, e que a “cor é uma função da forma”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Confira Apollinaire (1960b).

<sup>16</sup> Confira Apollinaire (1912).

<sup>17</sup> No texto original: “*La toile la plus moderne du Salon. Rien de **successif dans cette** peinture où ne vibre plus seulement le **contraste des complémentaires** découvert par Seurat, mais où chaque ton appelle et laisse s'enluminer toutes les autres couleurs du prisme. **C'est la simultanéité.**” (APOLLINAIRE, 1960a, p.380).*

<sup>18</sup> No texto original: “[...] **seulement évocateur, surréaliste, c'est une technique complètement nouvelle; les contrastes de couleur simultanées** sont des rapports de couleurs mobiles. C'est-à-dire que **la couleur est fonction de la forme** et la forme n'est pas descriptive, **elle porte elle-même en elle-même ses lois.**” (DELAUNAY, 1957, p.97).

Nas notas em que ele indica o ano de redação como sendo o de 1913, Delaunay esboça o percurso que o leva até o seu simultaneísmo plástico. De acordo com ele, o simultaneísmo foi descoberto em 1912 no momento em que ele pintava a tela *les Fenêtres simultanées sur la ville*, mas a ideia já se desenhava em obras anteriores, como em *Les Villes*, de 1909, nas *Tours*, de 1910 e em *La Ville de Paris*, de 1911. A pesquisa plástica iniciada com *Les Villes*, de 1909, conduz o pintor a realizar outras obras movido pelo mesmo interesse pelo “*contraste simultané*” de cores: *Disque simultané*, 1912-1913, ou *Formes circulaires: Le Soleil et la Lune*, datadas da mesma época.

**Figura 6:** *Les Fenêtres simultanées dur la ville*



**Fonte:** Delaunay (1912).

**Figura 7:** *Disque simultané*



**Fonte:** Delaunay (1912-1913a).

**Figura 8:** *Formes circulaires: Le Soleil et la Lune*



**Fonte:** Delaunay (1912-1913b).

Delaunay faz questão de enfatizar que o seu “*simultané*” é um termo de *métier*, uma técnica, e esclarece que essa técnica não se limita a uma pura e simples visão simultânea do quadro, “que sempre existiu”, como ele insiste, mas trata-se de uma nova concepção, de uma nova forma de realização plástica. Para exemplificar, Delaunay recorre ao que escrevem outros autores sobre o seu trabalho plástico, como o poeta Blaise Cendrars, que destaca a **técnica simultaneísta** empregada pelo pintor e, é claro, Apollinaire, de quem cita passagem extraída de *Méditations esthétiques*: “As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente um arranjo estético puro, uma construção que recai sobre o sentido e uma significação sublime. É uma arte pura.”<sup>19</sup>

Assim, concebendo o simultaneísmo como uma técnica pictórica, Delaunay serve-se desta particularidade para diferenciar o seu *métier* “*simultané*” dos demais simultaneísmos que circulam nas artes da época, como na arte dos futuristas italianos, por exemplo, sobre a qual escreve o pintor que a “[...] visão simultânea dos futuristas tem um sentido totalmente diferente.” (DELAUNAY, 1957, p.110, tradução nossa). Além do fato de concebe-lo como uma técnica, Delaunay não especifica o que distingue o seu simultaneísmo do dos futuristas, mas comparando-se a sua concepção com a que é exposta por Boccioni, entende-se que, ao contrário deste e dos artistas que integram seu grupo, os quais se preocupam com os **efeitos** provocados por suas obras - especialmente com o de criar para o espectador a ilusão do movimento - Delaunay se preocupa com o modo de **execução** de seu trabalho, ou seja, com o seu procedimento, cuja gênese remonta a pesquisas plásticas empreendidas na França desde meados do século XIX.

Além dessa distinção relativa ao “simultaneísmo” dos futuristas, Delaunay sugere uma outra, relativa ao trabalho de Henri-Martin Barzun, que é a quem o artigo de Apollinaire se dirige. De acordo com Delaunay, Barzun havia declarado na época que a sua publicação “*Voix, chant et rythme simultanée*” [sic], tratar-se-ia de um livro “*simultané*”, do que discorda o pintor, afirmando que ele não era “de forma alguma simultâneo”, explicando que o dramata Barzun “[...] registrava e explorava um termo que ele não havia compreendido e do qual desenvolvia apenas o caráter etimológico” (DELAUNAY, 1957, p.112, tradução nossa).<sup>20</sup> Delaunay acrescenta que, sendo o simultaneísmo de Barzun expresso

<sup>19</sup> No texto original: “*Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous le sens et une signification sublime, c’est-à-dire le sujet. C’est l’art pur.*” (DELAUNAY, 1957, p.110).

<sup>20</sup> No texto original: “[...] *enregistrait et exploitait un mot qu’il n’avait pas compris et dont il développait seulement le côté étymologique.*” (DELAUNAY, 1957, p.112).

por meio de vozes, não se trataria ele de uma nova concepção artística, já que, deste modo, estaria inscrito no domínio de uma arte já bem conhecida: a ópera. Ainda de acordo com Delaunay, a concepção de Barzun é absolutamente oposta a uma concepção de simultaneísmo literário, a qual deveria ser expressa como na pintura: se nesta o simultaneísmo é obtido pelo emprego do contraste de cores, na poesia ele deveria ser efetuado pelo emprego do contraste de imagens ou de palavras - como faz Apollinaire, por exemplo, em um de seus poemas: *Zone*. Nisso, Delaunay se coloca ao lado de Apollinaire e ao que o poeta expõe no artigo publicado nas *Soirées de Paris*, no qual ele se contrapõe à posição de Henri-Martin Barzun.

### A “simultanéité” segundo Apollinaire

A afinidade de concepção estética existente entre Apollinaire e Delaunay é indiciada não só pelo particular interesse que o poeta evidencia ter pelo trabalho do pintor mas também por autores que se ocuparam do estudo de seus escritos. André Parinaud (1994), por exemplo, considera que o poema *Les Fenêtres*, publicado como prefácio do catálogo da exposição realizada por Delaunay em Berlim em janeiro de 1913, é na poesia o que o que “[...] simultaneísmo é na pintura a partir dos quadros criados por Robert Delaunay.” (PARINAUD, 1994, p.309). Anna Boschetti (2001, p.159) reitera a mesma ideia ao afirmar que a poesia do autor está associada “[...] às primeiras tentativas de pintura não figurativa de Delaunay.” Jeanine Warnod (1986, p.135), defende que os “*poèmes-conversations*”, de Apollinaire são compostos inspirados nos “procedimentos simultaneístas” de Delaunay.

É preciso lembrar aqui que para a apresentação da exposição que Delaunay realiza em Berlim, na galeria da *Der Sturm* em 1913, o pintor indica a Herwarth Walden Apollinaire para ser o redator do catálogo. Ocasão em que o poeta compõe *Les Fenêtres*, poema utilizado como texto de apresentação da exposição. Não se sabe ao certo qual é a gênese do poema, mas sabe-se de sua importância para a poética do autor, importância que é evidenciada em inúmeras ocasiões, como nas cartas que ele envia para Madeleine Pagès<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> “J'aime beaucoup, beaucoup, *Les Fenêtres*, qui a paru à part en tête d'un catalogue du peintre Delaunay. Ils ressortissent à une esthétique toute neuve dont je n'ai plus depuis retrouvé les ressorts.” Ou ainda: “J'ai oublié de le dire que je t'ai envoyé avant-hier [...] deux paquets. L'un contient deux catalogues de l'Exposition Delaunay en 1913 ou 1914, l'un est à moi, tu me garderas. L'autre porte mon **ex-dono** pour toi. Tu y liras un de mes poèmes que j'aime le plus: **LES FENÊTRES**. C'est au demeurant un de mes livres **les plus rares** que cette belle édition des **FENÊTRES**.” (APOLLINAIRE, 1952, p.70-71).

Ainda que não se conheça muito sobre a gênese deste importante poema, há alguns índices que servem à especulação. André Billy, companheiro de Apollinaire na revista *Les Soirées de Paris*, conta a seguinte anedota sobre a composição do poema:

Gostaria de citar um exemplo de seu método de trabalho. Ele (Apollinaire), Dupuy e eu estávamos sentados no café Crucifix, na rua Daunou, diante de 3 copos de vermouth. De repente, Guillaume dá uma gargalhada: ela havia se esquecido completamente de escrever o texto para o catálogo de Robert Delaunay, o prefácio que ele havia se comprometido a remeter por correio, de última hora, naquele mesmo dia. Rápido, garçon, papel, um porta-pluma e tinta! Em três, demos início a tarefa. (BILLY, 1923, p.54-55, tradução nossa).

No mesmo texto Billy afirma não se lembrar exatamente do resultado desta “estranha colaboração”, mas assegura que uma parte do poema-prefácio *Les Fenêtres* foi composta nestas condições, versão que é contestada pelo pintor Robert Delaunay, a quem Michel Décaudin (1991), que comenta a controvérsia sobre a origem deste poema, atribui maior crédito.

Delaunay afirma que a versão de Billy sobre a gênese do poema *Les Fenêtres* não passa de uma “brincadeira grosseira”, e desafia aqueles que sustentam esta versão de dizerem “de que cor estava escrito verdadeiramente este poema” - do qual ele alega ser o possuidor do manuscrito. Como escreve Delaunay, nesta época ele e Sonia eram muitos ligados a Apollinaire, tanto que o convidaram, após sua liberação da prisão de *La Santé*, em 1912, a morar com eles no número 3 da Rue des Grands Augustins onde mantinham seus ateliers de trabalho. É nesta ocasião que, segundo o pintor, ele e Apollinaire discutem a “nova pintura” e, segundo sugere o artista, é em parte destas discussões que o poema se origina. Como refere Michel Décaudin, transcrevendo Delaunay: “Para mim era já a época construtiva de ‘fenêtres’, ‘Équipe de Cardiff’, ‘soleil’, etc. Para Guillaume, eram as *Fenêtres* – poema do qual tenho o manuscrito feito em meu *atelier*, onde ele dormia, um par de sapatos amarelos diante da janela.”<sup>22</sup>

Disputas à parte, estas versões sobre a origem do poema *Les Fenêtres* bastariam para demonstrar que a concepção de “*simultanéité*” de Apollinaire está vinculada, de um modo ou de outro, mais diretamente à pesquisa e à produção plástica de Robert Delaunay, do que a outros artistas. Mas voltemos ao artigo publicado por

<sup>22</sup> Confira Apollinaire (1952, p.70-71, tradução nossa).

Apollinaire na *Soirées de Paris*, a fim de explicitar qual é a do autor para se afastar do “*simultanisme*” de Henri-Martin Barzun.

Como foi dito, com o artigo “*Simultanisme-Librettisme*” Apollinaire objetiva discutir as manifestações públicas de Henri-Martin Barzun acerca da criação do conceito de simultaneísmo aplicado à poesia. No início desse texto, publicado em 1914 na revista *Soirées de Paris*, Apollinaire enfatiza a ideia de um surto de novas escolas poéticas na França das quais, segundo ele mesmo escreve, sempre fez questão de se afastar, por entender que a ideia de uma escola, seja ela qual for, é um fator limitante para a criação artística. Ao introduzir o texto com essa questão, o poeta critica a ideia de escola e, em consequência disso, Barzun, pois, segundo Apollinaire, o desejo do autor do *Manifeste du simultanisme poétique*, nada mais é do que este: fundar uma escola.

Após fazer esta crítica, Apollinaire tenta explicitar o sentido do simultaneísmo poético de Barzun, diferenciando-o dos demais simultaneísmos circulantes na época. Segundo o poeta, o simultaneísmo de Barzun, expresso por meio de “vozes combinadas”, estaria mais para o teatro que para a poesia propriamente dita, pois para um leitor estas vozes proferidas simultaneamente seriam apreendidas de maneira sucessiva. Deste modo, ao contrário do teatro, em que essas vozes poderiam ser proferidas ao mesmo tempo, por um coro, por exemplo, no poema não se poderia efetuar a simultaneidade pretendida. Dito isso, Apollinaire afirma que se Barzun desejasse uma poesia “*effectivement simultanée*”, seria necessário, antes de mais nada, que o poema fosse oralizado e, ainda assim, que ele recorresse a muitos recitantes ou a um fonógrafo. Caso contrário, limitada ao meio impresso, a sua poesia permaneceria sucessiva.

Para desmontar a imagem que Barzun tenta compor de si, como a de ser ele o inventor do simultaneísmo poético, Apollinaire lembra de outras tentativas no sentido de se construir imagens simultâneas no texto poético. Sobre a ideia “polifonia” poética, uma característica do simultaneísmo proposto por Barzun, Apollinaire afirma que Jules Romains havia feito experiências semelhantes, e que Villiers de L’Isle-Adam havia já publicado uma peça na qual um grande número de vozes falavam ao mesmo tempo. Segundo o poeta, Barzun não teria publicado nada no gênero antes do final de 1913, e os exemplos encontrados a partir desta data eram sempre de uma simultaneidade realizável apenas por meio da encenação ou do fonógrafo, e de nenhuma outra maneira.

Sobre a possibilidade de realização de uma “simultaneidade lírica”, ou seja, criada no interior do próprio poema, Apollinaire defende que ele mesmo já havia feito algumas tentativas, nas quais era impossível, segundo ele, ler o poema

“*sans concevoir la simultanéité*” nele expressa. Ele cita exemplos, como os de seus poemas “*poèmes-conversations*” – *Fenêtres, Lundi rue Christine, Zone* –, nos quais o poeta “no centro da vida capta e registra de algum modo o lirismo ambiente”. Outro exemplo dado por Apollinaire sobre a possibilidade de aplicação do simultaneísmo à poesia é o poema de Blaise Cendrars, composto para dividir a página com a pintura de Sonia Delaunay. Apollinaire considera que esta obra – *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* – foi uma primeira tentativa de simultaneidade escrita, uma vez que a articulação do texto de Cendrars com a pintura de Sonia fazia com que o espectador apreendesse a obra de uma única vez, do mesmo modo como um maestro lê e executa uma partitura ou da mesma maneira como vemos “de um só golpe os elementos plásticos impressos em um cartaz”.

No que concerne aos artistas plásticos, Apollinaire afirma que a preocupação com o simultaneísmo já se insinuava desde o ano de 1907, como a exemplo das obras produzidas nesta época por Pablo Picasso e Georges Braque. Segundo o autor, desde este ano os dois pintores, apresentados um ao outro por ele, se empenhavam em representar uma imagem plasticamente “sob muitas faces de uma só vez” – o que marca o início de um percurso de experimentações pictóricas que levarão ao cubismo, e que conduzirão outros pintores a seguir o caminho aberto por estes dois artistas, muitos deles, próximos ao que faziam Picasso e Braque, e outros nem tanto, como Delaunay, que faria do simultaneísmo um “*terme de métier*”. Neste sentido, Apollinaire considera Delaunay um dos principais difusores da ideia, chegando a sugerir que Barzun teria dele tirado o termo na tentativa de fazê-lo seu.

O que o poeta objetiva com seu artigo é demonstrar que o simultaneísmo, enquanto ideia, já circulava bem antes de Barzun manifestar-se publicamente como sendo o seu inventor. Para isso, Apollinaire recolhe e recorre a diversos exemplos, tirados de diversos domínios das artes – poesia, pintura, música – com a finalidade de evidenciar o equívoco de Barzun. Não tenta, como seria previsível, proclamar-se o divulgador da ideia, que sabe não ser sua. Ao contrário, procura demonstrar que esta ideia “*était dans l'air*”<sup>23</sup> – como ele escreve em outro texto – e que era inútil tentar fazer dela um domínio privado.

Apollinaire retorna à mesma questão em três outros artigos publicados nesta mesma época. Em “*À propos de la poésie nouvelle*”<sup>24</sup>, ele enfatiza a inutilidade

<sup>23</sup> Confira Apollinaire (1991c, p.979).

<sup>24</sup> Confira Apollinaire (1991c).

das afirmações de Barzun, segundo as quais seria ele o criador da ideia de simultaneísmo. Reconhece a “originalidade” do autor, ao levar a ideia para o teatro ou para o fonógrafo, mas discute a eficácia de sua pretensa aplicação no domínio da escrita poética. Em trecho no qual esclarece a discussão, Apollinaire escreve e destaca novamente a importância de Delaunay no debate:

Faço um apelo à boa-fé de Barzun, para lhe perguntar se ele havia empregado o termo “**simultanisme**” ou aplicado o adjetivo “**simultané**” à obra de arte antes de ter encontrado **Delaunay**, que o havia feito sete ou oito anos antes de seu encontro com Barzun. O termo “simultané” se encontra no dicionário, a ideia, do ponto de vista artístico, estava no ar, como se via na passagem do citado catálogo dos futuristas, **mas o que Delaunay fez de novo foi aplicar esses termos para designar um novo métier**, é comente com relação ao métier que me interrogo sobre a irritação de M. Barzun. (APOLLINAIRE, 1991c, p.981, grifo nosso, tradução nossa).

Na passagem fica claro que o simultaneísmo era uma ideia que circulava na época, mas também que foram poucos aqueles que dele souberam fazer algo aplicável à prática artística, como a exemplo do pintor Robert Delaunay. Mas não apenas ele. Apollinaire aproveita a ocasião para sugerir que algumas de suas obras anteriores foram compostas motivadas por este mesmo “espírito” simultaneísta. O autor lembra, por exemplo, que o seu *L'Enchanteur pourrisant*, obra publicada originalmente em capítulos na revista *Festin d'Ésope*, por ele dirigida, no ano de 1904, já trazia em um de seus capítulos uma “**description simultanée d'une nuit**”. Além desta obra, Apollinaire sustenta sua tese referindo outras publicações nas quais o simultaneísmo já se manifestava, como a já referida *Prose du Transibérien et de la petite Jeannette de France*, poema/pintura composto simultaneamente por texto de Blaise Cendrars e pintura de Sonia Delaunay, e arremata ao artigo concedendo a Barzun uma posição histórica na história das artes do século XX, conferindo a ele o título de inventor de um novo métier: o do “**poète phonographiste**”. Mas ressalva que, no domínio do livro, Barzun permanece “*successif*”.

### GUILLAUME APOLLINAIRE ON SIMULTANEISM

**ABSTRACT:** In this article I explain simultaneism in French painting and poetry, situating the role of Guillaume Apollinaire within this debate. I present different conceptions of simultaneism in the arts, showing the vision of Italian futurists as well as

*Robert Delaunay's take on simultaneous painting. In poetry, I deal with the conceptions of Henri-Martin Barzun and Guillaume Apollinaire.*

**KEYWORDS:** *French poetry. French painting. Simultaneism.*

## REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, G. **Œuvres en prose complètes**. t. II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991a. (Pléiade, 382).

\_\_\_\_\_. Les peintres futuristes italiens. L'Intransigeant, 7 février 1912. In:

\_\_\_\_\_. **Œuvres complètes en prose**. t II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991b. p. 406-407.

\_\_\_\_\_. A propos de la poésie nouvelle. Paris-Journal, 29 juin 1914. In: \_\_\_\_\_.

**Œuvres complètes en prose**. t II. Édition de Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Paris: Gallimard, 1991c. p.979-982.

\_\_\_\_\_. A travers le Salon des Indépendants. Montjoie! 18 mars 1913. In: \_\_\_\_\_.

**Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960a. p.373-383.

\_\_\_\_\_. La Peinture Moderne. Der Sturm, fév. 1913. In: \_\_\_\_\_.

**Chroniques d'Art**. Paris: Gallimard, 1960b. p.351-357.

\_\_\_\_\_. **Tendre comme le souvenir**. Paris: Gallimard, 1952.

\_\_\_\_\_. Simultanisme/Librettisme. **Les Soirées de Paris**, Paris, n.25, p. 322-325, juin 1914.

\_\_\_\_\_. Du Sujet dans la Peinture Moderne. **Les Soirées de Paris**, n.1, p.1-4, fév. 1912.

BILLY, A. **Apollinaire Vivant**. Paris: Éditions de la Sirène, 1923.

BOSCHETTI, A. **La poésie partout**: Apollinaire, homme-époque (1898-1918). Paris: Seuil, 2001.

BOCCIONI, U. Mouvement Absolu et Mouvement Relatif. In: \_\_\_\_\_. **Dynamisme Plastique**: peinture et sculpture futuristes. Lausanne: L'Âge de L'Homme, 1975. p.69-72.

\_\_\_\_\_. Simultaneità Futurista. **Lacerba**. Firenze, anno II, n.1. 1 gen. 1914. Riproduzione anastatica conforme all'originale. In: ARCHIVI D'ARTE DEL XX SECOLO. Roma, Milano: Gabriele Mazzota Editore, 1970. p.12.

\_\_\_\_\_. **Visioni simultané**e. 1911. Óleo sobre tela, 60,5 × 60,5 cm.

CENDRARS, B. **La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France**. Couleurs simultanées de Mme Delaunay-Terk [Sonia Delaunay]. Paris: Éditions des Hommes nouveaux, 1913.

Conrado Augusto Barbosa Fogagnoli

CHEVREUL, M.-E. **De la loi du contraste simultané de couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles...** Paris: Pitois-Levrault et Cie, 1839.

DÉCAUDIN, M. Une controverse sur Les Fenêtres, **Que Vlo-ve?** Paris, série 3, n° 3, p.72-78, juil.-sept. 1991.

DELAUNAY, R. **Du Cubisme à l'Art Abstrait.** Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque. Paris: S.E.V.P.E.N. Bibliothèque Générale de l'école Pratique des Hautes-Études, 1957.

\_\_\_\_\_. **Disque simultané.** 1912-1913a. 134 × 134 cm.

\_\_\_\_\_. **Formes circulaires:** Le Soleil et la Lune. 1912-1913b. 100 x 68,5 cm.

\_\_\_\_\_. **Les Fenêtres simultanées dur la ville.** 1912. Óleo sobre tela, 40 x 46 cm.

\_\_\_\_\_. **La Ville n.2 "A la Main.** 1910a. Óleo sobre tela, 146 × 114 cm.

\_\_\_\_\_. **Tour aux Arbres.** 1910b. Óleo sobre tela, 126,4 x 92,8 cm.

LE PREMIER Livre Simultané. **Gil Blas**, Paris, 16 oct. 1913. p.4.

M. DE PARIS. La Vaine Querelle. **La Renaissance Politique, Littéraire et Artistique**, Paris, p.16, 04 juillet 1914.

MILLE, p. Simultanéistes. **Le Temps**, 18 mars 1914. p.5.

PARINAUD, A. **Apollinaire, 1880-1918:** Biographie et relecture. Paris: J.-C. Lattès, 1994.

PAULOT, A. Apollinaire simultané? In: COMMUNICATIONS LA POÉSIE AU CARREFOUR DES ARTS, oct. 2008. Disponível em: <<http://www.poesie-arts.com/Apollinaire-simultane.html>>. Acesso em: jan. 2020.

RICHARD, L. **Direction Berlin. Herwarth Walden et la revue Der Sturm.** Avec des lettres de Guillaume Apollinaire, Alexandre Archipenko, Blaise Cendrars, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Fernand Léger, Filippo Tommaso Marinetti, Ludwig Rubiner, Gino Severini. 1910-1922. Bruxelles: Didier Devillez Éditeur, 2008.

RUSSOLO, L. **Souvenirs d'une Nuit.** 1911. Óleo sobre tela, 99 x 99 cm.

SEVERINI, G. **Souvenirs de Voyage.** 1911. Óleo sobre tela, 47 x 75 cm.

UN MOT encore. **Gil Blas**, Paris, 17 oct. 1913. p.4.

WARNOD, J. **Le Bateau-Lavoir.** Paris: Éd. Mayer, 1986.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GOLDING, J. **Le Cubisme**. Paris: Éditions René Juillard, 1965.

GRAMMONT, C.; ROUSSEAU, p. **L'ABCdaire du Fauvisme**. Paris: Flammarion, 1999.

J.-J. B. L'Art de Loie Fuller. **Gil Blas**, Paris, 10 mai 1914. En Passant, p.3.

\_\_\_\_\_. Toujours la Poésie Dynamique. **Gil Blas**, Paris, 16 mai 1914. p.3.

\_\_\_\_\_. Simultaneísmo. **Gil Blas**, Paris, 01 juillet 1914. Les Lettres, p.3.

LANGÉ, G.-U. Soirs de Paris. **La Lanterne - Supplément, Grand Journal Littéraire Illustré**, Paris, 11 juin 1914.

LEYMARIE, J. **Le Fauvisme**. Paris-Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1959.

TOURETTE, F. G. de la. **Robert Delaunay**. Paris: Charles Massin et Cie. Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1950.

VAUXCELLES, L. Le Salon des Indépendants. **Gil Blas**, Paris, 28 février 1914. 1.1.





# O SURREALISMO DIALÉTICO DE PAUL ÉLUARD: TEMAS E MOTIVOS NOS VERSOS DE *POÉSIE ININTERROMPUE*

Victor André Pinheiro CANTUÁRIO\*

**RESUMO:** O objetivo do artigo é demonstrar o uso do recurso surrealista do jogo dialético nos versos de *Poésie ininterrompue*, do poeta francês Paul Éluard. O caminho percorrido para se atingir o proposto objetivo é o seguimento das considerações de Vernier (1971) e Adereth (1987) no que diz respeito à maneira como leem a poesia de Éluard naquele livro em particular como um recorte que traduz toda a sua obra, tanto marcada pela adoção da dialética quanto pelo apelo ao paradoxo. Nota-se, dessa forma, que Éluard, para além de um mero poeta agregado a uma estética em particular, constrói uma poesia de reconhecimento, de denúncia, de engajamento e de sensibilidade, compondo cenários ora desesperadores, ora de encantamento, valorizando a natureza e o esforço individual como caminho para a emancipação humana de toda forma de dominação. Nesse sentido, Éluard mostra-se um poeta dialético, sem que a oposição característica da dialética se imponha como algo negativo, afinal, a dialética éluardiana quer esclarecer em vez de anuviar, e, esclarecendo, despertar a consciência para se libertar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Paul Éluard. Surrealismo. Poesia francesa do século XX.

## Introdução

Se o século XX resta profundamente associado aos e marcado pelos grandes conflitos bélicos, a ânsia de grandeza e conquista, o estabelecimento de padrões de mundo e homem que deveriam ser absorvidos não unicamente pelos sujeitos ocidentais, mas também pelos seus pares orientais, cuja fonte de emanção foi o continente europeu, esse mesmo século testemunhou o nascimento de uma série

---

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

de movimentos que se apresentariam sob a capa da vanguarda, cujos princípios iriam polarizar a cena intelectual do momento e definir modos de ser e fazer arte pelas décadas seguintes.

As vanguardas artísticas que tomaram espaço na Europa da primeira metade do século XX trouxeram consigo o estandarte da inovação, da quebra de normas, da oposição ao *establishment* e à *intelligentsia*, sustentando o discurso do artista engajado e mostraram-se dispostas a resistir ao tempo e aos seus próprios espaços de produção.

Os “-ismos” que surgiram desde as primeiras décadas desse novo tempo propunham mais que apenas novas linguagens, a exploração de outros domínios e o uso do jargão filosófico e científico então em evidência, apropriando-se da ideia de que arte e vida não deveriam mais ser consideradas esferas distintas, quer dizer, o artista deveria estar comprometido com o fato de que sua arte fosse espelho mesmo de sua biografia. Afinal, é o trabalho artístico uma extensão da própria vida e tem por objetivo a representação desta em suas minúcias, ressaltando as experiências cotidianas<sup>1</sup>.

Esse tom discursivo foi assumido, por exemplo, pelo Dadaísmo e pelo Surrealismo<sup>2</sup>, o segundo imediatamente vinculado ao primeiro, pois do rompimento com Tristan Tzara, um dos fundadores daquele, André Breton e companhia, inspirados pela obra e pelos princípios poéticos defendidos por Guillaume Apollinaire, entre os quais o da imaginação e da surpresa e a busca pelo maravilhoso, deram-lhe início formal, lançando-o a partir do Manifesto de 1924 que propunha o resgate e a aplicação das possibilidades dialéticas de Heráclito e Hegel<sup>3</sup>, a aplicação da escrita automática<sup>4</sup> como meio de se ter acesso aos mais puros estados e experiências psicológicas, motivados pela psicanálise freudiana e a constituição de uma visualidade particular, além disso, o paradoxo domina a linguagem surrealista e a valorização das capacidades imaginativas habita seu centro nervoso.

Paul Éluard, poeta já em ascensão enquanto tais estéticas vanguardistas se consolidavam, uniu-se ao Dadaísmo e por influência de Breton ao Surrealismo, construindo uma obra considerável em termos de volumes publicados e que

---

<sup>1</sup> Confira Bohn (2002).

<sup>2</sup> Uma breve descrição do contexto de surgimento de ambas as vanguardas pode ser conferida em Hopkins (2004).

<sup>3</sup> Alguns outros elementos teóricos que serviram de base para a formação do Surrealismo podem ser conferidos em Fijalkowski e Richardson (2016).

<sup>4</sup> Confira Stockwell (2017).

assumiu a tarefa de criticar as angústias de seu tempo e resistir, através do exercício literário, à doutrinação ideológica que findou por vitimar milhões antes que o século entrasse em sua segunda metade.

Em 1946, Éluard reúne uma série de composições, algumas das quais já haviam sido divulgadas, e publica a primeira parte de *Poésie ininterrompue*<sup>5</sup>. Tal reunião de poemas aparentava também ser a prova de que sua obra não poderia ser lida como fragmentada, ao contrário, esse ato demonstrava tratar-se, o título o expressa, de uma obra construída de modo contínuo, seguindo o fluxo da consciência tão caro aos surrealistas.

Destas experiências e fusões desponta a poesia de Éluard preocupada em se comunicar com os outros, em experienciar o mundo real e compartilhar tal experiência com seus leitores, em materializar através de suas palavras as sensações mais subjetivas às quais desde a mais tenra juventude foi exposto e que lhe marcaram o espírito.

Tendo esses elementos como horizonte discursivo, o artigo se propõe a percorrer os versos de *Poésie ininterrompue* a fim de perceber e tornar evidente, com o auxílio das considerações de Vernier (1971) e Adereth (1987), a noção de espaço, lugares e objetos de existência e reflexividade, o uso do jogo dialético e do paradoxo como traços característicos da estética surrealista, sem que isso signifique a inevitável definição de Éluard como poeta absolutamente surrealista, mas, ao contrário, poeta dialético.

## **Éluard: uma voz que atrai os opostos**

Paul Éluard, nascido Paul Eugène-Émile Grindel, em 1895, é um celebrado poeta francês cujo nome tem sido associado a, pelo menos, duas manifestações vanguardistas que tomaram o cenário artístico europeu da primeira metade do século XX, o Dadaísmo e o Surrealismo, e cuja biografia foi atravessada pelos principais eventos ocorridos nesse mesmo período de tempo.

Éluard, nome tomado de sua avó materna e que apareceria pela primeira vez em correspondência de 1914, viria a se consagrar como um dos principais poetas de resistência, no circuito francês da época, e voz comprometida com a denúncia da opressão de que foi testemunha, devido ao fato de haver se dedicado a cantar o seu tempo e as agruras nele contidas (VERNIER, 1971).

---

<sup>5</sup> Confira Éluard (1973).

Aliado a isso, em sua atividade literária, Éluard mostrou-se poeta engajado, pois além de haver deixado numerosa obra, composta de mais de trinta livros publicados entre 1913 e 1952, este último o ano de sua morte, ainda colaborou com outros escritores como Tristan Tzara, André Breton, Benjamin Pérec, Louis Aragon, René Char (ÉLUARD, 1973).

Desses e de outros episódios compreende-se que a vida de Éluard é a soma de uma série de incidências: das crises emocionais e dos problemas de saúde como a hemoptise que o fez ser internado, no ano de 1912, em um sanatório próximo a Davos, na Suíça; de seu posicionamento político a favor do socialismo e como membro do Partido Comunista Francês, do qual seria expulso na década de 1930; de sua participação nas duas Guerras Mundiais, mobilizado na Primeira e unido à resistência de seu país na Segunda; de seus amores, Gala, a primeira esposa, que o deixa em 1930 para tornar-se esposa e musa do pintor espanhol Salvador Dalí, Nusch, com quem viverá dezessete anos de uma próspera relação até a morte dela em 1946, Dominique, a companheira dos anos finais (VERNIER, 1971).

Adereth (1987) comenta que, durante a reclusão da década de 1910, Éluard pôde, em suas horas livres, entrar em contato com escritores do porte de Baudelaire, Lautréamont e dos românticos ingleses. A internação também lhe possibilitou a descoberta de outras paisagens como campos cobertos de neve e montanhas, antes não vislumbrados em sua juventude, passada em ambientes excessivamente urbanos.

Todas essas experiências irão ecoar vivamente nos versos do poeta francês e serão parte integrante de seu vocabulário, desde as imagens mais simples construídas nos primeiros poemas, retratando a experiência da observação da natureza, do mundo físico, do primeiro amor até a maturidade que trará consigo a necessidade de reflexão e o espelhamento representado nos objetos que permitem ver a si mesmo e o mundo ao redor.

De poeta independente a dadaísta, daí a surrealista, em seguida, poeta comunista e após sem vínculo direto com nenhum movimento, Éluard dedicou-se, apesar de sua condição material favorável, graças ao ofício de comerciante exercido pelo pai, a descrever em seus versos estados de pobreza que se supõe serem expressões de tudo que pôde observar em sua vida, bem como dos valores republicanos nele inculcados pelas figuras parentais (ADERETH, 1987).

Se a biografia de Éluard registra diferentes períodos (dadaísta/surrealista, combatente, apaixonado), não deixa cada um destes de compor o cenário geral que foi a sua vida e refletiu sobre sua obra, sendo, por esse motivo, melhor se

sustentar, em vez da possível ideia de fases ou rupturas, a de uma existência presa à noção de continuidade.

Apesar de se afastar do Surrealismo em fins da década de 1930, Éluard jamais negou a influência das linhas e dos motivos desse movimento de vanguarda em sua escrita. O afastamento simbolizava mais a tentativa de encontrar a própria voz que discordância com o que escrevera como membro desse grupo de artistas, e tal afastamento se inclinava para a percepção de que as imposições da estética surrealista não atendiam às suas expectativas pessoais de artista (VERNIER, 1971).

Sustentando a premissa surrealista de que vida e obra estão em profunda conexão em vez de dissociadas, isto é, que a poesia é reflexo da vida do poeta, em janeiro de 1946, Éluard, dedicado a retomar alguns poemas previamente publicados, estrutura uma nova reunião sob o título de *Poésie ininterrompue*, cuja segunda parte surgiria em 1953 - um ano após fulminante ataque cardíaco lhe ceifar a vida (ADERETH, 1987) - posteriormente organizada em volume reunindo ambas as partes

O volume de poesia em comento destaca-se no quadro dos livros de Éluard porque é concebido em um momento importante para o poeta, sinalizado pela libertação de seu país com o fim da guerra, a aclamação pública de seu nome, as esperanças de realização alimentadas pela ideologia de seu partido, também marcando o fato de o poeta compreender sua obra como constituindo realmente um conjunto sem a intenção de um antes e um depois. Por outro lado, significa a preparação para uma etapa de luto que se seguiria ao falecimento de Nusch, em novembro de 1946 (VERNIER, 1971).

Há uma verdadeira concordância entre os comentadores de Éluard a respeito de sua poesia se dedicar, além de expressar estados de ânimo, a construir imagens que evocam exatamente esses estados, pretendendo transportar o leitor para aqueles lugares e ambientes nem sempre agradáveis que habitam o íntimo de cada ser.

E é exatamente em prol da constituição de uma topologia particular que Éluard, em *Poésie ininterrompue*, se propõe o elogio da natureza e a descrição do mundo físico no qual há surgimento e ocaso, o confronto com o próprio eu através do mergulho em sua configuração psicológica, a consideração do ofício do poeta e do pintor como esforço a ser valorizado diante do sacrifício que compete, a pobreza material que vitima milhões de sujeitos em todo o mundo, marcando-os com o sinal de indesejáveis, entre outros temas.

Um vislumbre dessa paisagem natural aparece no poema que dá nome ao livro, quando, nos trinta primeiros versos, o poeta se dedica a descrever o despertar e o anoitecer a partir da composição de uma figura feminina, a forma dos adjetivos denuncia isso, entregue ao seu próprio sossego exageradamente qualificado, em uma transição que congrega elementos do mundo natural e da esfera urbana:

*Nue effacée ensommeillée*  
*Choisie sublime solitaire*  
*Profonde oblique matinale*  
*Fraîche nacrée ébouriffée*  
*Ravivée première regnante*  
[...]  
*Pavée construite vitrifiée*  
*Globale haute populaire*  
*Barrée gardée contradictoire*  
*Égale lourde métallique*  
*Impitoyable impardonable*  
*Surprise dénouée rompue*  
*Noire humiliée éclaboussée*  
(ÉLUARD, 1973, p. 9-10).

Basicamente, ao lado desse eixo natural, se reúnem termos como *nue*, *sublime*, *fraîche*, *matinale*, além de outros, que possuem a capacidade da comunicação a respeito da composição elementar e instintiva desse universo, também presente no quinto poema do livro, “*A l'échelle animale*”. Do outro lado, o eixo humano é denunciado pelo emprego de adjetivos como *pavée*, *vitrifiée*, *populaire*, *métallique*, os quais adquirem significado que os associa à ação e à intervenção humanas, isto é, ao engenho do sujeito que se apropriando dos aparatos e objetos da natureza dá origem a outras coisas, mas querendo imitar aquilo que observa existir antes, mesmo que apenas em forma, no mundo anterior a si e ao despertar de sua consciência agora bastante associada à razão, consciência igualmente evocada no sexto poema, “*L'âge de la vie*”, dedicado ao amigo René Char.

A contradição carregada pela dialética que deságua em uma síntese não necessariamente precisa, recurso da estética surrealista e da retomada de uma filosofia sinalizada pelo jogo dos opostos que caminham para uma conjugação, marcará sua presença ainda nos versos do primeiro poema, por meio da oposição

que indica a fuga, mudança temporal, sem que, de fato, o elo com a realidade seja rompido:

*Revenue de la mort revenue de la vie  
Je passe de juin à décembre  
Par un miroir indifférent  
Tout au creux de la vue  
(ÉLUARD, 1973, p. 11).*

Sobre esse aspecto, Vernier (1971) comenta que o espelho é símbolo frequente na poesia de Éluard, participando, portanto, do jogo dialético, tanto apresentando um sentido positivo quanto negativo, e ao mesmo tempo que serve de transporte temporal, como se vê no segundo verso, também exerce uma função de movimentar a voz poética de um lugar para o outro ou de um estado de existência ao outro, conforme propõe o primeiro verso.

Tais imagens, símbolos e recursos estarão por demais presentes ao longo de todo esse poema, sendo explorados com configurações ora semelhantes quanto à força de oposição que apresentam, claro-escuro, natural-artificial, ora como opostos complementares, pobreza-ridente, loucura-iluminada, olhos claros que enxergam uma noite inumana; imagens que se podem observar no sétimo poema, “*Ailleurs ici partout*”:

*J'ai le sublime instinct de la pluie et du feu  
J'ensemence la terre et rends à la lumière  
Le lait de ses années fertiles en miracles  
Et je dévore et je nourris l'éclat du ciel  
(ÉLUARD, 1973, p. 83).*

Outro ponto de destaque da poesia de Éluard, no livro em foco, é o conceito de lugar, o qual não é composto por lugares no sentido estrito do termo, como se se estivesse falando tão somente de posições ocupadas por alguém ou algo ou onde é possível localizar alguém ou algo no tempo e no espaço. Os lugares éluardianos são tanto físicos quanto psíquicos, alerta Adereth (1987). Alguns exemplos podem ser visualizados em palavras que figuram no segundo poema do volume, “*Moralité du sommeil*”, como *éternité, forêt, l'estrade, cage, abîme, chambre, ville*. Esses lugares cumprem a função de manifestar a familiaridade dos cenários visitados pela voz que os canta e na mesma medida representam aqueles

temidos<sup>6</sup> que assombrom os entes dotados de vida pelo seu desconhecimento ou pela sua hostilidade, oceanos, desertos, abismos, gaiolas, etc.

Os terceiro e quarto poemas, “*Le travail du poète*”, ofertado ao poeta francês Eugène Guillevic, e “*Le travail du peintre*”, a Picasso, inscrevem-se como discursos de louvor a quem se dirigem, estendendo-se a todos os artistas dedicados e comprometidos com seus ofícios, os quais se manifestam em verdadeiros trabalhos, pois demandam esforço, sacrifício, renúncia, aprimoramento; não temer as ameaças da impotência diante da folha em branco provoca o poeta, pois do vazio sai a forma que as obras tomam (ÉLUARD, 1973). O que significa, mais uma vez, a retomada do sentido de se fazer arte sem se desagregar da sociedade, ou seja, o artista não é um iluminado, mas alguém dotado de uma visão particular das coisas a tal ponto que o produto de seu engenho possa realmente transformar o mundo em que vive.

A imaginação, esse valor por excelência da estética surrealista e o trunfo poético anunciado e defendido por Apollinaire, ecoa fortemente no sétimo poema, acima nomeado, e ainda mais no oitavo, *Blason dédoré de mes rêves*. Enquanto naquele Éluard declara que pela fusão dos cinco sentidos a imaginação toma forma e vida, neste, disserta o poeta, já no início, a imaginação se manifesta na cabeça repleta de ar do terceiro verso:

*Dans ce rêve et pourtant j'étais presque éveillé  
Je me croyais au seuil de la grande avalanche  
Tête d'air renversée sous le poids de la terre  
Ma trace était déjà dissipée j'étouffais  
Dernier souffle premier gouffre définitif  
(ÉLUARD, 1973, p. 117).*

Como versos dotados de um formidável desespero existencial, aqui se nota a exploração da imagem do quase em todos os sentidos: o quase desperto, ainda dormindo no primeiro verso. Uma imagem paradoxal, efusivamente surrealista. Quase consumido pela avalanche adensada no uso do adjetivo que aumenta sua magnitude, *grande*, posicionado em um local nada seguro e do qual possivelmente não poderá escapar dos efeitos desse fenômeno natural tão sublime, no segundo verso. Quase extinto do mundo dos viventes por saber que seus passos se apagam enquanto sufoca o último suspiro e contempla o primeiro e definitivo abismo se

---

<sup>6</sup> Importantes reflexões sobre lugares ou paisagens que causam medo são desenvolvidas por Tuan (2013).

alargar diante de seus olhos. Importante notar a função de definidores do cenário de angústia operada pelo verbo *étouffer* (asfixiar, sufocar) e pelo substantivo *souffle* (fôlego, suspiro).

No nono poema, “*Épithés*”, Éluard, apesar de ainda não ter sentido o agravamento de sua saúde (anotação do editor do volume, ao informar que o texto foi escrito durante o verão do ano de 1952, e ele viria a falecer em novembro), aparenta prever que sua existência está ameaçada e é pelo retorno a como era aos nove anos, recordando a imagem daquela criança entregue a si mesma e aos seus jogos praticados em uma eterna primavera, que constrói ou pavimenta, para utilizar um verbo de seu repertório, a via final a ser tomada logo mais, pois sente a vida sendo estraçalhada por um rude cinzel nunca antes manipulado por qualquer escultor.

*Mon cœur a subi les injures  
Du malheur et de l'injustice  
Je vivais en un temps impur  
Où certains faisaient leurs délices  
D'oublier leurs frères leurs fils  
Le hasard m'a clos dans ses murs*

*Mais dans ma nuit je n'ai rêvé que de l'azur.*  
(ÉLUARD, 1973, p. 126).

O laranja, o rosa, o vermelho, o verde, as tonalidades que exibiam em si mesmas o sentido de vigor e vida, de florescimento e ânimo, utilizadas nos poemas anteriores do livro, agora cedem lugar ao azul, sinônimo de tristeza e melancolia, emanado de uma voz cansada, olhando de seu presente para o passado e para as atrocidades cometidas há poucos anos de onde escreve.

Aqui, a voz de Éluard une-se à de milhares que pereceram pelo caminho ou que, porém, tenham sobrevivido, amargam o vazio e o perigo de que tais cenas de horror e atos de crueldade venham a se repetir, amargam porque puderam vivenciar as capacidades destrutivas manifestas pelo engenho humano, e possíveis de serem repetidas a qualquer momento.

Apesar de seu cansaço, Éluard insiste que é pelos seus irmãos mais pobres, pelos injustiçados, por aqueles que carregam em seus ombros um pesado fardo, por aqueles sem nome que desceram à mansão dos mortos que o poeta sentencia: “*Au nom de mon espoir je m'inscris contre l'ombre*” (ÉLUARD, 1973, p. 127).

A sombra da impunidade, da guerra, da morte, do mundo humano corrompido, dos valores artificiais que servem de marca da mediocridade social. Sinal de que através de sua voz (obra) e de sua vida, o poeta francês mantém acesa a chama do compromisso de seus pares surrealistas de jamais dissociar vida e arte, mas de espelhar esta naquela, símbolo de resistência e de engajamento.

“*Abolir les mystères*”, o penúltimo poema do livro, dividido em duas partes (“*Ce ne sont pas mains de géants*” e “*Les constructeurs*”), acusa, apropriando-se do ceticismo característico da filosofia moderna, que chegou o momento de se desfazer dos mitos, representados pelos mistérios que assombram e insistem, dada a deficiência das superstições alimentadas pelos indivíduos, em permanecer ativos: as mãos de gigantes, um sinal do maravilhoso buscado pelos surrealistas, aqui figuram para justamente serem contrapostas às mãos devotadas egoisticamente a si mesmas, mãos cujas habilidades as preenchem de vazio, dita o poeta. Por outro lado, as outras mãos, as nossas, diz Éluard (1973, p. 132), estão em maior número e cabe a elas: “*Broyer la mort idiote abolir les mystères / Construire la raison de naître et vivre heureux.*”

Percebe-se que a ideia expressa no verbo esmagar (*broyer*), ação direcionada ao destino final dos mortais (*la mort*), confirma o fato de que o poeta francês compreende haver o engenho humano atingido um nível tal de progresso intelectual o qual o tornou cego (*aveugle*), palavra de frequência importante (dez ocorrências) no livro, para o sublime, para a contemplação do fantástico e do maravilhoso que há no mundo, a natureza.

Esse seria o motivo pelo qual considera que seja necessário se dar um novo sentido à vida, a fim de ser outra vez possível uma vida na qual prazeres antes não acessíveis sejam experimentados. Crê-se que esse seja o sentido de viver feliz (*vivre heureux*) enunciado por Éluard, afinal, a verdade mais crível não é a dos doutores, mas dos carpinteiros (*charpentiers*), dos pedreiros (*maçons*), dos construtores de telhados (*couvreurs*), os verdadeiros sábios (*sages*), que permanecem fiéis ao seu voto de, apesar do cansaço que os consome pelo trabalho que realizam, não sucumbir. “*Contre toute fatigue ils jurent de durer*” (ÉLUARD, 1973, p. 133).

O poema que encerra o volume, *Le château des pauvres* (segundo nota do editor nome de uma propriedade rural próxima de onde vivia o poeta francês na ocasião em que escreveu o texto), é uma retomada dos ideais que mantiveram Éluard firme na resistência durante a Segunda Guerra e claramente reflexo daqueles valores familiares por ele cultivados por toda vida.

As forças do jogo dialético mais uma vez mostram sua face. É a luta humana daqueles que se unem pelos elos de uma corrente composta de amor, e da qual

O Surrealismo dialético de Paul Éluard: temas e motivos nos versos de *Poésie ininterrompue*

nenhum elo será cedido ou quebrado da fraternidade que os mantém presos um ao outro, objeto de um sagrado juramento entre irmãos que se amam, compreendem as injustiças sofridas, são convocados a se levantar contra elas e a estender a mensagem a todo o mundo:

*Une longue chaîne d'amants  
Sortit de la prison dont on prend l'habitude*

*La dose d'injustice et la dose de honte  
Sont vraiment trop amères*

*Il ne faut pas de tout pour faire un monde il faut  
Du bonheur et rien d'autre*

*Pour être heureux il faut simplement y voir clair  
Et lutter sans défaut*

*Nos ennemis sont fous débiles maladroits  
Il faut en profiter*

*N'attendons pas un seul instant levons la tête  
Prenons d'assaut la terre  
(ÉLUARD, 1973, p. 144).*

É um canto de amor e de guerra este que encerra o volume. Éluard premia o leitor não apenas com uma convocação de luta contra o que apequena o humano, escravidões de formas diversas, mas toma proveito da oportunidade para efetuar um levantamento de sua própria existência, de suas influências, rende um singelo tributo a Apollinaire, que morreu jovem, ao fazer referência ao título de um de seus livros, *Álcoois*<sup>7</sup>, e também rende tributo à sua companheira dos anos finais, Dominique:

*Au printemps ils se fortifièrent  
L'été leur fut un vêtement un aliment  
L'hiver ils crurent au cristal aux sommets bleus  
La lumière baigna leurs yeux  
De son alcool de sa jeunesse permanente*

---

<sup>7</sup> Confira Apollinaire (1993).

*O ma maîtresse Dominique ma compagne  
Comme la flamme qui s'attaque au mur sans paille  
Nous avons manqué de patience  
Nous en sommes récompensés*  
(ELUARD, 1973, p. 145).

Uma última anotação que serve de suporte à ideia de que a poesia de Éluard não somente desenvolve o fluxo da consciência e a continuidade como intenções principais, mas de que a dimensão do jogo dialético está constantemente presente em seus versos, está visível no repertório de adjetivos, pois a poesia éluardiana é bastante adjetivada, dos verbos que indicam início e fim de movimento (*monter, descendre, mener, couvrir, cacher*) ou se direcionam para a existência (*fleurir, mourir, subir, pleurer, rire, refléter*). Alguns substantivos também contribuem para a manutenção da tônica do ir e vir, do movimento em ciclo (*fleuve, océan, désert, terre, flamme, feu, eau, vie, mort*).

Nesse circuito de vida e morte, céu e terra, claro e escuro, amanhecer e anoitecer, liberdade e escravidão, vitória e derrota, humano e divino, natural/sublime e social, Éluard transita como inovador, não assumindo necessariamente a função de criador, pois todos os que se comprometem com o(s) outro(s) através de alguma arte são criadores, não à toa em seus versos, além de evocar insistentemente o masculino por complemento ao feminino anterior, invertendo a lógica de uma organização social em que o feminino é mera extensão, sem subjetividade particular, o poeta francês insiste no exercício da construção de versos dos quais exale a alteridade, demonstrando o uso dos mecanismos dialéticos sem aprisioná-los em uma estética específica.

O compromisso de Éluard, pelo testemunhado da leitura de *Poésie ininterrompue*, é, acima de tudo, com a natureza e, através desta, com a humanidade. É o compromisso de quem testemunhou o poder de destruição que o engenho humano pôde alcançar, mas compreendeu que a natureza em todo o seu vigor é superior a todas as construções artificiais desse indivíduo, pois impõe sempre a renovação em um ciclo indefinido.

## Palavras Finais

A poesia da primeira metade do século XX está contextualmente associada às possibilidades advogadas pelas vanguardas artísticas, que movimentaram o cenário da época impondo-se contra valores estéticos marcados por um apego à tradição literária dos países em que despontaram.

Dos diversos expoentes desse momento, Paul Éluard destaca-se não apenas pela força imagética que sua produção em verso contém, mas também pelo fato de ter abraçado e sustentado o papel de poeta engajado, cantando com sensibilidade as experiências de seu tempo e as injustiças que viu se adensarem tanto como consequência das duas Grandes Guerras quanto pelos totalitarismos que se consolidavam no continente europeu.

Lançando mão do jogo dialético, um recurso característico da estética surrealista, à qual esteve diretamente vinculado até fins da década de 1930, e das possibilidades consagradas no paradoxo, traço elementar da produção surrealista, Éluard produziu uma obra pela leitura da qual é possível identificar vestígios daquele e deste, através da construção de imagens nas quais habitam simultânea e contraditoriamente princípios que apontam para o florescer e a ruína das coisas e dos seres.

Ao mesmo tempo, Éluard dedicou-se a louvar o amor, tanto fraternal, da solidariedade entre sujeitos unidos à luta pelo fim de qualquer forma de dominação e injustiça, quanto aquele que pôde conhecer e vivenciar na figura das três companheiras de sua vida (Gala, Nusch, Dominique), amando, lutando e sofrendo na medida em que cada experiência se lhe ia impondo.

A lírica éluardiana resulta, como o título de um de seus últimos livros publicados em vida o indica, em uma espécie de poesia que segue o fluxo interminável do pensamento dos viventes, contínua, sem interrupção. A poesia de Éluard, diga-se, é dialética porque composta de opostos que não se anulam e ora se complementam. O que implica afirmar que Éluard é um poeta não preso ao tempo em que viveu, ou seja, definido absolutamente pelas inquietações daquele momento que se tornaram versos, pois os principais temas levantados pelo poeta francês, mais de sessenta anos após sua morte, batem à porta e demandam decisão, caso contrário, haverão de se tornar o novo deserto flamejante para a humanidade e no qual jamais anoitece.

### ***THE DIALECTICAL SURREALISM OF PAUL ÉLUARD: THEMES AND MOTIVES IN THE VERSES OF POÉSIE ININTERROMPUE***

**ABSTRACT:** *This paper intends to show that Paul Éluard in Poésie ininterrompue uses a typical resource applied by the Surrealist poets in their verses, the dialectics. In order to do so, Vernier (1971) and Adereth (1987) were considered as main references because they read the poetry of Éluard as a representative whole and not as a fragment of his work, marked by the adoption of dialectics as well as of paradox. That's why it is necessary to consider Éluard not as a mere poet associated with a movement, but as an artist*

Victor André Pinheiro Cantuário

*concerned about writing poetry of recognition, complaint, commitment, and sensitivity, creating images of despair and hope, highlighting nature, and human individual effort as a way to final emancipation against all forms of domination and indoctrination. For this, Éluard shows himself as a dialectical poet, but the opposition is not a negative aspect because the eluardian dialectics wants to clarify and awake, not to shadow, and thus setting man free.*

**KEYWORDS:** Paul Éluard. Surrealism. 20th Century French Poetry.

## REFERÊNCIAS

ADERETH, M. Introduction. In: ELUARD, p. **Selected Poems**. New York: Riverrun Press, 1987. p. 9-27.

APOLLINAIRE, G. **Alcools**. Paris: Gallimard, 1993.

BOHN, W. **The rise of Surrealism**. Albany: State University of New York Press, 2002.

ÉLUARD, p. **Poésie ininterrompue**. Paris: Gallimard, 1973.

FIJALKOWSKI, K.; RICHARDSON, M. (Ed.). **Surrealism: key concepts**. London: Routledge, 2016.

HOPKINS, D. **Dada and Surrealism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

STOCKWELL, p. **The Language of Surrealism**. New York: Palgrave, 2017.

TUAN, Y. **Landscapes of Fear**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

VERNIER, R. **Poésie ininterrompue et la poétique de Paul Eluard**. The Hague: Mouton, 1971.



# DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS FICCIONAIS SARTREANAS E CONTOS FANTÁSTICOS CONTEMPORÂNEOS: O EXISTENCIALISMO REFLETIDO NO FANTÁSTICO

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

**RESUMO:** Mais do que um filósofo que marcou o século XX com suas teorias, o francês Jean-Paul Sartre é muitas vezes lembrado também como um exímio escritor de ficção. Entre suas obras primas encontram-se o romance em formato de diário escrito em 1938, *A náusea*, e a peça teatral *Entre Quatro Paredes* de 1944. Ambas ricas expressões do existencialismo sartreano em formato ficcional e, por isso, objetos escolhidos para este estudo. Neste artigo propomos o diálogo entre as percepções existenciais sartreanas observadas em sua ficção e em obras dos séculos XIX e XX que possuem questões metaempíricas pertinentes ao questionamento existencial humano e nossa condição no mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Sartre. Murilo Rubião. Fantástico. Existencialismo. Contos.

## Introdução ao fantástico

Como menciona o próprio Sartre (2005) em seu ensaio *Aminadab, ou o fantástico considerado como linguagem*, enquanto se acreditou possível escapar à condição humana pela ascese, pela mística, metafísica ou poesia, o gênero fantástico tinha ofício bem definido: manifestava o poder humano de transcender o humano. Criar outro mundo que não fosse este. Esse mundo, muitas vezes inquietante,

---

\* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – lidiane.c.lima@hotmail.com

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

sombrio e misterioso, guardava criaturas e eventos sobrenaturais e o fato de ser muito parecido com este que conhecemos fez com que presenciássemos juntamente com o narrador e/ou as personagens da narrativa fantástica a inquietação e a hesitação que tais elementos nos traziam devido a sua extraordinariedade.

Segundo Todorov (2008), fossem esses elementos (considerados insólitos) naturalizados na obra, esta seria considerada “maravilhosa”; fossem explicados pela razão, “estranha”, e enquanto houvesse dúvidas entre o que poderia ser racionalmente explicado ou não, esta seria “fantástica”. A fim de ampliar essa percepção do fantástico para incluir outras obras, como as de ficção científica por exemplo, que não contêm seres ou eventos necessariamente “de outro mundo”, autores como Felipe Furtado, entre outros, percebem o fantástico como modo e não mais como gênero literário como definia Todorov. Uma tentativa de abarcar, assim, várias modalidades diferentes de literatura em um grupo com eixo comum: a presença do metaempírico.

## **Breves comentários sobre a literatura fantástica do século XX**

A partir de autores como Kafka, como menciona Sartre (2005), o fantástico não se contenta mais com os castelos assombrados, vampiros, monstros e fantasmas da literatura clássica de terror. Há, no século XX, uma espécie de “volta ao humano” que Lenira Marques Covizzi (1978, p. 25) justifica dizendo que “[...] o progresso técnico do século faz o homem repensar sua função.” Desta forma, o fantástico desse século não está mais preocupado com seres e situações sobrenaturais, mas com as próprias relações humanas em seu meio. Pois, uma vez que há, como lembra Covizzi (1978), uma crise de valores, a realidade que conhecemos é transfigurada artisticamente em irrealidade para ilustrar o sujeito que se sente deslocado em relação ao mundo.

Podemos ver esse deslocamento ilustrado em Kafka (1997) a partir do texto *A metamorfose*, por exemplo. Romance no qual um ser humano ordinário acorda transformado em inseto sem qualquer explicação plausível. Essa metamorfose física que seria o ponto máximo de uma transformação fantástica, posto que é visível a todos e o que há de mais palpável, nos parece absurda desde o início. Fato interessante na narrativa, no entanto, é que, diferentemente das clássicas histórias fantásticas - nas quais percebemos uma crescente tensão da ambientação de mistério da narrativa antes de “presenciarmos” o insólito - o evento extraordinário ocorre logo no começo da narrativa; e notamos, além disso, que apesar de haver certo estranhamento na reação das personagens com relação à metamorfose, as

questões existenciais desse que deixou de ser humano, provedor da família, e que agora é um inseto inútil para ela e para a sociedade, são muito maiores do que qualquer questionamento sobre a origem de tal transformação ou mesmo a busca de soluções para o estado atual de inseto. Ao mesmo tempo em que essa espécie de banalização do insólito no romance nos desconcerta profundamente, a forma com que se desenvolve faz com que outras questões como a insignificância da existência sejam levantadas. E são essas questões que interessam aos escritores fantásticos do século XX.

Notando isso, Sartre (2005) aponta que a diferença entre a literatura fantástica clássica e algumas do século XX é que a primeira começa em **reverso** e um acontecimento ou um ser extraordinário a passa para o **anverso**. Compreendamos por meio do exemplo: na metamorfose de Kafka a narrativa já se inicia em processo **anverso**, ou seja, com a metamorfose descrita nas primeiras linhas. Ao longo da narrativa passamos, então, para o **reverso** de modo a quase naturalizarmos o evento insólito ao fim da leitura. Enquanto leitores, incomodamos essa estranha aceitação das personagens com relação às novas condições que o insólito propõe. Porém, notamos que as relações (des)humanas que são colocadas em primeiro plano parecem apresentadas para nos servir de reflexão e vão muito além do estranhamento causado pela transformação física inexplicada.

O insólito se dá, neste caso, em forma de metamorfose para combater a alienação (COVIZZI, 1978). O fantástico humanizou-se e levou a arte ao grau mais concreto a ponto de o homem não mais parecer com um inseto, mas de transformar-se concretamente em um. Segundo Sartre (2005, p.139), esse modo literário “[...] despojou-se, parece, de todos seus artificios: nada nas mãos, nada nos bolsos [...] há apenas homens.” Tornou-se mais uma maneira entre cem de refletir a própria imagem.

A metamorfose é, também, matriz temática de Murilo Rubião “[...] onde se desenvolvem as diferentes transgressões características da literatura fantástica: as rupturas do princípio da causalidade, do tempo, do espaço, da dualidade entre sujeito e objeto, do próprio ser.” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999a, p.54)

## **As metamorfoses de Murilo Rubião e o Existencialismo sartreano**

Pensando, principalmente, nas composições mais clássicas da literatura fantástica, nas quais termos como “inquietação” (Freud), “hesitação” (Todorov), “ambiguidade” (Furtado) e “medo” (Roas) aparecem designando alguns dos

sentimentos essenciais para a caracterização de tal modo literário, compreende-se Arrigucci Junior (1999b, p.305-306) quando diz, de forma mais integral, que “[...] com a mágica ou o fantástico, é de se esperar que algo saia do esperado, rompendo a rotina ou a percepção do real.” Usando como exemplo *O ex-mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião (2004), entretanto, o crítico segue seu argumento nos mostrando que mesmo a magia ou o absurdo, quando incorporados num contexto de burocratização como no conto, pode ser interpretado como tedioso pelo narrador e/ou personagem (pois, para um mágico, fazer magia seria uma coisa rotineira). Nesse contexto, o mágico, mesmo sendo extraordinário, não somente precisa conviver com a estranheza de sua natureza, como se vê, também, prisioneiro de sua condição. Assim, Arrigucci Junior (1999b, p.305-306) nos explica que, neste conto,

[...] a arte de narrar vinha identificada à do mago já degradado ao palco de espetáculos, sem fé no sagrado e sem a força primitiva para se impor à realidade. Ao contrário, ele pode menos que o comum dos mortais, pois está condenado à mágica: não pode se livrar de suas invenções inevitáveis; é vítima do próprio feitiço.

Eis o que o autor chama de “absurdo banalizado pelo eterno retorno da rotina” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999b, p.306), na qual “[...] a falta de surpresa é ainda um modo de buscar o conhecimento do mundo, virado do avesso sem se tornar nossa casa.” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999b, p.312).

O mesmo acontece com *Teleco, o coelhinho*, personagem de Murilo Rubião (2016) que tem a capacidade de se metamorfosear nos mais diferentes animais, sejam eles domésticos, selvagens, grandes, pequenos, coloridos ou até mesmo inexistentes no mundo empírico. O narrador em primeira pessoa nos conta como conheceu seu amigo Teleco em um tom bastante ordinário. Ao ouvir uma voz “sumida” pedindo um cigarro, sua primeira reação foi remetê-la a um menino, o que é bastante natural. Ao voltar-se, irritado com a insistência do pedinte, ele narra:

[...] Fui desarmado, entretanto. Diante de mim estava um coelhinho cinzento, a me interpelar delicadamente: - Você não dá é porque não tem, não é, moço? O seu jeito polido de dizer as coisas comoveu-me. Dei-lhe o cigarro e afastei-me para o lado, a fim de que melhor ele visse o oceano. (RUBIÃO, 2016, p.52).

Neste trecho podemos observar uma falta de hesitação incomum para o mundo empírico uma vez que, segundo concebemos nossa realidade, qualquer pessoa comum, certamente, hesitaria diante do fato de um coelhinho falar. Mais uma vez, percebemos uma narrativa que começa do **reverso** para o **anverso**, pois há uma rápida aceitação do insólito num primeiro momento e as transformações de um ser metamorfo são narradas com naturalidade. Enquanto leitores, sabemos, todavia, que não estamos diante de um mundo maravilhoso (no sentido todoroviano), pois há, por exemplo, estranhamento dos vizinhos com relação às transmutações e porque quando Teleco decide transformar-se em homem - e para isso, transforma-se em canguru e diz ser um homem - o narrador não consegue aceitar a farsa e consumido pela raiva, expulsa o amigo. Teleco, o coelhinho, nos estágios finais de sua vida, agonizando de tristeza, não cessa de transfigurar-se nos mais diversos animais, perdendo, inclusive, sua única característica humana até então, a capacidade de falar e se comunicar. Somente depois de morto, se transforma em uma criança “encardida e sem dentes”.

Em certo ponto, o narrador conta-nos que “[...] a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo.” (RUBIÃO, 2016, p.54). O que faz com que compreendamos porque a única condição existencial que almeja ao encontrar uma parceira humana, mesmo tendo como elemento mágico a capacidade de transmutar-se em todos os animais pensáveis ou imagináveis, é a sua única inalcançável em vida, a de *ser* humano.

A partir dessa reflexão, percebemos que há, muito além da metamorfose concreta, a problematização de uma metamorfose existencial que percebemos também nas ficções de Sartre. O fato de Teleco, o coelhinho, mudar constantemente de forma a fim de agradar aos outros e somente transformar-se em humano quando morto nos ilustra a ideia de que a morte nada mais é do que a garantia de um fracasso na busca por uma identidade absoluta do indivíduo (SARDAS, 2014). Pois, segundo consta em *O existencialismo é um Humanismo*, de Sartre (1962, p.207), “[...] o homem não é senão o seu projecto, só existe na medida em que se realiza, não é portanto nada mais do que o conjunto dos seus actos, nada mais do que sua vida.” Essa busca por um “projeto-de-si”, no entanto, está presente em Teleco quando decide tornar-se homem. Apesar de acreditar na possibilidade dessa transmutação e tentar exprimi-la exteriormente (através de roupas e acessórios humanos), sua aparência de canguru não consegue disfarçar seu aspecto animal e essa tentativa falsa de representação humana acaba por irritar o companheiro que já não vê em Teleco a essência do companheiro que conhecera. A sensibilidade da personagem do coelhinho, no entanto, é tão

grande que ao sentir-se emocionalmente instável, passa a transformar-se em todos os tipos de animais sem conseguir se controlar. Eis aí o reflexo de sua essência que, apesar de extraordinária, se encontra agora sem qualquer razão de ser, qualquer propósito, e acaba por não alcançar seu espaço entre os humanos em vida consolidando esse desejo apenas em sua morte. Sobre isso, Mônica Fagundes (2014, p.20) explica:

Esta nova percepção do até então ‘natural’ como excesso e absurdo conduz a uma nova consciência do existir, percebido como problema. O mundo até então familiar e acolhedor perde seu sentido, torna-se insuportável pra o sujeito que afinal percebe a força, o peso das coisas e, por outro lado, seu vazio de propósito, de significação.

No romance *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre (2015), as metamorfoses concretas como as de Teleco são vividas e narradas também por Roquentin; mas de maneira subjetiva e interiorizada – porém, não menos impactante - quando ele diz: “[...] penso muito raramente; então, uma infinidade de pequenas *metamorfoses* se acumulam em mim, sem que eu me dê conta, e aí, um belo dia, ocorre uma verdadeira *revolução*.” (SARTRE, 2015, p.14, grifo nosso).

Ao passo que esta revolução para Roquentin foi descobrir o absurdo da existência sentindo a Náusea, a revolução de Teleco foi ter a gratuidade de sua existência percebida (e narrada) pelo companheiro quando morreu e, finalmente, tornou-se humano.

## **Sartre e Machado: aparência e essência nos espelhos da ficção**

Essa enorme troca de aparências exteriores remete-nos às diversas máscaras sociais que utilizamos enquanto seres humanos que procuram se auto afirmar enquanto indivíduos entre os homens. Como Orestes, o estrangeiro que mata a mãe para se sentir pertencente a sua cidade natal (*Les mouches*<sup>1</sup>); Goetz, que passa de mau para bom e acaba por “matar Deus” ao ver que seus empreendimentos eram inúteis (*Le Diable et le Bon Dieu*<sup>2</sup>) e Roquentin, personagem de *A Náusea* que nos esclarece que “[...] cada uma delas [das pessoas] tem sua pequena obstinação pessoal que as impede de perceber que existem.” (SARTRE, 2015, p.128).

---

<sup>1</sup> Confira Sartre (1943).

<sup>2</sup> Confira Sartre (1951).

Assim, as personagens de Jean-Paul Sartre buscam ser “homem entre os homens”. Isto porque, “[...] ao escolher-se a si próprio, ele [o homem] escolhe todos os homens [...]” (SARTRE, 1950, p.185), ou seja, seu próprio projeto de ser no mundo supõe ter como base uma imagem de homem como julgamos que deve ser, portanto, as escolhas humanas não são arbitrárias. A existência, por outro lado, é. Pois não foi uma opção nossa nascer ou morrer, portanto, é absurda. Essa possibilidade de escolher-se enquanto essência no existencialismo sartreano é, entretanto, ao mesmo tempo liberdade e angústia; pois, ao agir é preciso assumir a responsabilidade por nossos atos enquanto seres humanos, assumindo, assim, a responsabilidade pelos atos de todos os outros seres humanos.

Em *Entre Quatro Paredes*, o jogo entre aparência e essência é explorado de forma mais lúdica que nas demais peças sartreanas. Posto que o próprio ambiente em que se encontram as personagens é o inferno, a ambientação da peça poderia ser feita das mais variadas formas. Inclusive com torturas, chifres e chamas, como descrevem muitas crenças e poetas e como esperavam as personagens da peça. Sartre construiu, no entanto, um inferno revestido em forma de hotel e um “[...] salão, estilo Segundo Império. [Com] Um bronze sobre a lareira.” (SARTRE, 1950, p.11). Um ambiente “falso” para vidas “falsas”, baseadas unicamente em aparências.

Também o fato de estarem no inferno não é mencionado num primeiro momento. As falas da peça são construídas até certo ponto com o recurso linguístico da elipse (CESERANI, 2006), no qual se ocultam informações deixando-as menos claras e causando mistério e incerteza.

Sabemos, por exemplo, que Garcin (a primeira personagem que aparece na peça) entra no salão levado por um criado. O diálogo que se dá em seguida é misterioso, vago e repleto de reticências:

GARCIN - (que entra e olha em torno) – Pois é.

O CRIADO – Pois é.

GARCIN – Então é assim...

O CRIADO – É assim.

GARCIN – Acho... Acho que com o tempo a gente se acostuma com os móveis [...] (SARTRE, 1950, p.11).

O ambiente de mistério continua na página seguinte com reticências e palavras vagas como “isto”, “lá” e “aqui”, deixando, porém, pequenas pistas ao leitor:

GARCIN (olha em torno) - Em todo caso, por *essa* eu não esperava... Não me diga que não sabe o que se diz por *lá!*

O CRIADO – Sobre o que?

GARCIN – Quer dizer... (Num gesto vago e largo) sobre *isto tudo*.

O CRIADO – Acreditar nessas tolices! Gente que nunca pôs os pés *aqui*. Se ao menos já estivessem estado por *aqui*. (SARTRE, 1950, p.12, grifo nosso).

Com esse jogo de sugestões, passamos um bom tempo da narrativa especulando sobre o ambiente em questão sem que ninguém realmente diga que estão mortos e no inferno (quem finalmente diz isto em voz alta é a personagem Inês<sup>3</sup>). É ela também quem pronuncia as palavras “assassinosa” e “condenar”).

Há uma constante ambientação de espera, que é sugerida também por reticências e por frases como “ainda não começamos a sofrer”; “o que é que vai acontecer? Não sei, estou esperando.” SARTRE, 2015, p.21); “o que é que eles esperam? Não sei. Mas esperam.” (SARTRE, 2015, p.29); “Qualquer coisa tem que me acontecer” (SARTRE, 2015, p.29). Essa tensão que encontramos na espera de algo que não vem, mas que aguardamos apreensivos, remete-nos ao tédio existencial do qual fala Sartre em algumas de suas obras ficcionais; essa “dor monótona” (SARTRE, 2015, p.21) que o homem não pode evitar por estar atado a ela e que, no entanto, carece de sentido: “Todo ente nasce sem razão, se prolonga por fraqueza e morre por acaso [...] A existência é uma plenitude que o homem não pode abandonar.” (SARTRE, 2015, p.151).

O ambiente de *Entre Quatro Paredes*, mesmo sendo uma sala comum num aspecto geral, é um importante elemento para a configuração de inferno na perspectiva sartreana. Pois, num primeiro momento, nós leitores também nos mantemos em estado de alerta. Na espera de que algo horrendo ou extraordinário possa acontecer às três personagens. Somos levados a descobrir com eles, depois de longos momentos “torturados” pela incerteza, que “o inferno são os outros” e não uma tortura física. O inferno é se perceber constantemente observado e responsável por si e pelos outros sem qualquer outro aparato que não a própria existência.

Há uma luz constantemente acesa e uma ausência total de espelhos. O que faz com que não seja possível se ver e muito menos esconder-se do olhar dos outros, o que é o verdadeiro tormento. Não há seres místicos com chifres ou torturadores. Somente o humano, e isso basta. As três personagens conhecem o

---

<sup>3</sup> Confira Sartre (1950, p.32).

próprio inferno ao se verem condenadas a ser eternamente vítima e carrasco uns dos outros pelo olhar. Um olhar que não cessa de oprimir e revelar a verdade que tanto escondemos ensaiando no espelho, o olhar do outro.

Estelle, uma das personagens da peça em questão, procura um espelho para não se sentir sozinha enquanto os outros fazem silêncio. Quando não encontra um, teme não saber se ainda existe: “Quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade” (SARTRE, 2015, p.35). Sobre o tópico, Inês responde: “Tem sorte. Eu sempre me sinto interiormente” (SARTRE, 2015, p.35). Observamos ao longo da peça que Estelle se mostra mais vaidosa e mais voltada para as aparências, tentando mantê-las ao máximo, ao passo que Inês é mais sincera e assume mais rapidamente sua essência em detrimento das aparências (ela e Garcin, inclusive, pronunciam palavras que Estelle procura evitar). Isso se reflete na relação entre eles. Estelle se sente desconfortável de não poder julgar-se por si mesma porque tem medo do julgamento pelos olhos alheios: “A senhora me intimida. Minha imagem, nos espelhos, era domesticada. Eu a conhecia tão bem!...Eu vou sorrir: meu sorriso irá até o fundo de suas pupilas, e Deus sabe o que será dele!” (SARTRE, 2015, p. 37). Também Garcin não quer “apodrecer” nos olhos de Estelle (SARTRE, 2015, p.67); o que demonstra o quanto o olhar do outro se empodera daquilo que acreditamos ser nossa essência e nos paralisa.

Sobre isso, também a personagem sartreana Roquentin reflete quando está diante do olhar do retrato do negociante Pacôme - considerado um homem “sem falhas” - em *A Náusea*: “[...] o que eu podia pensar a seu respeito não o atingia [...] mas seu julgamento me transpassava como um gládio e questionava até meu direito de existir.” (SARTRE, 2015, p.99).

As personagens de *Entre Quatro Paredes*, então, passam a temer perder a identidade que acreditam expressar nas aparências, pois veem-se rotuladas e oprimidas pelo olhar do outro, que é estranho; e, por sua vez, julga e condena. Especialmente porque sabem que estão no inferno e que provavelmente há motivos para tal condenação. No ambiente em que se encontram, não é possível manter as aparências por muito tempo e tampouco reconstruí-las num espelho como o faz a personagem do conto *O espelho* de Machado de Assis (2004), Jacobina.

Jacobina é descrito no conto como um homem “[...] entre quarenta e cinqüenta anos, [...] provinciano, capitalista, inteligente, não sem instrução, e, ao que parece, astuto e cáustico.” É dito também que “não discutia nunca” (ASSIS, 2004, p.345). Esse tipo de descrição é importante para, de certa forma, validar a

narrativa que virá – em primeira pessoa - logo em seguida, pois dá ao leitor uma impressão de sobriedade e veracidade maior do que uma narrativa popular contada por um desconhecido, por exemplo. Isto posto, e insistindo categoricamente que não aceitará ser interrompido, a personagem começa a narrativa dizendo que “[...] cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro.” (ASSIS, 2004, p.346). Em seguida explica que “[...] a alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação [...]” (ASSIS, 2004, p.346) e que pode variar. Menciona, também, que a união dessas almas completa o homem, de forma que “[...] quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira” (ASSIS, 2004, p.346). Essa teoria é ilustrada pela personagem através do jogo de aparências que se dá entre ele, os outros e o espelho.

A narrativa da personagem conta a história de quando se tornou alferes e, por isso, passou a ser bajulado por amigos e familiares. Sua tia, contente em recebê-lo em seu sítio afastado e longínquo, pediu que fosse visitá-la e levasse a farda. Foram tantas as afabilidades para com ele que, segundo narra,

O alferes eliminou o homem. Durante alguns dias as duas naturezas equilibraram-se; mas não tardou que a primitiva cedesse à outra; ficou-me uma parte mínima de humanidade. Aconteceu então que a alma exterior, que era dantes o sol, o ar, o campo, os olhos das moças, mudou de natureza, e passou a ser a cortesia e os rapapés da casa, tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. (ASSIS, 2004, p.347).

Notemos, pois, que na perspectiva de Jacobina, restava-lhe apenas uma das almas naquele momento. A “de fora para dentro”, ou seja, a imagem de alferes que era refletida de farda no espelho e não mais o homem que julgava ter sido. Ao passo que a narrativa se desenvolve, Jacobina conta que se viu sozinho depois de sua tia ter viajado às pressas e os escravos terem fugido. Na solidão, sem ninguém para chamá-lo alferes ou bajula-lo ele confessa: “Confesso-lhes que desde logo senti uma grande opressão, alguma coisa semelhante ao efeito de quatro paredes de um cárcere, subitamente levantadas em torno de mim. Era a alma exterior que se reduzia.” (ASSIS, 2004, p.348). Ao sentir a crescente solidão em que se encontrava, a personagem sente sua “alma exterior” se esvaír, deixando apenas seu estado mais primórdio; o que lhe causa uma impressão de opacidade, mutilamento, não pertencimento ao corpo que vê refletido no espelho, pois ele

Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos [...]

“[...] não estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra.” (ASSIS, 2004, p.350). O que era, como ele mesmo diz, não o reflexo material de fato, mas a percepção de como ele se via refletido no espelho naquele momento de solidão, em que não havia ninguém para lhe reafirmar sua “alma exterior”, fazê-lo novamente o importante alferes: “A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação.” (ASSIS, 2004, p.350).

Jacobina conclui então sua narrativa apontando a solução que encontrara para sobreviver aos dias restantes de solidão no sítio: vestia-se, então, todos os dias com a roupa de alferes para olhar-se por alguns momentos no espelho. E, somente assim, viu-se novamente uno no espelho. Seu reflexo parecia, finalmente, inteiro.

A partir desse conto, observamos que a sensação de apreensão narrada por Jacobina ao dizer sentir-se “entre quatro paredes” pode ser vista como semelhante à apreensão da suspensão do tempo em que se encontram as personagens na peça *Entre Quatro Paredes*. Apesar de estarem na companhia uns dos outros e não sozinho como estava Jacobina, também há uma ambientação de espera daquilo que não chega e também as aparências que mantinham em vida - ou, como nomeia a personagem de Machado de Assis, suas “almas exteriores” - não poderiam se manter por muito tempo num espaço sem espelhos ou pessoas próximas e queridas que lhe dissessem quem são.

O Roquentin de *A Náusea* (2015), sendo uma personagem solitária, está acostumado com a solidão; mas ao olhar-se no espelho, depara-se com qualquer coisa infamiliar. Ou um familiar “estranhado”, de certa forma. Assim, ele narra:

Talvez seja impossível compreender o próprio rosto. Ou talvez seja porque sou um homem sozinho? As pessoas que vivem em sociedade aprenderam a se ver nos espelhos tal como aparecem a seus amigos. Não tenho amigos: será por isso que minha carne é tão nua? Dir-se-ia – sim, dir-se-ia a natureza sem os homens. (SARTRE, 2015, p.28).

Esta reflexão de Roquentin justificaria o medo de Estelle de não se ver mais no espelho por toda a eternidade. Uma vez que nos vemos no espelho como nossos amigos nos veem, não havendo qualquer um deles por perto só nos resta nosso estado primordial. Nossa existência sem qualquer essência, sem motivo, absurda e “démis”.

Jacobina sobrevivera à solidão ao olhar-se no espelho como gostava de ser visto; ao resgatar sua “alma exterior” a fim de tornar-se uno com as duas almas. Roquentin, por outro lado, parece querer desesperadamente desprender-se de sua imagem refletida apesar de ainda encontrar dificuldade nisso: “[...] fico preso no espelho, me olho, sinto repugnância: mais uma eternidade. Finalmente escapo à minha imagem e me atiro na cama.” (SARTRE, 2015, p.42).

Já as personagens de *Entre Quatro Paredes* têm os seus rostos “roubados” um pelo outro, pois já não o veem refletido a não ser por olhos estranhos: “[...] o senhor roubou até meu próprio rosto: o senhor conhece o meu rosto e eu não conheço.” (SARTRE, 1950, p.40). Torturam-se pois não podem mais se ver como aparentam no exterior ou como se acostumaram a aparentar. Podem somente existir aos olhos julgadores e caprichosos de estranhos e atuar, ao mesmo tempo, como os olhos e carrascos daqueles para quem olham: “[...] que tal se o espelho começasse a mentir? Ou se eu fechasse os olhos, se não quisesse olhar, que faria você de toda essa beleza?” (SARTRE, 1950, p.38).

Esses olhos que julgam e condenam são a representação de toda uma multidão que, com sua responsabilidade de agir e escolher entre os homens e por todos eles, prefere muitas vezes depositar suas próprias percepções no outro, agindo de má-fé para não ter que assumir seus próprios atos. Que são, enfim, sua única forma de pertencer aos homens: “E eu estou vendo vocês, vendo vocês! Eu, sozinha, sou toda uma multidão: a multidão” (SARTRE, 1950, p.73).

## Considerações finais

Tendo como base as teorias literárias sobre a literatura fantástica, notamos que não temos nas obras tratadas neste estudo qualquer tipo de hesitação no sentido em que emprega Todorov (2008) para caracterizá-las como fantásticas. Não há, entre as personagens ou mesmo o leitor, qualquer dúvida de que aquilo que se está narrando teria acontecido de fato ou não dentro do enredo que se apresenta. Voltando-nos para uma perspectiva modal do fantástico, na qual são pensadas questões metaempíricas e não somente sobrenaturais no sentido mais estrito, incluímos neste estudo contos do século XIX e XX que nos comunicam, por meio de mutações metafísicas, a relação entre ser e mundo do homem desses séculos. Há nos contos de Murilo Rubião e de Machado de Assis, questões entre aparência e essência que foram ilustradas tanto em forma de metamorfose física concreta quanto em metamorfose psíquica mais subjetiva. O que traz certo grau de figurativismo, mas, principalmente, questionamentos existenciais. Esse foi o

Diálogos entre as obras ficcionais sartreanas e contos fantásticos contemporâneos [...]

meio pelo qual uma sociedade que já não vê sentido nos seres de outro mundo se manifestou e procurou compreender, enfim, o seu próprio e sua relação com ele. Por isso, o diálogo com as peças e o romance sartreano foram de suma importância para pensarmos na crise existencial em que vivemos na contemporaneidade e para nos sensibilizarmos ainda mais com a forma com que contistas brasileiros representaram isso através de um fantástico que é, sobretudo, humano sem deixar de incomodar.

### **DIALOGUES BETWEEN FICTIONAL SARTREAN WORKS AND CONTEMPORARY FANTASTIC TALES: EXISTENTIALISM REFLECTED IN THE FANTASTIC**

**ABSTRACT:** *More than a philosopher who marked the 20th century with his theories, the Frenchman Jean-Paul Sartre is also often remembered as an accomplished fiction writer. Among his masterpieces are a novel in the form of a diary written in 1938, *A Náusea*, and the 1944 play *Entre Quatro Paredes*. Both are rich expressions of Sartrean existentialism in a fictional format and, therefore, objects chosen for this study. In this article, we propose a dialogue between, on the one side, the Sartrean existential perceptions observed in his fiction and, on the other side, works from the 19th and 20th centuries that propose meta-empirical issues pertinent to human existential questioning and our condition in the world.*

**KEYWORDS:** *Sartre. Murilo Rubião. Fantastic. Existentialism. Tales.*

### **REFERÊNCIAS**

ARRIGUCCI JUNIOR, D. O mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. p.51-56.

\_\_\_\_\_. O sequestro da surpresa. In: \_\_\_\_\_. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p.304-317.

ASSIS, J. M. M. de. O espelho. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. v.2, p.345-352.

CESERANI, R. Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: \_\_\_\_\_. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006. p. 67-88.

COVIZZI, L. M. Uma Ficção Insólita num Mundo Insólito. In: \_\_\_\_\_. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo. Editora Ática, 1978. p.25-47.

FAGUNDES, M. G. Náusea e Conejitos: Fantástico e Existencialismo. **Almanaque Multidisciplinar de Pesquisa**. Duque de Caxias, Ano I, v.1, n.1, p.16-25, 2014.

Lidiane Cristine de Lima Ferreira e Guacira Marcondes Machado Leite

KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBIÃO, M. **Obra Completa**. Edição do centenário. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Contos de Murilo Rubião**. São Paulo: DCL, 2004.

SARDAS, G. **O absurdo da existência nos contos de Murilo Rubião**. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SARTRE, J.-P. **A Náusea**. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

\_\_\_\_\_. **O Existencialismo é um humanismo**. Tradução e notas de Virgílio Ferreira. Editorial Presença, 1962.

\_\_\_\_\_. **Le Diable et le bon Dieu**. Paris: Gallimard, 1951.

\_\_\_\_\_. **Entre Quatro Paredes**. Tradução de Guilherme Almeida. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1950.

\_\_\_\_\_. **Les mouches**. Paris: Gallimard, 1943.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. Direção de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates, 98).



# SONHO, MORTE E RENOVAÇÃO: COMO A VANGUARDA SURREALISTA CONTRIBUIU PARA A MODERNIZAÇÃO DO ROMANCE

Rafael Gallina BIN\*

**RESUMO:** O presente artigo estabelece uma reflexão a respeito do estatuto do romance após os duros ataques sofridos em decorrência da publicação do *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton em 1924. O objetivo é examinar como a crítica surrealista a essa forma literária motivou reações voltadas para a atualização e legitimação do romance como gênero pertinente no século XX. Nesse sentido, confrontamos a crítica surrealista com as alternativas oferecidas pelo *Nouveau Roman* e por Milan Kundera à provocação bretoniana. A comparação entre as três atitudes revela o quanto a dinâmica dialética entre manifestações estéticas beneficia o campo literário como um todo e enriquece a experiência humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria do romance. Milan Kundera. Surrealismo. *Nouveau Roman*.

## Noções introdutórias

Hoje estudamos sob o nome de Vanguardas Históricas, manifestações estéticas do começo do século XX, tais como Futurismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo. Um olhar mais detido no vocábulo “vanguarda” sinaliza uma trajetória semântica que não nasce no campo estético, mas bélico, conforme leciona Compagnon (2010, p.41, grifo do autor):

Utilizarei a metaforização do termo *vanguarda*, ocorrida no decorrer do século XIX. Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situada à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas.

---

\* Mestrando em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara - SP - Brasil. 14800901 - rafael.g.bin@gmail.com

Tornou-se um termo político e, em seguida estético [...] a arte de vanguarda foi primeiramente a arte a serviço do progresso social e que se tornou a arte esteticamente à frente de seu tempo.

Interessa-nos guardar a raiz militar e seu deslocamento à estética para examinar o caso da vanguarda surrealista, porque, se as vanguardas estéticas possuem, na sua etimologia, uma matriz bélica, é preciso compreender que há um confronto de sorte a valer uma reflexão sobre contra o que se insurgia essa vanguarda, ou considerar a possibilidade provocativa de que seriam elas apenas rebeldes sem uma causa.

O movimento surrealista, conforme pondera Claudio Willer (2008), é por vezes tomado como vanguarda artística, porém supera essa tarja, visto que (i) não se contenta em propor apenas processos para revolucionar o cenário estético, antes, ele possui ambições enormes como elaborar uma nova forma de pensar o ser humano, a vida em sentido existencial e o mundo em sentido amplo; e (ii) os demais movimentos de vanguarda tiveram uma vida relativamente curta, por exemplo, o dadaísmo que tanto influenciou os surrealistas extinguiu-se em 1921, com uma duração de aproximadamente cinco anos, enquanto o movimento surrealista, em virtude de suas pretensões, alongou-se de 1924 ao final da década de 1960. O grupo francês encerrou-se em 1969, ultrapassando os limites cronológicos que adjetivam as vanguardas como históricas.

Consciente dessa distinção, o presente artigo tomará o surrealismo em sua origem, quando ainda poderia ser considerado uma vanguarda e batalhava junto ao Dadaísmo, Futurismo e Cubismo por novos paradigmas estéticos. Nesse sentido, tomaremos o documento de fundação do grupo, o *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton<sup>1</sup>, em outubro de 1924, a fim de analisar contra o que os surrealistas se revoltavam, a fim de melhor compreender duas formas distintas de reação ao ataque bretoniano. Elas serão apresentadas pela perspectiva do romancista e ensaísta contemporâneo Milan Kundera, cuja embocadura crítica é mais comprometida com a arte literária do que com o rigor da teoria. Dessa forma, buscamos evidenciar como, no campo estético, a dialética entre as tendências motivam a descoberta de novas modalidades de exposição dos enigmas que cercam a humanidade.

---

<sup>1</sup> Confira Breton (1996).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

## A vanguarda surrealista

A fundação do surrealismo, consoante se apontou, deu-se um pouco antes da publicação do célebre manifesto de Breton em 1924. Esse gênero de texto exige a enunciação dogmática e foi uma marca comum das vanguardas estéticas, inspiradas pelo *Manifesto Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels<sup>2</sup>. Sendo assim, o *Manifesto do Surrealismo* elege uma axiologia a balizar as ações do grupo, a contrapor a um discurso hegemônico que marcou o século XIX e sustenta os objetivos de seu programa estético.

O documento de Breton é um hino à liberdade e à imaginação como principal agente libertário. Nessa medida, essa “vanguarda” volta-se para a “rainha de todas as faculdades” para restaurar ao mundo seu encanto, de sorte que a emergente psicanálise freudiana alimentará o surrealismo com métodos para entrar em contato com as potências criativas do inconsciente. É pela via do sonho que Breton espera encontrar a força motriz da imaginação e a essência profunda da humanidade. Nesse sentido:

[...] do momento em que seja submetido a um exame metódico, quando, por meios a serem determinados, se chegar a nos dar conta do sonho em sua integridade (isto supõe uma disciplina da memória que atinge gerações; mesmo assim começemos a registrar os fatos salientes), quando sua curva se desenvolve com regularidade e amplitude sem iguais, então se pode esperar que os seus mistérios, não mais o sendo, deem lugar ao grande Mistério. Acredito na resolução futura destes dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la, mas bem despreocupado com minha morte, vou suputar um pouco os prazeres de tal posse. (BRETON, 1924)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Confirma Marx e Engels (2005).

<sup>3</sup> “De l’instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve dans son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareilles, on peut espérer que les mystères qui n’en sont pas feront place au grand Mystère. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire. C’est à sa conquête que je vais, certain de n’y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d’une telle possession.” (BRETON, 1966, p.6).

Percebe-se, no excerto acima, o ímpeto de Breton por conquistar a unidade perdida do ser humano, uma forma de essência imperceptível, mas fortemente intuída, que ele indica pelo emprego da maiúscula, o “grande Mistério”. Fixar como objeto de sua escrita o inalcançável não o desestimula, pois estar em processo legitima sua busca.

Ele observa que o modo surrealista de celebrar a imaginação e o sonho encontra resistência em duas atitudes contra as quais o movimento como um todo deve oferecer resistência. Logo na abertura de seu manifesto, Breton enuncia a que faz oposição:

Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, bem entendido, a vida real, que afinal esta crença se perde. O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais desgostoso com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, pois ele aceitou trabalhar, ou pelo menos, não lhe repugnou tomar sua decisão (o que ele chama decisão!) . [...] Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos ensinantes. [...] ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. (BRETON, 1924)<sup>4</sup>.

A precariedade da vida, segundo Breton, se deve ao apelo à materialidade utilitária do mundo, fruto de uma lógica alienadora que reduz o ser humano àquilo que ele experiencia na imanência concreta de suas manifestações em vigília. A natureza humana é a de “sonhador definitivo”, todavia, a reificação utilitária do mundo sequestra do homem a habilidade de sonhar, por conseguinte, aprisiona a imaginação aos ditames da lógica fria e racional.

O surrealismo evoca outra lógica: a simbólica, intuitiva e mágica, cuja instauração depende do combate a uma atitude que Breton denomina de realista, mãe de todos os males e marca da cena cultural de então. Nesse ponto, Breton

---

<sup>4</sup> *“Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd. L’homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage, et que lui a livrés sa nonchalance, ou son effort, son effort presque toujours, car il a consenti à travailler, tout au moins il n’a pas répugné à jouer sa chance (ce qu’il appelle sa chance!) [...] S’il garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui, pour massacrée qu’elle ait été par le soin des dresseurs, ne lui en semble pas moins pleine de charmes. Là, l’absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois; il s’enracine dans cette illusion; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toutes choses.”* (BRETON, 1966, p.1).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...] especifica seus inimigos, aqueles que propagaram a atitude realista no seio cultural: os romancistas do século XIX.

Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães. Ressente-se com isso a atividade dos melhores espíritos; a lei do menor esforço afinal se impõe a eles como aos outros. Consequência divertida deste estado de coisas, em literatura, é a abundância dos romances. Cada um contribui com sua pequena “observação”. (BRETON, 1924)<sup>5</sup>.

O surrealismo se revolta, pois, contra o romance realista-naturalista obviamente. De fato, as produções dessa época são balizadas pelo determinismo de Taine, pelo romance de tese e pela observação objetiva da realidade. Ante essa tríade, é impossível haver rompantes de imaginação. O valor da liberdade é limitado pelas contingências estruturais da sociedade. Os surrealistas haveriam, na condição de vanguarda, de atacar tal estética, mas foram além, pois o próprio gênero literário que servia de suporte a tão nefasta concepção artística foi rechaçado como inferior.

Nessa linha de ideias, é pertinente lembrar de dois procedimentos notáveis da estética surrealista para driblar o império da razão lógica, a saber: a livre associação e a escrita automática. Ambos privilegiam o eixo paradigmático da linguagem em detrimento do eixo da continuidade; assim, conseguem construir metáforas insólitas, cativando a atenção e convidando a uma reflexão sobre sua significação.

Além disso, é preciso lembrar que a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático caracteriza um expediente próprio do gênero lírico

---

<sup>5</sup> “*Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de saint Thomas à Anatole France, m'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. Je l'ai en horreur, car elle est faite de médiocrité, de haine et de plate suffisance. C'est elle qui engendre aujourd'hui ces livres ridicules, ces pièces insultantes. Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas; la clarté confinant à la sottise, la vie des chiens. L'activité des meilleurs esprits s'en ressent; la loi du moindre effort finit par s'imposer à eux comme aux autres. Une conséquence plaisante de cet état de choses, en littérature par exemple, est l'abondance des romans. Chacun y va de sa petite 'bservation'.*” (BRETON, 1966, p.3).

(JAKOBSON, 1970). Dessa forma, não resta dúvida de que o re-encantamento do mundo pleiteado pelos surrealistas seria de fundo poemático, que representa, ontologicamente, a antítese do romance realista-naturalista.

Breton acusa de tediosos os romances realistas. Não valoriza os procedimentos adotados por essa estética para conseguir mimetizar a realidade; antes, identifica neles uma pobreza do olhar, incapaz de transcender o dado imediato. Vejamos como ele avalia um dos principais procedimentos da estética naturalista: “[...] e as descrições! Nada se compara ao seu vazio; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns.” (BRETON, 1924)<sup>6</sup>.

Com essas ideias, é possível localizar o campo no qual a vanguarda surrealista pretende travar sua batalha: o mundo da vida, o qual vinha sendo reificado e alienado por uma estética pretensamente realista, que valorizava mais a “[...] observação direta, a anatomia exata, a aceitação da pintura do que existe.” (ZOLA, 1982, p.92), pautando-se por doutrinas deterministas e positivistas. O surrealismo é o grito pela potência da subjetividade e do inconsciente como forças motrizes da libertação humana.

Feito esse movimento, é pertinente examinar qual resposta o romance ofereceu à ofensiva bretoniana.

## **Ponderação kunderiana sobre a crítica surrealista**

Um ataque tão severo não passaria despercebido pelos romancistas, mas também não significa que eles fossem contra-atacar na mesma medida. Milan Kundera, romancista contemporâneo nascido na República Tcheca, exilado na França onde compôs a maior parte dos seus romances, e recém-retornado à sua pátria (só em 2019 recebeu de volta sua cidadania tcheca), deteve-se sobre as ideias ventiladas por Breton e pondera sobre o mérito delas em sua produção ensaística.

Seus comentários são dignos de atenção, porque o romance, para Kundera, é mais do que um gênero dentre outros gêneros literários, ele encerra uma perspectiva existencial. Tanto é assim que, depois de conhecer o Terror do regime

---

<sup>6</sup> “*Et les descriptions! Rien n'est comparable au néant de celles-ci; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs.*” (BRETON, 1966, p.3).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...] comunista, ele afirma que precisava reencontrar um olhar lúcido ante a existência e o fez ao assumir-se um romancista:

Por isso, ser romancista tornou-se para mim mais do que praticar um “gênero literário” entre outros; foi uma atitude, uma sabedoria, uma posição; uma posição que excluía toda identificação com uma política, com uma religião, com uma ideologia, com uma moral, com uma coletividade; uma *não identificação* consciente, decidida, raivosa, concebida não como evasão ou passividade, mas como resistência, desafio, revolta. (KUNDERA, 2017, p.166, grifo do autor).

Ao adotar o romance como ponto de construção de sua identidade, Kundera torna-se um interlocutor apto a responder aos ataques de Breton a essa forma literária. Seria de esperar uma contraofensiva por parte do tcheco, mas ele não engaja no combate, antes, ele acolhe a crítica do *Manifesto*, mas a modula, reduzindo sua força de impacto e redirecionando a colisão para o setor reclamado por Breton. Nesse sentido:

Apesar da característica parcial dessa crítica, não podemos ignorá-la; ela expressa fielmente a restrição da arte moderna com relação ao romance. Recapitulo: informações; descrições; atenção inútil aos momentos inúteis da existência; a psicologia que torna todas as reações das personagens conhecidas de antemão; resumindo, para condensar todas as restrições numa só, é a falta total de poesia que faz do romance, aos olhos de Breton, um gênero inferior. Falo de poesia tal como os surrealistas e toda a arte moderna a exaltaram, poesia não como gênero literário, mas como certo conceito de beleza, como explosão do maravilhoso, momento sublime da vida, emoção concentrada, originalidade do olhar, surpresa fascinantes. Aos olhos de Breton, o romance é uma *não poesia* por excelência. (KUNDERA, 2017, p.160, grifo do autor).

Em certa medida, Kundera é cirúrgico ao assinalar que, aos olhos de Breton, a ontologia romanesca é contaminada pela ausência de poesia segundo a acepção empregada pelos surrealistas; porém, logo na sequência, Kundera faz o movimento de redirecionamento da avaliação de Breton, quando pondera: “Critizando a arte do romance, Breton ataca suas fraquezas ou sua essência? Digamos, antes de tudo, que ele ataca a estética do romance nascida com o começo do século XIX, com Balzac.” (KUNDERA, 2017, p.164).

Essa redução da crítica de Breton a um momento da história do romance é necessária, pois no ímpeto de afirmar o novo, Breton compõe o *Manifesto* mais para inflamar os ânimos do que para, de fato, fazer justiça à história do romance. Kundera, por sua vez, é um romancista que valoriza a história da arte que pratica, então faz essa modulação, pois concorda com a crítica dos surrealistas e, mais do que isso, reconhece nela uma valorização da particularidade da forma romanesca.

O romance não é, de fato, susceptível à poesia como queriam os surrealistas, porque essa poesia extática, explosiva e surpreendente não acontece no reino da prosa romanesca. Segundo Kundera, o romance descobre o mundo da prosa, o qual se configura pelo “[...] caráter concreto, cotidiano, corporal da vida [...] Não ocorre a Homero perguntar-se se depois de suas inumeráveis lutas, Aquiles ou Ajáx conservaram todos os dentes. Ao contrário, para Dom Quixote e para Sancho, os dentes são uma perpétua preocupação.” (KUNDERA, 2006, p.16). Dessa forma, a beleza para um romancista não poderá ser a beleza surrealista, mas um aspecto particular da estética de sua arte: a beleza dos sentimentos modestos.

Os heróis da epopeia vencem ou, se são vencidos, conservam a grandeza até o último suspiro. Dom Quixote é vencido. E sem nenhuma grandeza, pois imediatamente tudo fica claro: a vida humana como tal é uma derrota. A única coisa que nos resta diante dessa inelutável derrota que chamamos vida é tentar compreendê-la. Eis aí a *razão de ser* da arte do romance. (KUNDERA, 2006, p.17, grifo do autor).

Enquanto os surrealistas queriam enunciar o grande Mistério da existência humana, uma verdade profunda e enraizada nas matrizes do ser humano, o romance, segundo Kundera, busca entender o concreto, o imediato, o banal da vida cotidiana e descobrir, nos compassos monótonos da rotina, sua beleza. Essa mudança de atitude implica, a um só tempo, um reconhecimento de que o romance do século XIX já havia esgotado seus recursos para descobrir essa beleza, ou seja, os surrealistas estavam certos: o romance como estava, tornava-se enfadonho.

## **Propostas de salvação: adesão ao humor e seu aspecto assombroso**

A modernização da prosa romanesca se deu de formas diversas. Examinemos, de início, duas: a primeira reconhece o mérito da crítica surrealista, porém

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

se volta para as origens do romance para buscar alternativas modernizadoras; a segunda também reconhece o mérito da crítica surrealista e resolve portar-se de acordo com ela e pensa a modernização do romance pelo aspecto da negatividade.

Na aurora do romance moderno, Henry Fielding compõe *The History of Tom Jones*<sup>7</sup>, em 1749, e intercala sua narrativa com reflexões sobre o gênero que está escrevendo, o qual ele denomina “relato prosai-comi-épico” (KUNDERA, 2006, p.14). Com efeito, percebe-se que dois dos principais traços do que é a escrita romanesca já estão contidos nos radicais que Fielding emprega: (1) o romance trata do mundo da prosa; (2) o romance é permeado pelo humor; (3) o romance é derivado da épica, ou seja, seu mister é cativar a atenção por meio da narração.

O humor como traço da ontologia do romance é fundamental para a poética de Kundera. Ele será uma das vias à qual recorrerão alguns romancistas para enfrentar a crítica de Breton, pois “[...] o romance nasceu não do espírito teórico mas do espírito do humor [...] A exemplo de Penélope, ela desfaz durante a noite a tapeçaria que os teólogos, os filósofos, os sábios urdiram durante a noite.” (KUNDERA, 2016, p.160). O riso instabiliza as certezas postas, de modo que tornar uma situação risível é mostrar que as certezas enunciadas categoricamente não são senão meias verdades.

Kundera argumenta que Kafka, um dos grandes nomes do romance do século XX, responde à crítica surrealista voltando-se para o humor. É a partir de uma brincadeira de bar que Kafka criou romances, que retratam verdadeiros pesadelos burocráticos.

*O processo*, de Kafka, baseou-se num desafio artístico muito semelhante. O primeiro capítulo (aquele que Kafka leu para os amigos, que se divertiram muito) poderia ser compreendido (aliás com razão) como uma simples historieta engraçada, uma brincadeira [...] Mas Kafka não queria escrever (retomo os termos de Flaubert) “uma fantasia mais ou menos espirituosa”, ele queria dar a essa situação engraçada um “alcance” maior, “detalhá-la e desenvolvê-la”, insistir na sua “verossimilhança” para poder dar “a impressão de acreditar nessa história” e fazer dela “uma coisa séria e mesmo assustadora”. Queria descer *até o fundo negro de uma brincadeira*. (KUNDERA, 2006, p.119-120, grifo do autor).

---

<sup>7</sup> Confira Fielding (1952).

O ponto de partida é o humor, encontrando a situação risível, investigando-a, submetendo seus motivos e intenções a um interrogatório; o que antes mostrava-se engraçado, torna-se nebuloso, porque a comédia é o polo oposto da tragédia, e as duas juntas compõem um gradiente no qual se constroem as experiências humanas. Assim, é plenamente possível partir de um extremo e, por meio da narração, transformá-lo no outro, já que são manifestações de um mesmo fenômeno: vivência humana.

Chegar ao fundo negro de uma brincadeira é evidenciar o trágico que sustenta o riso e tornar menos rígidas as fronteiras do verossímil, pois (continuemos com *O processo*, de Kafka<sup>8</sup>), se do absurdo dum brincadeira prosaica, chega-se ao pesadelo, então talvez seja possível descobrir uma faceta da realidade que contenha o gérmen do maravilhoso. Vale sublinhar, o romance é capaz de encontrar a beleza surrealista sem aderir ao reino da poesia, à liricização do mundo; antes, o faz voltando-se para sua matriz cômica.

Quanto mais se observa uma realidade com atenção, mais se compreende que ela não corresponde à ideia que todo mundo faz a seu respeito; sob o demorado olhar de Kafka, ela se revela cada vez mais desarrazoada, portanto irracional, inverossímil. E foi esse olhar ávido pousado demoradamente sobre o mundo real que conduziu Kafka, e outros grandes romancistas depois dele, para além da fronteira do verossímil. (KUNDERA, 2006, p.71).

O romance instala sujeitos (personagens ou egos-experimentais como as chama Kundera) no mundo da prosa. Cada uma tem a sua experiência com/no o mundo e é no estar-no-mundo de suas personagens, nas situações experienciadas por elas que o romancista descobre o mundo ficcional não como um suporte singular, mas plural, pois revela-se de uma forma para cada personagem.

O verossímil sempre o é para um sujeito. A questão da relativização das verdades e a exigência de compreensão, que estão no cerne do romance desde Cervantes, são traços que modernizarão a prosa romanesca, conduzindo a história dessa arte para além dos paradigmas miméticos do século XIX. Nesse gesto também, os romancistas driblam a crítica que lhes direcionou Breton.

---

<sup>8</sup> Confira Kafka (2005).

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

## O romance que nega sua essência: o caso do *Nouveau Roman*

Outro modo de o romance enfrentar a maledicência surrealista se deu pela adesão a uma poética da negação, aceitando a crítica de Breton de que o romance é uma **não poesia**. Nesse sentido, temos o *Nouveau Roman*, movimento que marcou as décadas 1950 e 1960 na França. Em *Por um Novo Romance*, Alain Robbe-Grillet (1969), grande expoente desse movimento, já se mostra alinhado à crítica feita pelo surrealista, mostrando ser a mesma que o anima:

A narrativa, tal como a concebem nossos críticos acadêmicos – e, a exemplo deles, muitos leitores – representa uma ordem. Esta ordem, que com efeito pode ser qualificada de natural, está ligada a todo um sistema, racionalista e organizador, cujo desabrochar corresponde à tomada do poder pela classe burguesa. Nesta primeira metade do século XIX, que viu o apogeu – com *A Comédia Humana* – de uma forma narrativa, em relação à qual se compreende porque ela continua a ser para muitos algo como um paraíso perdido do romance, algumas certezas importantes estavam em circulação: em particular, a confiança numa lógica justa e universal das coisas. Todos os elementos técnicos da narrativa – emprego sistemático do passado perfeito e da terceira pessoa do singular, adoção incondicional do desenrolar cronológico, intrigas lineares, curva regular das paixões, tensão de cada episódio na direção de um fim, etc. – tudo objetivava impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável. Como a inteligibilidade do mundo não estava nem mesmo em questão, contar não apresentava problema algum. O estilo do romance podia ser inocente. (ROBBE-GRILLET, 1969, p.25).

O ponto de partida é o mesmo de Breton, na medida em que Robbe-Grillet se volta para o romance do século XIX como aquele que fixou as categorias narrativas e um modo de narrar que se tornou ultrapassado, ou até mesmo digno de ser rechaçado. No ensaio “Sobre algumas noções obsoletas”, Robbe-Grillet pleiteia que as noções tradicionais, como personagem, enredo, forma, conteúdo, tornavam-se pouco fecundas e poderiam ser refutadas por reproduzirem um ideário antropocêntrico, narcisista e burguês.

Robbe-Grillet fixa como núcleo de sua crítica ao romance do século XIX a figura do herói romanesco, argumentando que, em certa medida, todos os demais elementos do romance servem para evidenciar o modo como o protagonista

triunfa sobre os obstáculos do mundo. Nesse sentido, o francês constrói narrativas despersonalizadas, focalizando o mundo dos objetos ao invés de colocá-los em função do herói romanesco.

A preocupação em marcar a presença dos objetos no mundo, dando por meio da prosa sua máxima visualidade, é uma grande preocupação da escritura de Robbe-Grillet. Nessa esteira, Roland Barthes é assertivo ao pontuar que o autor nega as paixões humanas dos românticos e leva a descrição realista à exaustão, de modo que ler suas obras é fazer, necessariamente, uma “ingestão exaustiva do material”:

Essa qualidade nova da leitura está ligada, aqui, à natureza propriamente óptica do material romanesco. Sabe-se que o desígnio de Robbe-Grillet é dar afinal aos objetos um privilégio narrativo somente concedido até hoje às relações humanas. De onde uma arte da descrição profundamente renovada, já que nesse universo “objetivo” a matéria não é mais apresentada como uma função do coração humano (lembrança, utilidade) mas como um espaço implacável que o homem só pode frequentar pelo andar, nunca pelo uso ou pela sujeição. (BARTHES, 2007, p.94).

Com efeito, esse deslocamento do interesse do herói narrativo para os objetos narrativos, configura o porquê de Barthes caracterizar Robbe-Grillet de “coisista”, destruidor de sentidos, que se vale de descrições minuciosas para impor ao leitor a presença do objeto, destituindo-o de qualquer valor simbólico. Trata-se de dar às coisas um tratamento catártico, dissociando-as do ser humano, fazendo-as valer pelo seu estar-aí.

O trabalho do romancista é de certa forma catártico: purifica as coisas do sentido indevido que os homens depositam incessantemente nelas. Como? Evidentemente pela descrição. Robbe-Grillet produz pois descrições de objetos suficientemente geométricas para desencorajar toda indução de um sentido poético da coisa; e suficientemente minuciosas para cortar a fascinação da narrativa; mas por isso mesmo, encontra o realismo. (BARTHES, 2007, p. 103).

Posta essas considerações sumárias sobre o *Nouveau Roman*, percebemos que à medida que as categorias narrativas tradicionais são negadas, Robbe-Grillet coloca em xeque aspectos essenciais do gênero romanesco, informando uma poética do romance pautada pela negação de seu caráter essencial.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

Ao mesmo tempo, o fato de ele recorrer à descrição dos objetos não exime o romance da crítica surrealista de que as descrições realistas são enfadonhas. Robbe-Grillet agrava esse cenário, pois sua descrição é objetificadora, destituída de qualquer significação humana. A imposição da presença do objeto sem qualquer transcendência, ainda que sujeita a uma outra poética não atende à demanda surrealista de re-encantar o mundo, ao contrário revela e destaca o caráter reificado e desumanizado da realidade.

Voltamos, com efeito, às considerações de Kundera, pois ele também oferece uma postura crítica em relação ao *Nouveau Roman*, responde a ela e propõe um modelo próprio. Vejamos, pois, como ele reflete sobre essa intriga ideológica:

Duas fidelidades nos determinavam: fidelidade à revolução da arte moderna no século XX e fidelidade ao romance. Duas fidelidades nada convergentes. Pois a vanguarda (a arte moderna em sua visão ideologizada) sempre relegou o romance para fora do modernismo, considerando-o como superado, irrevogavelmente convencional. Se, mais tarde, nos anos 1950-1960, as vanguardas atrasadas quiseram criar e proclamar seu modernismo romanesco, elas conseguiram isso pelo caminho de uma pura negatividade: um romance *sem* personagem, *sem* intriga, *sem* história, se possível *sem* pontuação, romance que então se deixou chamar *antirromance*. (KUNDERA, 2013, p.76, grifo do autor).

Embora não nomeie, está claro que Kundera refere-se ao *Nouveau Roman*. É interessante notar que, enquanto em relação ao *Manifesto Surrealista*, ele encontra mérito na crítica de Breton, no que tange à negação das categorias narrativas feitas por Robbe-Grillet, Kundera se revela muito desgostoso, classificando essa manifestação literária como “antirromance”, porque nega um traço forte do romance que é seu interesse por compreender o ser humano.

## **O “arquirromance”: a via de modernização do romance de Milan Kundera**

Kundera não aceita bem essa negação, porque como ele próprio assegura: para entender é preciso comparar, e comparando a poesia moderna com o romance moderno, ele percebe que ela não se define pela negatividade como “antipoesia”, ao contrário: a poesia moderna livra-se do dogmatismo rigoroso dos tratados da versificação parnasianos para enunciar sua verdade essencial, a verdade

poética. Por que, então, o romance moderno seria constituído pela via negativa? Kundera apresenta uma alternativa de constituição do romance moderno pela via positiva:

Nesse sentido, imaginei o romance moderno não como *antirromance*, mas como *arquirromance*. O arquirromance: *primo*, ele se concentra sobre aquilo que só o romance pode dizer; *secundo*, ele faz reviver todas as possibilidades negligenciadas e esquecidas que a arte do romance acumulou durante quatro séculos de sua história. (KUNDERA, 2013, p.76, grifo do autor).

No trecho acima, Kundera oferece duas características fundamentais para essa categoria narrativa criada por ele, mas não explica o que entende por “aquilo que só o romance pode dizer”, nem exemplifica as “possibilidades negligenciadas e esquecidas”, de sorte que o arquirromance torna-se um conceito aberto à construção a partir da escritura de romances que sigam suas duas balizas.

Em verdade, o próprio conceito de *arquirromance* aparece na produção ensaística tardia de Kundera, embora alguns de seus traços já possam ser mapeados desde a publicação de *A arte do romance*, seu primeiro livro de ensaios. Sendo assim, não cabe tentar cerrá-lo em uma definição, porém é possível elencar algumas características que compõem o arquirromance, as quais respondem à crítica surrealista e atualizam a forma romanesca para os séculos XX e XXI.

Nessa esteira, retoma-se o tédio surrealista em relação às notações subsidiárias, cuja principal finalidade é produzir o “efeito de real”, as descrições enfadonhas. Kundera sustenta, em atenção a essa consideração bretoniana, que sua escrita segue uma arte do despojamento radical regida pelo imperativo janecekiano, e explica-o:

Com o romance, é quase igual: ele também está atravancado pela “técnica”, pelas convenções que trabalham em lugar do autor – expor um personagem, descrever um meio, introduzir a ação numa situação histórica, encher o tempo da vida dos personagens com episódios inúteis; cada mudança de cenário exige novas exposições, descrições, explicações. Meu imperativo é “janecekiano”: desembaraçar o romance do automatismo da técnica romanesca, do verbalismo romanesco, torná-lo denso. (KUNDERA, 2016, p.79).

Com esse imperativo composicional em mente, Kundera consegue, a um só tempo, (1) livrar o romance da verborragia pouco comunicativa que marcou

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

a prosa do século XIX; e (2) mobilizar o instrumental romanesco para adensar o mundo da prosa. A busca pelo adensamento do romance é um dos comandos implícitos na segunda característica do romance: “dizer o que só o romance é capaz de dizer”.

Podemos perceber o aperfeiçoamento desse imperativo conforme a produção ficcional de Kundera amadurece. Sua obra pode ser dividida em dois momentos: o ciclo tcheco e o francês, o nome de cada um sinaliza a língua que Kundera usou para compor seus romances. Com efeito, as obras do ciclo tcheco (*A brincadeira*; *Risíveis amores*; *A vida está em outro lugar*; *A valsa dos adeuses*; *O livro do riso e do esquecimento*; *A insustentável leveza do ser*; e *A imortalidade*) são todas obras de fôlego maior, com a forma inspirada no modelo musical da sonata, enquanto suas obras do ciclo francês (*A lentidão*; *A identidade*; *A ignorância*; e *A festa da insignificância*) são mais enxutas, visto que inspiradas na forma musical de composição breve, a fuga.

Além da extensão quantitativa dos seus romances, é possível notar que os romances mais extensos possuem divisões em partes, nas quais Kundera exerce o que ele chama de a estratégia Chopin, a qual consiste em dar tratamento de forma breve às partes de uma composição longa<sup>9</sup>. Com esse expediente, ele consegue manter a tensão narrativa, enquanto explora as multifacetadas do tema romanesco.

Essas medidas tendem a satisfazer à crítica surrealista, na medida em que o romance não se perde em anotações subsidiárias. Resta identificar como o arquirromance se engaja em descobrir o “grande Mistério”. A rigor, Kundera não endereça diretamente essa questão, mas a reformula em outros termos. Como vimos, para ele, o romance está engajado em descobrir a beleza do “mundo da prosa”. Assim, todo o caráter misterioso e enigmático do surrealismo deve ser deslocado para o universo concreto, corriqueiro e banal da vida.

Nesse contexto, a preocupação kunderiana não é encontrar a raiz do “grande Mistério”, mas explorar as condições desconhecidas no possível horizonte existencial humano. Dessa forma, o conceito de *Lebenswelt* (mundo da vida) na acepção de Edmund Husserl permite a reconciliação do mistério (transcendência) com a experiência do sujeito (imanência). A esse propósito, vejamos a tomada que Kundera faz de um dos mais prestigiados discípulos de Husserl:

Heidegger caracteriza a existência por uma fórmula superconhecida: *in-der-Welt-sein*, estar-no-mundo. O homem não se relaciona com o mundo como

---

<sup>9</sup> Confira Kundera (2017).

um sujeito com um objeto, como o olho com um quadro; nem mesmo como um ator no cenário de um palco. O homem e o mundo estão ligados como o caramujo e sua concha: o mundo faz parte do homem, ele é sua dimensão e, à medida que o mundo muda, a existência (*in-der-Welt-sein*) muda também. (KUNDERA, 2016, p.43).

A literatura é capaz de propor tantos mundos quantas forem as possibilidades imaginativas do autor. Dessa forma, a expressão literária é uma modalidade de exploração do mundo da vida, onde os mistérios surrealistas se alojam. À medida que se cria um mundo ficcional, uma nova possibilidade existencial é criada e, por conseguinte, uma nova via para explorar os enigmas encobertos pela carapaça do real.

À luz dessa consideração e tomando o romance como o reino da prosa, temos que o processo de semiótica romanesco de Milan Kundera prefere explorar a existência a convencer o leitor da realidade do mundo que ele criou. Isso não significa que a ficção kunderiana se passa em realidades paralelas, permeadas pelo maravilhoso. Absolutamente não. Seus romances são ancorados em realidades prosaicas próximas das que experimentamos, o que termina por servir de base para que as reflexões desenvolvidas no romance alcancem a dimensão existencial.

Nesse ponto, percebemos como Kundera desvia também da poética do *Nouveau Roman*, visto que sua construção ficcional visa a explorar a interação sujeito-mundo a fim de descobrir novas formas de estar-no-mundo e desvelar o sentido de experiências humanas. Kundera é resistente à ideia de “coisificar” a prosa romanesca, porque sente nisso um desperdício da potencialidade do romance.

Dissociar a vivência humana para construir um romance puramente objetivo não proporciona meios para a descoberta de novas possibilidades existenciais. Sua proposta é em outro sentido. Kundera atribui ao arquirromance o dever de pensar. Enquanto Robbe-Grillet afirmava a literal impossibilidade de contar uma história, Kundera defende que o romance não só deve contá-la, como também deve pensá-la.

Quanto mais simples a história, mais o romance deve lhe colocar questões, pois a simplicidade é índice de um mistério encoberto, de um dado existencial que foi alienado pelo automatismo da rotina. Dessa forma, indagando os motivos das personagens, desdobrando o sentido de suas escolhas, o romance pensa sua narrativa e, por meio desse processo, descobre a beleza da prosa.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

## Considerações finais

Ante o exposto, é fundamental frisar que a arte oferece uma perspectiva de coexistência mais harmônica, já que, como vimos, uma vanguarda estética faz o seu ataque à tradição, mas ele não produz qualquer dano à humanidade. Ao contrário, ele encoraja as gerações vindouras a explorar novos expedientes para manter o fluxo estético corrente e atual. No universo estético, o confronto não exclui, mas incrementa e movimenta os criadores a acrescentarem algo novo ao que antes era inexistente.

A tensão que se instaura ao longo da história literária parece obedecer à dialética idealista de Hegel. Neste artigo, tivemos o romance do século XIX como tese contra a qual o *Manifesto Surrealista* serviu de antítese. Como era um movimento que começou como vanguarda, Breton estabeleceu uma postura mais agressiva em relação à tradição, não reconhecendo seus méritos e atacando os seus processos, atribuindo ao gênero romanesco como um todo a responsabilidade pelo olhar medíocre que a arte desenvolvia.

No entanto, um ataque estético severo como o dos surrealistas ao romance não é tão grave quanto uma bomba lançada em território inimigo. Os novos romancistas não fizeram uma contraofensiva à arte surrealista. Ao contrário, receberam sua crítica e adotaram novas medidas para manter sua prática literária válida e pertinente ao novo contexto. O campo estético é um ambiente em que as tensões produzem harmonização criativa.

Breton clamava pelo re-encantamento do mundo, porque percebia que o realismo materialista que impregnou o século XIX estava tolhendo do ser humano sua subjetividade, colonizando a sensibilidade e reificando relações sociais. Seu apelo ao inconsciente e ao sonho é um grito pela libertação do desejo e pela manifestação do colorido individual. Seu ataque foi contundente: o romance é antipoesia.

O *Nouveau Roman*, engajado em modernizar o romance, atua como primeira tentativa de síntese, visto que acatou a crítica surrealista, mas não encontrou nela qualquer ofensa. Antes, assumiu que, de fato, caso o romance queira, ele pode ser antipoesia e pura objetividade. Nesse sentido, Robbe-Grillet trabalhou a forma narrativa a fim de entregar ao leitor a visualidade e a presença dos objetos, destituindo-o de qualquer referência transcendental ou vinculação a um símbolo humano. Essa iniciativa marca uma postura comprometida mais com o mundo da linguagem do que com o mundo da vida.

Milan Kundera e seu conceito de arquirromance mostram-se como síntese alternativa. Sensível à crítica surrealista, ele reconhece o esgotamento dos expedientes realistas e mostra-se interessado em encontrar formas para atualizar o discurso romanesco para os tempos atuais. Contudo, seu método é o de exploração das possibilidades esquecidas nas nascentes romancescas. O riso lhe serve de bússola e o pensar como força motriz. Kundera propõe uma abordagem hermenêutica, segundo a qual, na literatura, é possível encontrar o mundo humano representado pelo teatro da linguagem, de sorte que a narrativa pode explorar e descobrir na objetividade do mundo literário, valores profundos que animam a subjetividade humana no mundo real.

Os gêneros literários não se mantêm atuais em função de um jogo de espelhamento. Ao contrário, sabendo que são temas e processos estruturais de figurativização, é preciso que sejam capazes de se atualizar para representar as tensões humanas de uma época. Nesse movimento, as tropas da vanguarda disputam a cena, mas não para monopolizá-la, antes, para reorganizá-la segundo novo paradigma mais ajustado à realidade, ao mundo e mais sensível ao humano. Não há explosões, enquanto o diálogo estético for encarado com seriedade risonha.

### ***DREAM, DEATH, AND RENOVATION: HOW THE SURREALIST VANGUARD CONTRIBUTED TO THE MODERNIZATION OF THE NOVEL***

**ABSTRACT:** *This paper reflects on the status of the novel after the harsh attacks it suffered due to the publication of the Surrealist Manifesto, written by André Breton in 1924. The main goal of this paper is to examine how the Surrealist criticism of this literary form caused reactions which aimed at updating and legitimizing the novel as a relevant genre in the 20<sup>th</sup> century. In this sense, we confront the surrealist criticism with the alternatives offered by the Nouveau Roman and Milan Kundera to the Bretonian provocation. The comparison between the three attitudes reveals how the dialectic dynamics between aesthetic manifestations benefits the literary field as a whole and enriches the human experience.*

**KEYWORDS:** *Theory of the novel. Milan Kundera. Surrealism. Nouveau Roman.*

### **REFERÊNCIAS**

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Sonho, morte e renovação: como a vanguarda surrealista contribuiu para a [...]

BRETON, A. **Manifeste du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1966. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4140895/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4140895/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surr%C3%A9alisme.pdf)>. Acesso em: 15 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Surrealista**. 1924. Ebook kindle. Edições em domínio público.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

FIELDING, H. **The History of Tom Jones: a Foundling** Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952.

JAKOBSON, R. **Linguística. Poética. Cinema**. Tradução Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KAFKA, F. **O processo**. Tradução de Modesto Carone Netto. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

KUNDERA, M. **Os testamentos traídos**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca, Maraia Luiza Newlands Silveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

\_\_\_\_\_. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Um encontro**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **A cortina**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARX, K.; ENGELS, F. **O manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

ROBBE-GRILLET, A. **Por um novo romance**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Ed. Documentos, 1969.

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

ZOLA, E. **O Romance experimental e o naturalismo no teatro**. Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.





# D. PEDRO II, NA FRANÇA: VISITA INDESEJADA OU ENCONTRO CENSURADO?

Ronaldo Guimarães GALVÃO\*

**RESUMO:** Este artigo propõe a leitura de uma crônica literária de Brito Broca, analisando o modo como o jornalista representou D. Pedro II, Georges Sand e Alphonse Karr em seu texto. Ao desprezar, ainda que de forma parcial, os contextos francês e brasileiro em que ocorreu a viagem do imperador à Europa, Broca dá a impressão de que tanto Sand quanto Karr negaram-se a se encontrar com D. Pedro por motivo fútil ou por capricho. A abordagem permite uma reflexão que ajuda a desmistificar os lugares-comuns em torno do modo como se construíram essas personagens na historiografia literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brito Broca. D. Pedro II. Georges Sand. Alphonse Karr. Crônica literária. Historiografia literária.

## 1

A crônica “Dom Pedro II, George Sand e Alphonse Karr”<sup>1</sup>, reunida em *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*, de José Brito Broca (1904-1961), aborda um fato curioso a respeito da primeira viagem do monarca brasileiro à Europa, em 1871. Segundo o relato do cronista, tanto Sand quanto Karr declinaram de um encontro com o Imperador sem oferecerem uma desculpa aparentemente convincente. Do primeiro caso, registra-se um convite de D. Pedro para que a escritora fosse a Paris encontrá-lo ou que, assim não sendo possível, ele mesmo a visitasse em sua residência, em Nohant; Sand, porém, parece ter se esquivado das duas sugestões feitas. Do segundo, conferem-se duas recusas dirigidas por parte de Karr: a primeira, em razão de

---

\* Mestre em Letras. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês. São Paulo - SP - 05508-080. ronaldogalvao@hotmail.com

<sup>1</sup> Confira Broca (1979a).

uma gripe que o acometera; e a segunda – já na ocasião de outra temporada de D. Pedro na Europa – se deve à visita que seu neto, vindo do internato, lhe faria justamente naquele “[...] domingo de fevereiro, quando [o monarca] desejava apertar a mão de Alphonse Karr.” (BROCA, 1979a, p.318).

Há, ainda, outro elemento destacado por Brito Broca que pode ser tomado como a chave para a leitura de sua crônica. O desejo de D. Pedro II de conhecer “celebridades parisienses” durante sua passagem pelo velho mundo foi mediado por Joseph-Arthur de Gobineau (1816-1882), o comumente conhecido Conde de Gobineau, escritor e diplomata que, chefiando a legação da França no Brasil, de abril de 1869 a maio de 1870, muito se aproximou do monarca brasileiro, mantendo com ele uma boa relação de amizade. O fulcro desse elemento da crônica, no entanto, refere-se ao fato de que Gobineau se destacava nesse período como um disseminador de ideias racistas<sup>2</sup>, o que, possivelmente, poderia limitar o número de personalidades com as quais D. Pedro tomaria contato, tanto em razão dos critérios adotados pelo próprio Gobineau – que “[...] organizou uma lista muito selecionada de nomes, com a indicação das qualidades dos mesmos, tarefa na qual se guiou, naturalmente, por pontos de vista pessoais [...]” (BROCA, 1979a, p.318) –, quanto pelo fato de que alguns “espíritos essencialmente antidoutorais”, como lembra Broca, talvez não quisessem travar qualquer tipo de *bavardage* com alguém que mantivesse relações com tal figura. Em seu artigo, Brito Broca destaca o movimento do conde francês de filtrar os nomes que seriam os mais indicados (e os menos também) a um encontro com D. Pedro II:

Assim, julgando homens como Renan e Taine, em condições de corresponder à curiosidade do Imperador, não era sem reserva que sugeria o nome de Théophile Gautier, como pertencendo a uma categoria de intelectuais de comércio mais difícil do que agradável, aos quais é impossível convencer “a lavar as mãos física e moralmente falando”. Gobineau aludia, com certeza, aos chamados boêmios da época, cujo trato não podia deixar de ser molesto a um aristocrata racista do tipo do autor de *Les Pléiades*. (BROCA, 1979a, p.316).

Parece, portanto, que a ideia do Conde de Gobineau era mesmo cuidar para que o imperador brasileiro tomasse contato com aqueles que apresentassem

---

<sup>2</sup> Gobineau é o autor de *Ensaio sobre a desigualdade das raças* (1853), obra em que defendia a tese de que a questão étnica determinou a ascensão e a queda de grandes civilizações. Confira Gobineau (1940).

ideias, senão afins às dele próprio, que ao menos não oferecessem nenhum tipo de incômodo ao Imperador e sua comitiva. Foi nesses moldes, então, que D. Pedro limitou-se ao “[...] conhecimento de Renan, Dumas Filho, Claude Bernard, entre outros, gente de linha impecável, cuja correção de maneiras se associava sempre à ideia de um título, de pergaminho: ‘os doutores’, segundo a expressão involuntariamente maliciosa da Imperatriz.” (BROCA, 1979a, p.316).

É provável que a atitude de Gobineau não fosse estranha a D. Pedro II uma vez que, durante o período em que permaneceu no Brasil, “[...] os únicos momentos de satisfação do conde parece terem sido as conversas informais com o imperador, duas ou três vezes por semana, no Paço de São Cristóvão.” (AGUIAR, 1996, p.7). Aliás, conta-nos George Raeders (1996, p.18) que, assim que desembarcou no Rio de Janeiro, Gobineau alegrou-se

[...] ao saber que D. Pedro II, tão avesso à companhia de diplomatas e militares, mostrava-se satisfeito pela França estar representada junto à Corte por um escritor e pensador com prestígio do autor de *Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, religiões e filosofias na Ásia Central*, *Tratado das escritas cuneiformes* e de várias outras obras brilhantes.

Tão satisfeito ficara D. Pedro com a presença do diplomata francês que este, nas suas correspondências, sempre afirmava que o imperador era o único com quem realmente podia conversar. As visitas de Gobineau ocorriam, por sugestão do próprio D. Pedro, às segundas e quintas, após o jantar. Falavam “de tudo e mais alguma coisa” e nem sempre, reforça o francês, estavam de acordo: “Quando a discussão esquentava, peço desculpas, mas ele roga que eu continue. Ele é muito mais liberal do que eu: aliás, é sua profissão; mas o que ele sabe é impressionante, e que lê, extraordinário.” (GOBINEAU apud RAEDERS, 1996, p.34-35). Gobineau era recebido num pequeno gabinete, o que denota certo tom de intimidade aos encontros, sobretudo em razão da sem-cerimônia do monarca que o cumprimentava apertando-lhe a mão diretamente. Em uma das cartas dirigidas à esposa, além do estreitamento cada vez maior das suas relações com o imperador, o conde francês comunica-lhe rumores de que D. Pedro planejava levá-lo em uma viagem que faria ao final da guerra<sup>3</sup>, o que, segundo Raeders, ocorre anos mais tarde e que, conforme observa Lília M. Schwarcz (1998, p.361),

<sup>3</sup> Trata-se da Guerra do Paraguai (também conhecida, na América espanhola, como Guerra da Tríplice Aliança), travada por mais de cinco anos, entre 11 de novembro de 1864 e 1º de março de 1870. Confira Fausto (2010).

será o momento de o monarca, “[...] finalmente visitar o mundo que [...] só conhecia por meio dos livros.”

## 2

Antonio Candido (1981, p.7) dizia que para caracterizar Brito Broca “[...] seria preciso restaurar e ao mesmo tempo matizar o conceito de ‘cronista’.” Para o crítico, era necessário distinguir o tipo de “jornalismo literário leve e casual”, daquele outro realizado por Broca, em que a crônica se constitui “[...] como narração concatenada de fatos, como história ou biografia baseados no relato minucioso do acontecido, com pormenores pitorescos e a capacidade de os fazer falar, isto é, transformarem-se em significados.” (CANDIDO, 1981, p.7). Atribuindo a Brito Broca as qualidades de “sabedor preciso” e “[...] apreciador requintado de biografia, história, edições, estilos, miudezas [...]” (CANDIDO, 1981, p.7), Candido (1981, p.7) destaca ainda que à sua interpretação une-se também a descrição, fazendo seu texto operar de tal modo que, “[...] quando está descrevendo, enumerando, detalhando, o cronista está ao mesmo tempo sugerindo, desvendando e analisando.”

Com efeito, os pormenores na crônica, muitas vezes, funcionam como verdadeiros pontos de apoio quando do exame de alguns fatos trazidos por ela e podem ganhar relevância maior quando são capazes de levar o leitor a uma outra compreensão de um fato. É nessa direção, portanto, que se busca compreender o motivo da recusa do encontro desses dois espíritos essencialmente antidoutorais com o imperador brasileiro D. Pedro II.

O termo **antidoutorais**, nesse caso, se opõe de forma explícita, na crônica, a **doutores**, cujos referentes diretos seriam Ernest Renan, Dumas Filho, Claude Bernard; estes – os doutores – são caracterizados como “[...] **gente de linha impecável**, cuja correção de maneiras se associava sempre à ideia de um **título**, de um **pergaminho**.” (CANDIDO, 1981, p.7, grifo nosso). Além de poder abarcar essa definição trazida na crônica, os termos **doutor** e/ou **doutoral** também remetem à ideia de erudição ou, de forma pejorativa – e, possivelmente, intencional –, conduzem ainda a algo de “gravidade pedantesca”<sup>4</sup>. Juntam-se, na ampliação do sentido do termo, as expressões: **gente de linha impecável**, ou seja, de reputação imaculada, como se fossem seres que pertencessem a uma casta superior, sem qualquer incorreção moral, talvez; **título**, em uma referência tanto

---

<sup>4</sup> Confira Borba et al. (2004).

à ideia de qualificação/titulação, quanto à de nobreza/denominação honorífica; e **pergaminho**, fazendo também uma possível alusão à qualificação desses homens ou à notável extensão de suas produções intelectuais. Assim, valendo-se do prefixo alocado a esse termo e às nuances por ele projetadas – porém, como vimos, num movimento contrário ao das adjetivações endereçadas aos **doutores** –, Brito Broca fornece os indícios das particularidades dos sujeitos que tanto interesse causavam a Pedro II.

Foi por intermédio da *Revue des Deux Mondes*<sup>5</sup>, informa Broca (1979), que o **leitor assíduo** D. Pedro se sentiu atraído pela obra de Georges Sand, o pseudônimo de Amandine-Aurore-Lucile Dupin (1804-1876). E é dela que se registra a primeira recusa a um encontro com o imperador. Segundo nos relata o cronista,

Dom Pedro não somente a convidou a vir a Paris, para se encontrarem, como se mostrou disposto a ir Nohant, a mansão senhorial da romancista, no Berry. Não se diga que, já velha, ela ali vivia em completo isolamento, recusando-se a avistar-se com os de fora; o solar de Nohant continuava aberto aos forasteiros e George Sand estava habituada a receber hóspedes ilustres. Escusando-se de ir a Paris, podia, no entanto, insinuar ao monarca uma visita a Nohant, ao menos por mera cortesia formal, e tal não fez. (BROCA, 1979a, p.317).

Consultando a obra de Georges Raeders, *Dom Pedro II e os sábios franceses* – uma das poucas referências na crônica –, Brito Broca (1979a, p.317) apura que a recusa de Sand se deve “[...] a um resto de vaidade, numa mulher que atingiria breve os setenta, não podendo resignar-se a mostrar ao Imperador o rosto enrugado, que inspirara outra [sic] tão grandes paixões.” Esse argumento, entretanto, parece não convencer muito o cronista que, ao rebater a informação, atesta que “[...] o interesse cativante de um soberano estrangeiro pela escritora valia um pequeno sacrifício [...]” (BROCA, 1979a, p.317) e, para arrematar a sua desconfiança, sai com esta:

George Sand teria, possivelmente, outras razões: mal informada, talvez, pelos republicanos, imaginaria defrontar um monarca *poseur*, todo metido a literato, cuja presença lhe seria insuportável. Com a agravante de se tratar do chefe de

---

<sup>5</sup> A revista oitocentista circulava entre os leitores da elite brasileira e teve grande importância na disseminação da cultura francesa no Brasil, assim como em toda a América Latina. Como muitas de sua época – e diversos periódicos também –, costumava publicar romances de forma episódica.

uma nação de escravos, coisa que devia constranger profundamente o espírito libertário da escritora. (BROCA, 1979a, p.317).

Evidentemente que pela chave interpretativa de nossa atualidade, o simples fato de uma mulher não se dispor a se encontrar e/ou receber um sujeito desconhecido (ainda que se tratasse de um imperador), ou pelo qual não nutrisse qualquer tipo de afinidade – como fica sugerido acima –, já bastaria para tomarmos o comentário do cronista como pouco feliz. Adicione-se também a essa questão uma outra passagem em que Broca (1979a, p.316, grifo nosso) comenta que, “[...] apesar de seu **idealismo revolucionário** e suas **extravagâncias plebeias**, George Sand não deixava de ser uma dama da nobreza francesa.” A que, no entanto, Brito Broca parece não se ater muito é que o fato de Sand pertencer à nobreza francesa não seria algo determinante para que a escritora defendesse ideais que talvez não estivessem na esfera de suas relações. Ou seja, as expressões destacadas parecem sugerir que ter um espírito mais progressista e libertário, dentro de um contexto em que as mulheres iniciavam sua luta pela emancipação – algo latente em algumas das obras de Sand<sup>6</sup> –, não legitima a bandeira da escritora por justiça social e pelos direitos da mulher, tudo em razão de sua origem nobre.

No caso do Brasil, nesse período, poucas eram as mulheres que se destacavam por qualquer tipo de engajamento, sobretudo em razão da pouca ou nenhuma educação a que tinham acesso. Emília Viotti da Costa (2010), comentando a condição daquelas que tiveram possibilidade de frequentar algum estabelecimento de ensino em meados do século XIX, destaca que “[...] as jovens raramente tinham as qualificações necessárias para praticar uma profissão [...]” (COSTA, 2010, p.506) e que aquelas que tinham “[...] tido o privilégio de uma educação adequada se tornaram colaboradoras em jornais e revistas, faziam traduções de livros estrangeiros, publicavam suas poesias, romances, peças e livros sobre educação de crianças.” (COSTA, 2010, p.506). No entanto, segundo Costa (2010, p.506),

A maioria das que se tornaram conhecidas pelos seus talentos literários pertencia a famílias de intelectuais, políticos, advogados, médicos, membros

---

<sup>6</sup> A obra *Indiana* (1832), por exemplo, que leva o nome de sua heroína, trata do tema do matrimônio e do adultério, mas, sobretudo, da luta feminina para livrar-se de condições como a subalternidade e o silenciamento a que estavam submetidas as mulheres do século XIX. Além da crítica a uma sociedade essencialmente patriarcal, o romance ainda traz o final da Restauração francesa e o início da monarquia de julho como pano de fundo das ações (OLIVEIRA, 2017).

da burocracia imperial, fazendeiros ou empresários. Beneficiavam-se da fortuna, da cultura e das conexões de seus pais e irmãos. Quando se casavam, representavam um capital valioso na carreira de seus maridos.

O contexto brasileiro trazido pela pesquisadora, como se vê, não parece se distinguir muito do contexto em que se insere George Sand. A questão da educação para a mulher, além de ser tomada com reserva pela sociedade de um modo geral, estava muito relacionada a um fator socioeconômico da família a que pertencia. No caso de Sand, de origem nobre, como atesta Brito Broca, era mais comum, mesmo sendo mulher, que tivesse um preceptor como muitos dos filhos das famílias mais abastadas. E foi o que ocorreu. Outra evidência, no entanto, apontada por Emília Viotti, também aproxima um pouco mais a biografia de Sand à de outras mulheres do Brasil do XIX, colaborando para o entendimento dessa figura **antidoutoral**.

Comentando sobre a geração de mulheres que nasceram em 1850, a qual teria se empenhado na “luta pela emancipação das mulheres” e aderido aos “movimentos reformistas”, e que também atuou nas primeiras revistas femininas do período, a historiadora afirma que “[...] a vida dessas mulheres revela traços comuns: casaram-se cedo, abandonaram os maridos numa época em que esse gesto era condenado pela sociedade e tornaram-se defensoras de ideias progressistas.” (COSTA, 2010, p.513). Assim, apesar de um pequeno distanciamento temporal entre os episódios, é possível conferirmos o mesmo tipo de situação vivenciada por Georges Sand: casou-se cedo, teve dois filhos e, por causa da infidelidade e do alcoolismo do marido, separou-se dele em 1836, fato incomum para a época. E embora já escrevesse para o *Le Figaro* e já tivesse publicado seu grande sucesso *Indiana* (1832)<sup>7</sup> no período em que esteve casada, é a partir de 1838 que a escritora passa a expressar sua preocupação com os problemas sociais e a emancipação feminina.

A participação das mulheres francesas, por exemplo, na revolução de 1848, é abordada por Dolf Oehler (1999) no seu *O velho mundo desce aos infernos – autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*, e colabora para a compreensão do posicionamento da escritora. Segundo Oehler (1999, p.113), em 1848, “[...] a questão feminina assumiu na consciência pública quase tanta importância quanto a questão social [...]” e impulsionou muitas mulheres de insurgentes a tomarem parte ativa na revolta, “[...] o que inúmeros comentadores

---

<sup>7</sup> Confira Sand (2007).

aproveitaram como ensejo para manifestar-se dessa ou daquela maneira sobre o caráter e a posição social das mulheres.” (OEHLER, 1999, p.113). Assim, romancistas, intelectuais, jornalistas etc., – tanto favoráveis quanto contrários à revolução – ajudam a compor os vários discursos veiculados no período e que representavam setores distintos da sociedade parisiense. Em específico, um deles nos chama a atenção:

A demonização da mulher torna-se de todo trivial no poetaastro filisteu Charles Dügge, que insulta as mulheres dos insurrectos, “essas mulheres sem pudor, de longos cabelos desgrenhados”, e que descobre também, entre os mentores intelectuais de junho, uma autora pedante, uma *bas-bleu* esquecida de seu dever: “George Sand, rebaixando a grandeza do himeneu./ Destruiu o pudor no coração da esposa”. (OEHLER, 1999, p.115).

Como, talvez, não pudesse se referir aos **cabelos desgrenhados** da escritora, que não se encontrava nas ruas durante os levantes de junho, o ataque do poeta se volta contra a conduta de Sand, justamente apontando nela o que seria uma falha: a separação, o divórcio. Ainda aqui é possível conferir que a escritora, mesmo pertencendo à nobreza, também possuía e defendia seus ideais, operando no junho de 1848 como parte do grupo de intelectuais que se identificavam com a causa.

Nesse sentido, a sugestão de Brito Broca concernente à condição de nobre de Georges Sand – o que, sugerido por ele, seria uma justificativa para que a romancista não se solidarizasse com as lutas sociais de seu tempo –, não deve ser tomada como referência para legitimar a recusa a um encontro com D. Pedro II ou tampouco pode ser vista como um simples capricho de Sand. Ao fazer isso, a leitura do cronista se aproxima daquilo que Walter Benjamin denomina como **identificação afetiva**, ou seja, uma interpretação dos fatos com base em um **historicismo servil** em que a identificação do historiador é sempre com os vencedores (LÖWY, 2005). E, ainda nessa esteira, ao comentar que a escritora estaria “mal informada [sobre o imperador] pelos republicanos” (OEHLER, 1999, p.115.), o cronista parece se eximir da possibilidade de fazer uma leitura que, nos termos de Benjamin, implicaria **escovar a história a contrapelo**, ou seja, Broca parece descrever de que Sand estivesse razoavelmente informada a respeito do “monarca *poseur*, todo metido a literato” (OEHLER, 1999, p.115) e que, sim, em razão disso, negou-se a ter uma proximidade com D. Pedro II.

Entretanto, outro pormenor apontado pelo cronista parece confluir muito mais para que George Sand se esquivasse desse *rendez-vous* e configura, nas palavras de Broca, como um agravante: D. Pedro II era o **chefe de uma nação de escravos**.

### 3

A questão do fim do regime escravagista em nosso país foi por muito tempo protelada. Já havia se passado mais da metade do século XIX e o Império brasileiro era a única nação independente que ainda praticava o tráfico negreiro. A Revolução Industrial, representada por grupos capitalistas e industriais, rechaçava todo esse sistema e desde a vinda da família real para o Brasil (1807) – em que D. João VI se comprometera a cooperar com o fim do tráfico –, o governo britânico passou a impor uma série de tratados para extinguir definitivamente essa ação. Não obstante, esses acordos foram sistematicamente ignorados pelas elites brasileiras que entendiam “[...] a propriedade como um dos direitos inalienáveis e imprescritíveis do homem [...]” (COSTA, 2010, p.276), de tal forma que, mesmo após a assinatura da lei, em 1831, que “[...] assegurava plena liberdade aos africanos introduzidos no país [...]” (ALENCASTRO, 2010, p.6) – e cuja contravenção estabelecia crime de sequestro –, o comércio de escravos permaneceu, sobretudo em razão de “[...] um conluio geral, um pacto implícito em favor da violação da lei.” (ALENCASTRO, 2010, p.6). Nesse sentido, Luiz Felipe de Alencastro é categórico ao lembrar que

[...] a maioria dos africanos cativados no Brasil a partir de 1818 – e todos os seus descendentes – foram mantidos na escravidão até 1888. Ou seja, boa parte das duas últimas gerações de indivíduos escravizados no Brasil não era escrava. Moralmente ilegítima, a escravidão do Império era ainda – primeiro e sobretudo – ilegal. [...] tenho para mim que este pacto dos sequestradores constitui o pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira. (ALENCASTRO, 2010, p.7).

O crescimento, ainda que a passos lentos, da cultura urbana, de ideais democráticos e o surgimento de uma ala da imprensa mais ligada a ideias abolicionistas, assim como uma literatura mais engajada<sup>8</sup>, aparecerão quase que

<sup>8</sup> Destaque para a poesia de Castro Alves (1847-1871) como elemento condensador dos ideais abolicionistas; uma palavra aberta “[...] à realidade maciça de uma nação que sobrevive à custa de

no último quartel do XIX, colaborando para um debate público mais rico no país e, ao mesmo tempo, “[...] contrapondo uma Monarquia que sufocava a uma República que libertava.” (MARTINS, 2008, p.73). A primeira viagem internacional de D. Pedro II ocorreu, portanto, em meio a um ambiente conturbado. Aliás, tanto no Brasil quanto na Europa, em especial, na França, que acabara de iniciar a sua Terceira República.

A viagem do monarca brasileiro, é válido destacar, iniciou-se por Portugal, onde pôde percorrer várias províncias do país, suscitando comentários diversos da população uma vez que “[...] não se entendiam facilmente os hábitos desse monarca que, em viagem, abria mãos dos rituais.” (SCHWARCZ, 1998, p.367). Eça de Queirós, em suas *Farpas*<sup>9</sup>, chegou a apelidá-lo de “Pedro da mala”, por causa da “[...] pequena valise de couro escuro que levava sempre consigo nas viagens.” (SCHWARCZ, 1998, p.363). De Portugal, D. Pedro seguiu para a França e lá se encontrou com a condessa de Barral<sup>10</sup> e com Gobineau, o **aristocrata racista**, como o próprio Brito Broca o denominou. É nesta primeira passagem pelo país que o imperador desejava encontrar o outro espírito antidoutoral, Alphonse Karr.

Assim como o caso de Georges Sand, Brito Broca também estranha esse segundo. A proposta do monarca ao escritor francês era “[...] para um encontro na estação de São Rafael, na Provença, durante a parada do comboio [...]” (BROCA, 1979a, p.317). Talvez estivesse sugerido aí uma intenção de que fosse algo mais informal, quase fortuito. No entanto, o escritor declarou que não poderia

[...] comparecer por se achar gripado, acrescentando espiritualmente: outrora um resfriado chamava-se simplesmente um resfriado, punha-se um lenço a mais no bolso e ia-se trabalhar. Hoje, chama-se bronquite, laringite e prendenos em estufa quente. (BROCA, 1979a, p.318).

---

sangue escravizado: é o sentido último do ‘Navio Negroiro!’ (BOSI, 2004, p.120).

<sup>9</sup> As *Farpas* constituíam uma publicação mensal, redigida por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, nos anos 1871 e 1872 (e apenas pelo segundo até 1882). Trata-se de uma série de crônicas que tem seu grande referencial em *Les Guêpes*, de Alphonse Karr, cuja publicação, na França, ocorreu entre 1839 e 1847. Os “[...] artigos comentavam, em chave predominantemente cômica, os acontecimentos cotidianos da cena política e cultural.” (LIMA, 2018, p.237).

<sup>10</sup> Foi tutora das filhas de D. Pedro II e, após o casamento destas, passou a ser a dama da imperatriz nas viagens ao exterior. Havia rumores de que era amante do imperador, embora nas cartas trocadas pelos dois, quando Barral se encontrava na Europa e D. Pedro ainda se achava no Brasil vivendo os últimos dias de seu império, não haja menção exata sobre o assunto; só se percebe mesmo a relação de grande intimidade entre o monarca e ela (SCHWARCZ, 1998).

Ao leitor da crônica não fica evidente de onde Brito Broca teria colhido tal informação ou tampouco a resposta espirituosa de Alphonse Karr. Antonio Candido, assim como outros estudiosos, chama a atenção para esse tipo de ocorrência na produção do cronista. É muito comum em seus artigos observar a ausência das fontes utilizadas. Porém, o próprio Candido (1981) sai em defesa do cronista ao afirmar que esse fato estaria muito mais relacionado a uma espécie de “[...] tributo à elegância ensaística de uma exposição que quer ser o mais aliviada possível de qualquer exibicionismo. E também corresponde, com certeza, a um conhecimento tão antigo e arraigado, que já se desprende das múltiplas origens parciais e vale como sistematização pessoal.” (CANDIDO, 1981, p.8).

Já em relação ao segundo encontro proposto pelo imperador, e que corresponde também à sua segunda viagem à Europa<sup>11</sup>, em 1876 – também na companhia de Gobineau –, é possível observar a fonte de que se vale Brito Broca. Trata-se da obra *História de Dom Pedro II*, de Heitor Lyra, em que este reproduz uma “[...] carta em que o autor de *Les Guêpes*, pela segunda vez, se exime de comparecer [ao encontro com o monarca].” (BROCA, 1979a, p.318). Causa reparo no cronista o fato de Lyra não acrescentar nenhum comentário à resposta de Karr, deixando, assim, de “[...] acentuar a frouxidão quase ridícula do motivo invocado, por detrás do qual se deve ver o desinteresse ou mesmo o desejo de evitar o encontro.” (BROCA, 1979a, p.318).

A “frouxidão quase ridícula” apontada por Brito Broca se refere à desculpa dada dessa vez ao imperador: Karr não poderia encontrá-lo porque “[...] era justamente esse o dia em que um dos seus netos, de treze anos, devia vir do internato visitar o avô.” (BROCA, 1979a, p.318). Nesse trecho ainda, segue uma justificativa – a qual não é possível saber se se trata de uma consideração do próprio cronista ou de uma paráfrase sua –, em que se atesta que D. Pedro, na sua também condição de avô, compreenderia essa outra recusa do autor. A Brito Broca, no entanto, isso soa de outra forma:

Entre velhos amigos, com a possibilidade de se avistarem de novo, muitas outras vezes, a explicação seria aceitável; mas **de um escritor para um soberano estrangeiro**, de passagem pela França, sem a certeza de que a oportu-

---

<sup>11</sup> Lilia Schwarcz (1998, p.378) relata que, durante essa segunda viagem, Victor Hugo também se recusou a receber D. Pedro II. Porém, o monarca, dessa vez, abriu mão do protocolo e foi à residência do escritor. “Ao ser introduzido pela filha do escritor, Jeanne, como a ‘Majestade do Brasil’, teria afirmado: ‘Minha filha, aqui existe apenas uma majestade: Victor Hugo!’ Segundo Schwarz (1998, p.379), esse teria sido “um duro golpe para os republicanos brasileiros que viam em Victor Hugo um modelo alentado.”

nidade viesse a repetir-se, tais alegações assumiam o caráter de um pretexto verdadeiramente fútil e pueril. Pois a honra de apertar a mão do monarca que tanto o admirava, não compensaria o avô das horas roubadas ao convívio do netinho? E a reincidência na recusa tornava-a menos explicável ainda. (BROCA, 1979a, p.318, grifo nosso).

O tom do cronista ressoa agora de forma mais grave, pautado em uma leitura em que o *statu quo* parece ser um parâmetro para definir que a um **escritor** – especialmente um escritor romântico, como é o caso de Karr – não cabe o direito de negar-se a atender à solicitação de um **soberano**. Observe-se que os termos escolhidos parecem marcar a oposição entre Alphonse Karr e D. Pedro II, em que a vontade deste – que é um ser **absoluto, supremo** –, uma vez que se dispõe a visitar um escritor – cuja adjetivação de **antidoutoral** denota sua personalidade – deve sobrepor-se à vontade daquele outro. Talvez a crítica de Brito Broca recaia mesmo sobre as desculpas prosaicas do escritor, no entanto, novamente, o cronista tende a ler a situação como um ato de descaso ou de falta de polimento, quando a atitude do escritor poderia ser tomada como um ato de posicionamento político e/ou ideológico, posto que era assumidamente um republicano. E disso, D. Pedro tinha conhecimento.

O escritor e jornalista Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-1890) “[...] foi um dos homens que, por um momento, monopolizaram a atenção de Paris, tornou-se um cartaz do dia, uma moda, à semelhança de Sartre, atualmente”<sup>12</sup> (BROCA, 1979a, p.317). Escritor romântico, com dezenas de obras publicadas ao longo de sua trajetória literária, também foi um intenso colaborador da imprensa francesa, iniciando sua atividade no *Le Figaro*, em 1829, onde contribuiu com seus artigos até 1836, quando se tornou redator-chefe do jornal. Durante esse período, publicou ainda seu primeiro sucesso literário, *Sous les tilleuls*, em 1832. Antes, porém, fora professor substituto no Colégio Bourbon (1828-1830), atividade que acabou abandonando após ter sido denunciado ao ministro da Instrução Pública por seu supervisor, que o acusou de **republicano e ateu**; sua contravenção foi adotar a leitura de contos de Voltaire com seus alunos (MIRECOURT, 1856). Era muito próximo de Victor Hugo, Dumas (pai), Théophile Gautier<sup>13</sup>, Balzac etc.; e acompanhou de perto a atuação de

<sup>12</sup> O artigo de Brito Broca foi publicado, originalmente, em 1950.

<sup>13</sup> O mesmo a quem Gobineau também impôs restrições quanto a um encontro com o imperador, como já visto.

Lamartine<sup>14</sup> – que conheceu numa noite na casa de Hugo –, nos episódios de 1848, em Paris.

Karr passou a ser conhecido na cena parisiense da época especialmente com a sua série de crônicas intitulada *Les Guêpes (As Vespas)*, cuja publicação ocorreu de 1839 a 1847<sup>15</sup>. D. Pedro II, assim como no caso de George Sand, também era seu leitor em terras brasileiras, daí, portanto, o desejo de encontrar-se com o escritor, mas que, como vimos, não ocorreu em nenhuma das duas tentativas. Isso, no entanto, não fez com que o imperador guardasse algum tipo de mágoa do outro, afirma Brito Broca: “[...] exilado na Europa e mal provido de recursos, quando Alphonse Karr veio a falecer mandou ele arrematar-lhe a biblioteca e oferecê-la à viúva.” (BROCA, 1979a, p.318).

Conta Lilia Schwarcz (1998, p.455) que no famoso Baile da Ilha Fiscal, ao “[...] desembarcar, fraco das pernas e amparado por seu médico Mota Maia, o imperador teria dado um leve tropeço [...]” e, logo em seguida, dito a seguinte frase: “A monarquia tropeça mas não cai” (SCHWARCZ, 1998, p.455). Deste pormenor trazido por Brito Broca, em que D. Pedro, mesmo tendo sido ignorado pelo escritor francês, não hesitou em fazer uma gentileza à sua esposa, poderíamos sugerir algo como “A monarquia pode até ‘levar um fora’, mas não perde a altivez.” (SCHWARCZ, 1998, p.455). Com efeito, ao cronista parece não fazer muita diferença o fato de D. Pedro II ter sido um imperador que sempre se mostrou em descompasso com as necessidades reais do seu país. É por isso que opta por deixar em destaque ações benevolentes do monarca, como a que vimos. E essa ideia se confirma no desfecho de sua crônica, em que diz:

Agora, ficamos nós a cismar. Estariam George Sand e o autor de *Les Guêpes* no rol dos elementos “censurados” por Gobineau? É muito possível que sim, e nesse caso, teriam provado, até certo ponto, que as ressalvas do romancista de *Les Pléiades* eram razoáveis. (BROCA, 1979a, p.318).

---

<sup>14</sup> Lamartine incentivou Alphonse Karr a candidatar-se nas eleições que seriam realizadas naqueles agitados meses de 1848. Tendo morado no Havre, na Normandia, Karr gozava de certa popularidade entre as populações mais humildes, que incluíam pescadores e marinheiros da região. Embora não fosse do Partido Republicano, defendia a República (KLEIN, 1994).

<sup>15</sup> De tom satírico, a série chegou a fazer escola na França, influenciando periódicos como *Revue Parisienne*, *Courrier de la Ville*, *Papillons Noirs*, *Lettres Cochinchinoises*, *Personnalités Politiques et Littéraires*, *Hic Haec Hoc*, entre outras. No Brasil, José do Patrocínio e Demerval da Fonseca, em 1875, também tomaram *As Vespas* de Karr como referência para criarem *Os Ferrões*, como nos informa Mariana da Silva Lima (2018).

No que tange, por exemplo, às ideias liberais que permeavam o país no período da Independência, Emília Viotti da Costa (2010) afirma que eram distintas as aspirações – e até mesmo contraditórias – dos grupos sociais envolvidos. Segundo a historiadora, o desejo de Independência nutrido pelo povo, composto por negros e mestiços, estava ligado a uma luta contra os brancos e seus privilégios; àqueles que a autora chama de despossuídos, interessava “a eliminação das barreiras de cor” (COSTA, 2010, p.38), igualdade de econômica e social; já para os grupos que representavam as elites brasileiras (fazendeiros ou comerciantes), o interesse se voltava para “a manutenção da ordem e a garantia de seus privilégios” (COSTA, 2010, p.38). A esse cenário, acrescentam-se ainda questões de ordem material para o efetivo aproveitamento das ideias liberais, como “[...] analfabetismo, marginalização do povo da vida política, deficiência dos meios de comunicação.” (COSTA, 2010, p.32). No entanto, o que ainda permaneceria como traço caracterizador e, ao mesmo tempo, contraditório das ideias liberais entre nós seria a “[...] estrutura tradicional de produção baseada na grande propriedade, na escravidão e na exportação de produtos tropicais.” (COSTA, 2010, p.60), o que, como é sabido, não sofreria grandes alterações até o fim do império. Nesse sentido – e também considerando o histórico das duas personalidades de interesse do monarca brasileiro –, parecem coerentes as negativas dos dois escritores franceses a um encontro com D. Pedro II, independentemente da censura Gobineau.

#### 4

Considerar que George Sand e Alphonse Karr estivessem na lista de censurados de Gobineau talvez não seja uma conclusão tão difícil de se chegar, pois, afinal, o espírito mais libertário dos dois certamente seria um entrave difícil de ser superado por um sujeito que acreditava que a miscigenação era um indício de degeneração e de falta de perspectivas de uma nação. A surpresa, no entanto, reside no fato de Brito Broca tomar as ressalvas feitas a Sand e Karr como razoáveis, validando, dessa forma, o juízo de valor de Gobineau.

Essa surpresa se torna mais pungente quando investigamos uma outra crônica sua, intitulada “Gobineau: convicções e ojerizas ou Arthur-Joseph no ‘Deserto’ do Novo Mundo”<sup>16</sup>, também reunida em *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. Nesse artigo, o cronista relata um pouco das circunstâncias em que Gobineau chegou ao Brasil e da impressão que o conde já trazia consigo:

---

<sup>16</sup> O ano de publicação dessa crônica, na obra referida, é indicado deste modo: 1950/1951.

Estará a terra brasileira assim tão destituída de “humanidade”? Nada exprimiria ela, nenhuma descoberta oferecia ao europeu hipercivilizado que vinha da França? Aí temos precisamente o exagero de Gobineau. Começa por não tomar conhecimento das nossas origens, presume encontrar-se numa terra meio selvagem, sem tradições, sem heranças, esquecendo-se de que a América é a própria continuação do Velho Mundo. Depois, vê o homem americano como expressão de uma sub-humanidade, sem valorização histórica e sociológica. Em tais condições, era natural acabasse por sentir-se num deserto e começasse a bocejar de tédio. O deserto ele o trazia consigo e não só pelo estado de espírito desfavorável e a conseqüente neurastenia em que para aqui veio, como pelo absurdo das teorias raciais que lhe embotavam a capacidade de abnegação e análise. (BROCA, 1979b, p.312).

Se na primeira crônica foi possível observar uma leitura um pouco enviesada dos fatos, em que Broca parece deixar em segundo plano as “teorias racistas” de Gobineau para destacar a recusa dos escritores, assinalando um tom de descaso por parte deles, nessa outra fica evidente ao leitor que ele não compartilha de tais teorias – o que, em certa medida, também poderia ser levado em conta para validar a atitude dos dois escritores, ou seja, de que eles também não viam com bons olhos um convite de Gobineau para se encontrarem com um monarca cujo império vivia sob um regime escravocrata. No entanto, por que o cronista parece se confundir, ou confundir a nós leitores, ao concluir que as ressalvas de Gobineau seriam razoáveis em vez de considerar o perfil antimonárquico das figuras antidoutorais de que trata?

A prática do gênero crônica em Brito Broca corresponde a uma prática que envereda por caminhos distintos daqueles a que se está habituado a ver. Embora tenha seguido o rito do nascer-e-morrer nas páginas do jornal, como é característica do gênero, o foco das crônicas de Broca não foi, necessariamente, os elementos do cotidiano, mas, sim, os elementos da vida literária – nossa e da europeia, em especial a francesa – e, tecendo desse modo o seu trabalho, assim como muitos de seus contemporâneos, passou a desenvolver a chamada crítica impressionista nas páginas dos suplementos literários dos jornais. Entretanto, reunidas em livro, estabelecido um tema e até mesmo uma cronologia, o conjunto de artigos ganha um status novo, em que se consegue perceber uma coerência no tratamento dos assuntos, na agudeza da crítica, na sensibilidade apreendida dos fatos etc. E embora possa parecer, no caso de suas crônicas literárias, que o leitor encontrará apenas o relato de um fato literário (a matéria do cronista) e a análise

desse fato, ele poderá se surpreender com os deslizes e as contradições de seu autor ao desconsiderar questões inerentes à História. Pois não foi isso que vimos aqui?

Nesse sentido, são válidas as considerações de Roberto Schwarz (2014) no seu ensaio “As ideias fora do lugar”, em que o crítico, embora parta de questões relacionadas a nossos romancistas do século XIX, identifica como “originalidade nacional” aquilo que a observação comum no Brasil sempre tomou como “ideias [que] estavam fora do centro” (SCHWARZ, 2014, p.63). De forma bastante sucinta, mesmo quando pensamos em Brito Broca ao tratar de questões relacionadas aos bastidores da literatura, é possível tomarmos esta consideração de Schwarz:

[...] o que estivemos descrevendo é a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela via interna – o escritor saiba ou não, queira ou não queira. [...] É natural, por outro lado, que esse material proponha problemas originais à literatura que dependa dele. Sem avançamos por agora, digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de alguma modo o processo social a que deve a sua existência. (SCHWARZ, 2014, p.63-64).

Ou seja, Brito Broca, enquanto produtor de um determinado discurso dentro de suas crônicas, também deve ser considerado como o escritor que tem a sua matéria como algo que é historicamente formado e que tem forjado em si todo o processo social no qual se encontra inserido. Talvez incorra aí o deslize do cronista ao não se dar conta de que o contexto histórico em que se dá a visita de D. Pedro II – e as suas malogradas tentativas de se aproximar de personalidades de seu interesse – tenha sido marcado por uma intensa agitação de ideologias e transformações sociais. E, não obstante tomasse como referência um fato da vida literária, os pormenores históricos – se assim o pudermos classificar – a que se ligam esse fato não deveriam ser suprimidos de sua crônica.

#### ***D. PEDRO II, IN FRANCE: UNWANTED VISITOR OR PROHIBITED MEETING?***

**ABSTRACT:** *This article proposes a reading of a literary chronicle by Brito Broca in order to analyze how the journalist represented D. Pedro II, Georges Sand, and Alphonse Karr in his text. By disregarding, albeit partially, the French and Brazilian*

D. Pedro II, na França: visita indesejada ou encontro censurado?

*sociohistorical context in which the Emperor's trip do Europe took place, Broca gives the impression that both Sand and Karr refused to meet with D. Pedro for frivolous reasons. This interpretation allows for a reflection which helps debunk the cliches used in the construction of these characters in literary historiography.*

**KEYWORD:** Brito Broca. D. Pedro II. Georges Sand. Alphonse Karr. Literary chronicle. Literary historiography.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, R. F. Introdução. In: RAEDERS, G. **O Conde de Gobineau no Brasil**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p.7-8.

ALENCASTRO, L. F. de. O pecado original da sociedade e da ordem jurídica brasileira. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n.87, p.5-11, jul. 2010.

BORBA et al. **Dicionário UNESP do Português Contemporâneo**. São Paulo: EdUNESP, 2004.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.

BROCA, J. B. Dom Pedro II, George Sand e Alphonse Karr. In: \_\_\_\_\_. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro**. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979a. p.316-318.

\_\_\_\_\_. Gobineau: convicções e ojerizas ou Arthur-Joseph no “Deserto” do Novo Mundo. In: \_\_\_\_\_. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro**. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979b. p.311-315.

CANDIDO, A. Prefácio. In: BROCA, J. B. **Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompeia**. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981. p.7-10.

COSTA, E. V. **Da monarquia à república**. 9.ed. São Paulo: EdUNESP, 2010.

FAUSTO, B. A Guerra do Paraguai. In: \_\_\_\_\_. **História do Brasil**. São Paulo: EdUSP, 2010. p.208-217.

GOBINEAU, A. **Essai sur l'inégalité des races humaines**. Paris: Firmin-Didot, 1940.

KLEIN, C.-A. **Alphonse Karr: prince de l'esprit – Biographie**. Paris: Le Cherche Midi Éditeur, 1994.

LIMA, M. da S. Sobre *Vespas, Farpas e Ferrões*: caminhos da crônica no Brasil. In: GRANJA, L.; LUCA, T. (Org.). **Suportes e mediadores: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Ed.UNICAMP, 2018. p.237-259.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

Ronaldo Guimarães Galvão

MARTINS, A. L. Imprensa em tempos de Império. In: MARTINS, A L.; LUCA, T. R. (Org.). **História da imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008. p.45-80.

MIRECOURT, E. **Alphonse Karr**. Paris: Gustave Havard, 1856.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos infernos**: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, D. B. **Ecos da colônia**: análise do sujeito-mulher em *Indiana* de George Sand. 2017. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2017.

RAEDERS, G. **O Conde de Gobineau no Brasil**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SAND, G. **Indiana**. La Rochelle: la Découverte, 2007.

SCHWARCZ, L. M. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: \_\_\_\_\_. **As ideias fora do lugar**: ensaios selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. p.47-64.



# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Alegoria, p. 167  
Alphonse Karr, p. 305  
Antoine Compagnon, p. 151  
Balzac, p. 167  
Bíblia, p. 167  
Brito Broca, p. 305  
Carnavalização, p. 217  
Comédia Humana, p. 167  
Contos, p. 271  
Crônica literária, p. 305  
D. Pedro II, p. 305  
Existencialismo, p. 271  
Fantástico, p. 271  
Georges Sand, p. 305  
Gérard Genette, p. 151  
Historiografia literária, p. 305  
Intertextualidade, p. 151  
Julia Kristeva, p. 151  
Literatura Francesa, p. 199  
Lukács, p. 217  
Mikhail Bakhtin, p. 151  
Milan Kundera, p. 285  
Murilo Rubião, p. 271  
Naná, p. 217  
Naturalismo, p. 217  
Nouveau Roman, p. 285  
Paul Éluard, p. 257  
Paul Valéry, p. 199  
Pintura francesa, p. 233  
Poesia francesa do século XX, p. 257  
Poesia francesa, p. 233  
Poesia, p. 199  
Realismo, p. 167  
Roland Barthes, p. 151  
Sartre, p. 271  
Simbolismo, p. 199  
Simultaneísmo, p. 233  
Surrealismo, p. 257  
Surrealismo, p. 285  
Teoria do romance, p. 285  
Zola, p. 217



## *SUBJECT INDEX*

- 20th Century French Poetry, p. 257  
Allegory, p. 167  
Alphonse Karr, p. 305  
Antoine Compagnon, p. 151  
Balzac, p. 167  
Bible, p. 167  
Brito Broca, p. 305  
Carnivalization, p. 217  
D. Pedro II, p. 305  
Existentialism, p. 271  
Fantastic, p. 271  
French Literature, p. 199  
French painting, p. 233  
French poetry, p. 233  
Georges Sand, p. 305  
Gérard Genette, p. 151  
Human Comedy, p. 167  
Intertextuality, p. 151  
Julia Kristeva, p. 151  
Literary chronicle, p. 305  
Literary historiography, p. 305  
Lukács, p. 217  
Mikhail Bakhtin, p. 151  
Milan Kundera, p. 285  
Murilo Rubião, p. 271  
Nana, p. 217  
Naturalism, p. 217  
Nouveau Roman, p. 285  
Paul Éluard, p. 257  
Paul Valéry, p. 199  
Poetry, p. 199  
Realism, p. 167  
Roland Barthes, p. 151  
Sartre, p. 271  
Simultaneism, p. 233  
Surrealism, p. 257  
Surrealism, p. 285  
Symbolism, p. 199  
Tales, p. 271  
Theory of the novel, p. 285  
Zola, p. 217



# ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

- ARAUJO, R. L., p. 151  
BIN, R. G., p. 285  
CANTUÁRIO, V. A. P., p. 257  
FERREIRA, L. C. de L., p. 271  
FOGAGNOLI, C. A. B., p. 233  
GALVÃO, R. G., p. 305  
LEITE, G. M. M., p. 139, p. 271  
LIMA, C. N. C., p. 199  
MELLO, L. F. de, p. 167  
VIANA, M. S., p. 217

