

# LETTRES FRANÇAISES



LETTRES  
**F**RANÇAISES

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

Reitor: Prof. Dr. Pasqual Barretti

Vice-reitora: Prof. Dra. Maysa Furlan

Diretor: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Vice-diretor: Prof. Dr. Rafael Alves Orsi

**LETTRES FRANÇAISES**

n. 22(1), 2021 – ISSN Eletrônico 2526-2955

**Tema:** Livre

**Conselho de redação:**

Guacira Marcondes Machado (Coordenadora)

Adalberto Luís Vicente (UNESP-Araraquara)

**Conselho editorial:**

Andressa Cristina de Oliveira (UNESP - Araraquara)

Fulvia M.L. Moretto (UNESP-Araraquara)

Glória Carneiro do Amaral (USP/SP)

Guilherme Ignácio da Silva (UNIFESP/Guarulhos)

Leda Tenório da Motta (PUC/SP)

Leila de Aguiar Costa (UNIFESP/Guarulhos)

Leila Gouvêa

Luís Fernandes dos Santos Nascimento (UFSCar/ São Carlos)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Norma Domingos (UNESP/Assis)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

**Versão do inglês:**

Natasha Costa

**Revisão de normalização e formatação:**

Kedrini Domingos dos Santos

**Projeto Gráfico:**

Antônio Parreira Neto

**Diagramação:**

Eron Pedroso Januskeivictz

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

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

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

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

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

- Guacira Marcondes Machado ..... 139
- “L'évolution du roman au XIXe siècle”, de Guy de Maupassant: uma tradução*  
*“L'évolution du roman au XIXe siècle”, by Guy de Maupassant: a translation*  
Kedrini Domingos dos Santos..... 149
- Le Livre de la Cité des Dames: uma narrativa poética utópica*  
*The Book of the City of Ladies: a utopian poetic narrative*  
Guacira Marcondes Machado e Karla Cristiane Pintar ..... 169
- Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e *Une mort très douce* (1964) de Simone de Beauvoir  
*Representations of death in the works Une femme (1987), by Annie Ernaux, and Une mort très douce (1964), by Simone de Beauvoir*  
Rosiane Xypas..... 183
- Aminata Sow Fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária em seu romance *Douceurs du bercail* (1998)  
*Aminata Sow Fall: The relationship between maternal language and the language of literary expression in her novel Douceurs du bercail (1998)*  
Ana Cláudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira ..... 199
- Jean d'Ormesson e a errância moderna de *Ahasverus*  
*Jean d'Ormesson and the modern wanderings of Ahasverus*  
Taciana Martiniano de Oliveira ..... 219

|  |     |
|--|-----|
| <i>La fin de Satan</i> , de Victor Hugo : une réécriture mythique<br><i>La fin de Satan, by Victor Hugo: a mythical rewriting</i><br>Maria Júlia Pereira ..... | 254 |
| A poesia espacialista na linha do horizonte<br><i>The spatialist poetry on the horizon line</i><br>Thiago Buoro .....  | 273 |
| Índice de Assuntos .....   | 287 |
| <i>Subject Index</i> .....   | 289 |
| Índice de Autores/ <i>Authors Index</i> .....  | 291 |

## APRESENTAÇÃO

O ano de 1821 assistiu ao nascimento de dois dos maiores autores da Literatura Francesa: Charles Baudelaire, em 09 de abril, e Gustave Flaubert, em 12 de dezembro. No ano de 2021, recaem, portanto as celebrações de seus bicentenários.

Iniciando o volume, apresentamos a leitura e a tradução de uma crônica de Guy de Maupassant sobre “*L’Évolution du roman au XIXe siècle*”, na qual discorre sobre a obra de alguns de seus contemporâneos, entre os quais se inclui Gustave Flaubert. O texto foi originariamente publicado na *Revue de l’Exposition universelle de 1889*, em outubro de 1889, e traça uma trajetória do romance até chegar à sua geração, passando por Apuleio, Cervantes, Rabelais, Lesage, J.-J. Rousseau, Abade Prévost, que Maupassant considera o precursor da raça dos observadores, dos psicólogos na qual se inclui. Com *Manon Lescaut*, diz ele, o escritor tornou-se “um sincero, um admirável evocador de seres humanos”. Na evolução do romance ele considera ainda Balzac e Stendhal dois romancistas fundamentais. O primeiro como “[...] o gigante das letras modernas, tão enorme quanto Rabelais, o pai da literatura francesa.” De Stendhal, ele diz que foi um “[...] espírito penetrante, dotado de uma lucidez e de uma precisão admiráveis, de uma concepção de vitalidade sutil e ampla [...]”, precursor, segundo Maupassant, “da pintura de costumes,” embora tenha ignorado “[...] completamente a arte, esse mistério que diferencia absolutamente o pensador do escritor.” Fala, em seguida, da escola realista, com Champfleury e Duranty, os quais também preocupados com “[...] dar a seus livros a sensação de verdade parecem ter se preocupado pouco com o que se chamava a arte de escrever.” É nesse contexto que surge Gustave Flaubert (1821-1880), para Maupassant, o grande mestre do romance, o ideal do escritor e do artista, que por meio de um trabalho paciente e laborioso, compôs obras literárias fundamentais para a história do romance moderno: *Madame Bovary* (1857), *Salammô* (1862), *Éducation Sentimentale* (1869), *Trois Contes* (1877), *La tentation de Saint Antoine* (1874) e *Bouvard et Pécuchet* (1881). Amigo de Flaubert, Maupassant afirmou que “[...] ninguém nunca levou mais longe o respeito por sua arte e o sentimento de dignidade literária [...]” do que

ele. Nesta crônica, Maupassant traçou os grandes traços pelos quais Flaubert é sempre lembrado: o autor “[...] deveria ser o espelho dos fatos, mas um espelho que os reproduziria dando-lhes esse reflexo inexprimível, esse *je ne sais quoi* de quase divino que é a arte [...]”, observou. Ainda que, para Flaubert, o ideal de homem de letras correspondesse àquele cuja vida se apagava face à sua obra, e ele aplicasse essa ideia em sua concepção artística. Quanto ao estilo, ele era para Flaubert uma forma única e característica de cada obra de expressar algo. A forma estrutura o livro e dá contorno à ideia, expressando-a. Obcecado pela questão da expressão, diz que “[...] entre todas [as] expressões, todas [as] formas, todos [os] contornos, há apenas uma expressão, um contorno, e uma forma de expressar o que quero dizer.” Esse grande estilista do século XIX lia em voz alta o que escrevia para ouvir o ritmo da prosa, trabalhava incansavelmente para cinzelar suas obras, buscando condensar várias páginas em poucas linhas ao entregar-se à difícil tarefa de colocar as ideias no papel. Procurava adequar com precisão a palavra e a forma com a ideia a ser expressa. Sem dúvida por tudo isso, a arte de Flaubert, aparentemente simples, revela-se complexa em sua composição por causa da erudição e da elaboração conferida às obras, que se tornam verdadeiras obras de arte.

Na sequência dos textos são encontrados artigos que fazem leitura de autoras de épocas diferentes que trazem o interesse comum de dedicar-se a questões voltadas para o feminino.

O primeiro desses textos aborda *Le Livre de la Cité des Dames*, de Christine de Pisan (1363-1430), apresentando sua proximidade com um gênero contemporâneo, a narrativa poética e, por meio dela, com seu caráter utópico. É justamente aqui que vamos encontrar a questão do feminino no século XV, já que o livro de Pisan data de 1405. Tendo sido educada pelo pai e pelo avô materno no sentido de aplicar-se continuamente à aquisição de conhecimentos, ela tirou proveito do fato de que saiu da Itália com a família e foi para a corte francesa do rei Carlos V, onde teve o privilégio de receber a educação de que um pequeno grupo de mulheres desfrutava, apesar dos preconceitos existentes em uma sociedade patriarcal. Embora em *A República* Platão tivesse atribuídos à mulher posição de relevância semelhante à do homem, apontando afinidade entre os dois, a Igreja católica, quando estabeleceu seu poder sobre a Europa, por intermédio dos clérigos, fez a população acreditar em uma visão única cristã, segundo a qual havia superioridade do homem sobre a mulher. Mas, no final da Idade Média, após o Cisma, surgiram muitas reflexões que pensavam a natureza humana e a vida política da sociedade marcada pela influência eclesiástica mas,



também, por novas ciências, primordiais para o desenvolvimento de diferentes crenças, financiadas pelos monarcas. Christine de Pisan vai retomar e enaltecer os exercícios virtuosos aos quais as mulheres poderiam se dedicar, escrevendo livros que recuperam o valor feminino perdido para o enaltecimento do masculino. Assim, todos que se interessam pela literatura feminina devem ler a história e a obra de Pisan, que conhecia música e poesia, francês, língua em que escrevia, italiano e latim, no qual eram escritas as obras de história, filosofia, educação e religião. Tendo perdido o marido muito cedo, tornou-se uma escritora prolífica e a primeira profissional de Letras da Europa. Entre os inúmeros livros que escreveu, *La Cité des Dames [A Cidade das Senhoras]* chama desde o início a atenção do leitor contemporâneo, por se colocar como obra literária que se destaca pelas características em produções medievais, mas, também, por permitir que seja aproximada de obras escritas nos tempos modernos, abordadas com frequência como obras híbridas, pois nelas reconhece-se a prosa narrativa aliada a elementos da poesia, conhecidas como narrativas poéticas. É o caso da presença do mito, do visível cuidado com as palavras na apresentação do assunto e da utilização de elementos como a alegoria na criação fictícia dessa nova realidade, que servirá de morada às mulheres virtuosas. Neste artigo, é lembrada também, dentro da proposta de Pisan, a questão da utopia, como é chamada qualquer definição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem estar da coletividade.

Outro artigo está voltado para a produção de duas mulheres: “Representações da morte nas obras *Une Femme* (1987) de Annie Ernaux e *Une Mort très douce* (1964) de Simone de Beauvoir”, e de autoria de Rosiane Xypas. A articulista vai buscar referências na História, na Sociologia e na Psicanálise para a compreensão da dor causada pela morte da mãe. A abordagem é comparativa e feita à luz de teorias da recepção com foco na narração do tema da morte; da psicologia social no tocante ao termo representação; da psicanálise do luto visando ao entendimento sobre perdas e ausências e da história da morte no Ocidente em relação às atitudes do homem diante desse fenômeno. As autoras Ernaux e Beauvoir tratam da morte da pessoa que lhes deu a vida e da reação das personagens-narradoras a essas perdas afetivas. Recorrendo a Iser, Freud, Bacqué e Ariès, a articulista utiliza excertos das obras para abordar os procedimentos que envolvem a morte do ente querido. Antes de proceder à análise desses excertos, ela faz uma explanação sobre os conceitos daqueles autores que sustentam sua análise tais como representação, morte e luto. Conclui seu artigo observando que o projeto de literatura de ambas

as escritoras se compara pela entrada dessas mães na literatura. Ambas as mães se distanciam por suas vivências e origens. No entanto, a dor, o sofrimento da perda e da ausência parecem os mesmos para as personagens-narradoras.

No próximo texto aqui apresentado, suas autoras Ana Cláudia Romano Ribeiro e Gabriela Rodrigues de Oliveira falam da escritora senegalesa Aminata Sow Fall (1941) em “Relação entre língua materna e língua de expressão literária em seu romance *Douceurs du Bercail* (1998)”. Iniciando, as articulistas discutem algumas implicações do conceito de literatura francófona, da qual faz parte esse romance. O termo francófono foi criado pelo geógrafo Onésime Reclus em sua obra *France, Algérie et colonies* em 1880, para se referir às pessoas que tinham a língua francesa em comum. Mais recentemente, o poeta Sédar Senghor deu à francofonia um sentido mais amplo: a união de todos aqueles que, independentemente da origem, compartilham algo em comum, uma potencialidade produtiva. A partir de 1969, houve conferência de estados francófonos, e em 2005 foi fundada a *Organisation internationale de la francophonie* (OIF) que busca o desenvolvimento da língua e da cultura francesa. São instituições que dão à Francofonia um caráter oficial, político, mas Combe ressalta que há também a existência do fenômeno mais geral da francofonia (com minúscula), que seria a designação para as práticas não oficiais da língua francesa, que ele chama de “francofonia real” e que não corresponde necessariamente a “Francofonia política”. O universo francófono é muito complexo, como explica Combe, pois sua presença articula-se de modos diferentes segundo o país. Jean-Marc Moura trata da diferença entre literatura francesa e as literaturas francófonas, entre as quais se afirmou uma separação. Ele reflete sobre a especificidade da literatura francófona, isto é, o conjunto “letras francófonas” criaria no seio das literaturas de língua francesa uma categoria não homogênea para onde seriam relegados os escritores nascidos fora da França e/ou alimentados de uma cultura diferente. Então, tendo em vista esse contexto de discussões acerca da noção de francofonia e de literatura francófona, as articulistas adentram no contexto cultural, linguístico e político da obra *Douceurs du bercail*, da escritora senegalesa Aminata Sow Fall. Elas apresentam primeiramente um panorama do cenário linguístico no Senegal, que sofreu com processos violentos durante a invasão e a dominação das metrópoles imperialistas durante os séculos XIX e XX. Apesar de em 1960 o país ter conquistado sua independência, as marcas deixadas pelo imperialismo no continente africano não se apagaram. Aimé Césaire constatou que a colonização foi um processo de aniquilamento de culturas, de terras confiscadas, de religiões e identidades destruídas e de possibilidades tomadas dessas sociedades. Além de explorar economicamente o

povo africano, os imperialistas perceberam a importância de controlar a percepção que os colonizados tinham de si, modificando a relação que eles tinham com o mundo. Após a descolonização, cada ex-colônia preocupou-se com a busca pela identidade nacional, tarefa difícil pois os valores de colonização deixaram marcas nesses povos. Uma delas é a língua imposta pelos colonizadores, juntamente com sua cultura, e que não correspondia à da vida em comunidade. Mesmo após a superação do processo, a língua europeia ainda se encontra presente junto às línguas locais. É pela perspectiva do plurilinguismo que será tratado o país de Aminata Sow Fall, que faz parte do mundo francófono pós-colonial do Sul, para se usar a nomenclatura de Combe. No Senegal, a divisão linguística corresponde, de certo modo, aos grupos étnicos, e há seis línguas nacionais: o wolof, o sérère, o pulaar, o diola, o mandingue e o soninké. O wolof é a língua nacional falada por 80% da população senegalesa, enquanto o francês ocupa no país o status de língua oficial, utilizada no ensino e nas questões administrativas, e o número de francófonos é de 10% a 14%. Aminata Sow Fall faz parte desse universo francófono e *Douceurs du Bercaïl* (1998), de que as articulistas farão uma análise aqui, conta uma história de retorno à terra natal na perspectiva de sua descoberta e revalorização. No romance, é importante o tema da imigração, com as esperanças ou as frustrações das expectativas relacionadas a ela, da amizade e do retorno à terra natal.

O volume contém ainda texto sobre obra de autor do século XX, “Jean D’Ormesson e a errância moderna de Ahasverus”, personagem de *Histoire du Juif Errant* (1990), apresentado por Taciana Martiniano de Oliveira. D’Ormesson (1925-2017) foi também jornalista político, diplomado em Filosofia, grande conhecedor da História e das Artes. Acompanhou a família e viveu na Romênia, no Brasil, na Alemanha, onde o pai foi embaixador francês. Em 1956 publicou seu primeiro romance, *L’amour est un plaisir*, e em 1971 ganhou o prêmio da Academia francesa por *La Gloire de l’Empire*, espécie de pastiche de acontecimentos históricos. Em 1973, aos 48 anos, tornou-se o membro mais jovem da Academia. De 1971 a 1974 ele dirige o jornal francês *Le Figaro*, e torna-se presidente do Conselho Internacional de Filosofia e de Ciências Humanas da Unesco. Ao longo de sua carreira irá publicar 40 romances, além de artigos críticos e polêmicos. Integrando a Pléiade, será um dos 16 autores cujas obras compõem a seleta biblioteca enquanto ainda em vida. Tratados com leveza e elegância, temas como a guerra, as viagens, o amor, os prazeres, a amizade são constantes no conjunto de sua obra, na qual o tempo aparece como personagem principal. O tempo merece espaço privilegiado em sua obra

porque está intimamente associado à vida e à morte, que encontra no personagem lírico de Ahasverus, o qual, após ter sido inserido nas mais diferentes estéticas literárias, se descobre em D'Ormesson, como o depositário de suas múltiplas metamorfoses. Originalmente, a lenda de Ahasverus conta a história de um judeu e teria sido condenado a errar pelo mundo até o dia do Juízo Final. Sua propagação corresponde à difusão do cristianismo pelo norte da Europa e a princípio transmitida oralmente, apesar de conhecer inúmeras versões ao longo dos anos, conserva intactas suas características principais. O tema da errância oferece ao personagem a possibilidade de ser associado aos mais diversos períodos históricos e acontecimentos sociais, aparecendo como figura central ou secundária em centenas de textos difundidos pela Europa, notadamente entre séculos XVII e XIX. De alegoria popular a mito exemplar cristão, passando da culpa à errância consoladora, da aceitação à revolta, atraindo ora o desprezo ora a compaixão ao longo dos séculos, o mítico Errante adentra a modernidade, e à imagem do homem contemporâneo, observa, sente, imagina e situa-se no tempo e no espaço, condicionado por suas paixões. O Ahasverus de D'Ormesson, adotando a cada existência um novo nome, uma nova nacionalidade, uma nova profissão, frequenta e influencia os mais diversos e improváveis personagens históricos (Cristo, Colombo, S. Francisco de Assis, Nero, Chateaubriand, Alarico, entre outros), percorrendo o mundo e as épocas, testemunhando e agindo sobre a História. O tempo assume a forma de memórias e torna-se o principal elemento do romance, cuja arquitetura é composta por importante número de rupturas cronológicas e digressões. A descontinuidade temporal exige outra forma de participação do leitor, mais reflexiva, mais perturbadora. Assim, num romance em três partes subdivididas em capítulos, fragmentos diversos seguem-se consecutiva e aleatoriamente, sendo a unidade do romance obtida pelo efeito de circularidade, que faz o elo entre as diferentes narrativas reunidas, mesmo distantes, espacial, temporal e socialmente. E servindo-se da figura mítica de Ahasverus, D'Ormesson busca “explicar alguns dos diversos equívocos “históricos” que alimentam ainda hoje a imagem do homem.

No mito está ainda o interesse do próximo artigo sobre “*La Fin de Satan, de Victor Hugo: une réécriture mythique*”, de autoria de Maria Júlia Pereira. Aqui, ele é contemplado como sistema de linguagem e pensamento indissociável da forma poética. A partir da revificação do mito na modernidade, particularmente na literatura romântica, constatamos o propósito de Hugo de reescrevê-los. Na leitura de *La Fin de Satan*, a articulista pensa em uma abordagem que contemple a proposta hugoliana de reescrita dos mitos através da valorização de certos ideais

revolucionários como a liberdade, a equidade e o fim da tirania. Satã (Lúcifer) é o personagem da tradição judaico-cristã comparado, como o anjo da liberdade, a Prometeu, personagem da mitologia grega. A epopeia de Hugo desenvolve-se a partir de uma problemática moral que se inicia no momento da queda bíblica do arcanjo: Lúcifer, orgulhoso de possuir o brilho mais intenso de todas as criaturas – luz comparável à do próprio criador – desafia o poder divino. Diante disso, é punido severamente por Deus que o condena à queda durante milhares de anos, às trevas e às deformidades. Esse castigo desmedido é a razão da existência do mal, na medida em que o arcanjo caído, aviltado pela injustiça, o engendra para buscar sua reparação por meio da vingança. Assim, todos os sofrimentos impostos às criaturas divinas saíram das represálias satânicas. Para ter segurança no emprego de certos termos como signo, símbolo, mito, imagem, parábola, alegoria, emblema, figura, ícone, etc., empregados indistintamente por vários teóricos, Gilbert Durand apresenta suas definições e suas funções, que a articulista retoma para explicar a razão pela qual podemos conceber o mito como sistema de linguagem e de pensamento. Ela toma também de Claude Millet a distinção do emprego de mito, lenda, lenda e mitologia no século XIX. Para Durand, o mito “[...] é uma definição de certas relações, lógicas e linguísticas entre ideias e imagens expressas verbalmente.” Millet indica que no contexto do século XIX a palavra mito designa as fábulas pagãs, e que a palavra lenda designa narrativas cristãs das ficções cuja verdade é da mesma natureza que a da mitologia pagã. A mitologia é sempre a lenda do outro, aquela na qual não se acredita. A presença dos mitos (e das lendas) na literatura do século XIX é assinalada pelo “legendário”, isto é, um dispositivo poético de sutura do mito e da História, da religião e da política, tendo por horizonte a fundação da comunidade em sua unidade. A lenda, por sua vez, é muito parecida com o mito e entra no lendário, que não se confunde com ela. O legendário nasceu com o romantismo e torna-se responsável pela “sacralização da poesia”, de sua mitificação em mito”, visto que atribuiu “à poesia - no sentido amplo em que literatura se faz *poïesis*, criação, e *Dichtung*, dicção - uma vocação de revelação, e uma vocação de instituição, segundo Millet. O romantismo reabilitou a figura mitológica de Satã através das ideias e ideais revolucionários, que deram uma conotação positiva à insurreição e permitiram uma reescritura do personagem Satã enquanto revoltado que se bate contra o poder despótico. Hugo também atribuiu uma nova significação ao mito de Lúcifer a partir de sua simpatia pela Revolução Francesa e de sua experiência com o Espiritismo, bem como do aprofundamento de seus conhecimentos sobre o esoterismo e outras formas alternativas de religiosidade. A epopeia *La*

*Fin de Satan* foi publicada em 1886, após a morte de Hugo, estruturada em oito partes. Segundo B. Leuilliot, o escritor propõe essa reescritura porque a história de Satã pertence a domínio mítico e o mito é perene: pode ser contado infinitamente. Para Hugo, a História da humanidade também não é definitiva, tendo em vista que as verdades do mito e da História não se excluem mas, ao contrário, coexistem assimilando perspectivas diferentes da trajetória humana que não se limita à dimensão historiográfica. Na perspectiva hugoliana, é possível ver a própria História como mito (ou lenda), como se lê no prefácio de *La Légende des Siècles*. Nessa obra, o autor esboçou o drama da criação iluminado pela face do Criador, e esse canto liga-se ao de *La Fin de Satan*.

O último artigo que aparece neste volume é dedicado aos estudos de poesia, por Thiago Buoro, que faz a apresentação de “A poesia espacialista na linha do horizonte” idealizada por Pierre e Ilse Garnier, nos anos de 1960, a qual corresponde ao Concretismo brasileiro. Mas, embora o casal Garnier se aproprie das experiências inovadoras com a forma, seus poemas distinguem-se desde o início por revelar qualidades líricas comuns a grande parte dos poemas em verso da tradição. O *Spatialisme* ocupa um lugar intermediário entre o verso e o visual, o tempo e o espaço, o linear e o simultâneo, o canto e a inscrição, a vanguarda e a tradição, e o espaço tornou-se fundamento na sua teoria. É o espaço de conciliação, de relação, de unidade e de um velho artifício lírico: a analogia. No Espacialismo, o poema torna-se a invisível relação entre línguas, o momento de afirmação da humanidade. Seus sucessivos manifestos tiveram a ambição de manter aberta a discussão, de manter na linha do horizonte no campo do pacto, toda a definição de poesia. O horizonte é o lugar em que a poesia de P. Garnier compartilha dos dois modos de expressão: a linearidade do verso e a espacialidade da sintaxe visual. Essas duas modalidades interagindo, uma confirma a outra, uma ilumina a outra, e ambas se nutrem da substância do poético, o qual, como diz Lengelle, conserva o equilíbrio necessário entre a motivação analógica e a referência ao real. Fugir a esse horizonte de equilíbrio pode ameaçar a obra de cair tanto no puro lúdico, quanto na pura denotação. É o reconhecimento dessa poética do horizonte que oferece chaves de interpretação. Longelle depreende dos poemas uma gramática dos horizontes: horizontes brancos, horizontes negros, horizontes mistos... Na poética do horizonte, as analogias abundantes atestam a permanência da tradição literária e intercalam a necessidade de comunicação. E o sentido mais profundo dessa afirmação do horizonte como zona intermediária é a busca do poeta pela unidade perdida: arquétipo do tempo mais remoto em que não se conheciam as fissuras do homem e do mundo. Pela ideia de horizonte,

a poesia mobiliza os recursos da matéria e do espaço para representar a origem, a que se chama mitologicamente de paraíso. Na leitura que realiza de alguns poemas espacialistas, o articulista evidencia as considerações que introduziram seu texto.

Guacira Marcondes Machado







# “L’ÉVOLUTION DU ROMAN AU XIXE SIÈCLE”, DE GUY DE MAUPASSANT: UMA TRADUÇÃO

Kedrini Domingos dos SANTOS\*

**RESUMO:** Guy de Maupassant (1850-1893), importante escritor francês do século XIX, também foi jornalista e cronista. Em suas crônicas sobre arte e literatura, o autor reflete sobre o universo artístico e literário da época, sobretudo no que diz respeito aos romancistas e ao romance. Neste artigo, propomos uma tradução de “*L’évolution du roman au XIXe siècle*”, crônica literária publicada na *Revue de l’exposition universelle de 1889*, em 1889, na qual Guy de Maupassant apresenta uma trajetória do romance francês, indicando os principais escritores da linhagem dos observadores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Guy de Maupassant. Crônica. Romance no século XIX.

O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893), embora seja mais conhecido por seus contos e romances, também foi jornalista e cronista. Seus textos jornalísticos, publicados em jornais como *Le Gaulois*, *Gil Blas* e *Le Figaro*, revelam-se importantes, na medida em que nos permitem entrever as reflexões do autor sobre diversos assuntos. Henri Mitterand (2008), que fez uma compilação das crônicas do escritor, os classificou em quatro grandes temas: sociedade e política, costumes, viagens, letras e artes. Em suas crônicas sobre arte e literatura, Maupassant refletiu sobre a obra de seus contemporâneos – poetas e romancistas –, a estética do romance e os salões de pintura. Embora não tivesse a pretensão de fazer crítica literária, dedicou-se nessas crônicas a questões que permitem conhecer, através da perspectiva do escritor, o universo artístico e literário da época, sobretudo no que diz respeito ao romancista e ao romance.

Em “*L’évolution du roman au XIXe siècle*”, artigo publicado na *Revue de l’exposition universelle de 1889*, em outubro de 1889, o escritor traça uma

---

\* Pós-Doutoranda em Literatura francesa. UNIGE - Université de Genève - Département de langue et de littérature françaises modernes. Genebra - Suíça. 1205 – santkelife@gmail.com

trajetória do romance até chegar a sua geração. Maupassant, que admira Apuleio<sup>1</sup>, Cervantes<sup>2</sup> e, sobretudo, Rabelais<sup>3</sup>, tido por ele como um “escritor colossal”, um “contista prodigioso”, um “filósofo maravilhoso” e um “estilista incomparável”, “de quem derivam todas as letras francesas” (MAUPASSANT, 2008, p.405)<sup>45</sup>, acredita que escritores oitocentistas, como Lesage (1668-1747) e J.-J. Rousseau (1712-1778), contribuíram muito para o desenvolvimento do romance no século XIX. Como lhe interessa o que os autores mostram ou ensinam em relação à realidade da época, o escritor considera o abade Prévost (1697-1763) o precursor da “raça dos observadores, dos psicólogos, dos *véritalistes*” (MAUPASSANT, 2008, p.1521), à qual se associa.

A forma do romance moderno, segundo ele, nasce com *Manon Lescaut* (1731)<sup>6</sup>, romance no qual o escritor se tornou “[...] pela própria força e natureza inerente de seu gênio, um sincero, um admirável evocador de seres humanos [...]”, transmitindo “[...] a impressão profunda, comovente e irresistível de pessoas como nós, apaixonadas e carregadas de verdade, que vivem suas vidas, nossa vida, amam e sofrem como nós entre as páginas de um livro.” (MAUPASSANT, 2008, p.1522). Prévost apresentaria os comportamentos, os costumes, a moral e os modos de amar “daquela época encantadora e libertina”, de modo que seu romance seria um “documentário” da realidade daquele período (MAUPASSANT, 2008, p.346)<sup>7</sup>, especialmente da figura feminina. *Manon Lescaut* seria uma “criação inimitável”, devido aos “traços sutis e profundamente humanos”; seria uma figura verdadeira: “[...] moça diversa, complexa, mutável, sincera, odiosa e adorável, cheia de inexplicáveis

---

<sup>1</sup> Apuleio (125-170) foi um escritor e filósofo romano. Adepto do platonismo, escreveu as *Metamorfoses*, também conhecida como *O asno de ouro*, único romance latino da Antiguidade a sobreviver na íntegra até nossos dias. Essa obra é uma referência nos estudos literários acerca da evolução da narrativa. Obra de imaginação mostra, através das aventuras de Lúcio, a vida privada na época. Confira Apuleio (2019).

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes (1547-1616), dramaturgo, poeta e romancista espanhol, autor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, considerado o primeiro romance moderno da literatura universal. Confira Cervantes (2016).

<sup>3</sup> François Rabelais (1494?-1553) foi um médico e escritor humanista francês. Em suas obras *Pantagruel* (1532) e *Gargantua* (1534), o autor, por meio da paródia e da sátira, expressa o mundo da época, da qual era testemunha, realizando uma crítica à sociedade daquele tempo. Suas narrativas são integradas na história do romance. Confira Rabelais (2020).

<sup>4</sup> Confira a crônica “*Discours académique*”, publicada no jornal *Gil Blas*, em 18 de julho de 1882.

<sup>5</sup> Todas as traduções apresentadas neste trabalho são nossas, exceto aquelas cujas referências indicarem edições em português.

<sup>6</sup> Confira Prévost (1942).

<sup>7</sup> Confira a crônica “*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grieux*”, publicada no jornal *Le Gaulois*, em 22 de outubro de 1885.

*“L'évolution du roman au XIXe siècle”*, de Guy de Maupassant: uma tradução

movimentos de coração, de sentimentos incompreensíveis, de cálculos bizarros e ingenuidade criminosa.” (MAUPASSANT, 2008, p.347). Maupassant, por entender que o homem tem sempre inumeráveis facetas, vê a complexidade da personalidade de Manon como fator diferenciador dos tipos invariáveis, “modelos de vício ou de virtude”, apresentados “sem complicações” pelos romancistas considerados “sentimentalistas”. Ela evocaria a imagem da mulher de forma completa, por meio de seu comportamento e de seus gestos. A força desse livro consistiria, portanto, em sua “sinceridade” e na “brilhante verossimilhança dos personagens que faz aparecer”:

Sozinha, essa novela imoral e verdadeira, tão justa que nos indica, sem poder duvidar disso, o estado de certas almas nesse preciso momento da vida francesa, tão franca que nem sequer se pensa em zangar-se com a duplicidade dos atos, permanece como uma obra de mestre, uma dessas obras que fazem parte da história de um povo. (MAUPASSANT, 2008, p.347).

Após a Revolução e o Império, Maupassant considera dois romancistas fundamentais na evolução do romance: Stendhal (1783-1842) e Balzac (1799-1850), sendo este último visto como “o gigante das letras modernas, tão enorme quanto Rabelais, o pai da literatura francesa” (MAUPASSANT, 2008, p.1523). Stendhal, “[...] espírito penetrante, dotado de uma lucidez e de uma precisão admiráveis, de uma concepção da vida sutil e ampla [...]”, é visto por Maupassant como precursor, “o primeiro da pintura de costumes”, embora tenha, segundo ele, ignorado

[...] completamente a arte, esse mistério que diferencia absolutamente o pensador do escritor, que confere às obras uma potência quase sobre-humana, que coloca nelas o encanto inexprimível das proporções absolutas e um sopro divino que é a alma das palavras reunidas por um gerador de frases [...] Ele desconheceu de tal forma a onipotência do estilo, que é a forma inseparável da ideia, e confundiu a ênfase com a linguagem artística, que continua sendo, apesar de seu gênio, um romancista de segunda categoria. (MAUPASSANT, 2008, p.1523).

Balzac, por sua vez, teria “[...] a energia fecunda, transbordante, imoderada, estupefata de um deus, mas com a impetuosidade, a violência, a imprudência, as concepções incompletas, as desproporções de um criador que não tem

tempo de parar para procurar a perfeição.” (MAUPASSANT, 2008, p.1523)<sup>8</sup>. Para Maupassant, Balzac não era precisamente um observador<sup>9</sup>, nem evocava o “espetáculo da vida”, como o fizeram alguns romancistas depois dele, como Flaubert. Entretanto, era dotado de uma “[...] intuição tão genial e criou uma humanidade inteira tão verossímil, que todos acreditaram nela e assim tornou-se verdade [...]” (MAUPASSANT, 2008, p.1523):

Sua admirável ficção modificou o mundo, invadiu a sociedade, impôs-se e introduziu o sonho na realidade. Então, os personagens de Balzac, que não existiam antes dele, pareceram sair de seus livros para entrar na vida, tanto dera a ilusão completa dos seres, das paixões e dos eventos. No entanto, ele não codificou sua forma de criar como é costume fazer hoje. Simplesmente produziu com uma abundância surpreendente e uma variedade infinita. (MAUPASSANT, 2008, p.1524).

Em seguida, tem-se a formação da escola realista, que “construiu a cópia exata da vida”, liderada por Champfleury (1821-1889) e defendida por Louis Edmond Duranty (1833-1880). Porém, de acordo com Maupassant, até então,

[...] todos os escritores que tiveram o cuidado de dar a seus livros a sensação da verdade parecem ter se preocupado pouco com o que se chamava a arte de escrever. Dir-se-ia que, para eles, o estilo era um tipo de convenção na execução, inseparável da convenção na concepção, e que a linguagem aprimorada e artística propiciava um ar emprestado, um ar irreal aos personagens do romance que se queria criar totalmente semelhantes àqueles das ruas. (MAUPASSANT, 2008, p.1524).

---

<sup>8</sup> Flaubert, embora admirasse Balzac, reconhece julgá-lo a partir desse critério: “Esse grande homem não era nem poeta nem escritor, o que não o impedia de ser um grande homem. Eu o admiro agora muito menos do que antigamente, sendo cada vez mais ávido pela perfeição. Mas talvez eu esteja errado [...]” (MAUPASSANT, 2008, p.54), e Maupassant compartilhava sua opinião. Confira a crônica “*Gustave Flaubert d’après ses lettres*”, publicada no jornal *Le Gaulois*, em 6 de setembro de 1880.

<sup>9</sup> Para Maupassant, Balzac era um sonhador, um “agitador de ideias”, “um espiritualista” (MAUPASSANT, 2008, p.366). Era muito mais um “inventor prodigioso” do que um observador: “Primeiramente, concebia seus personagens de uma vez; então, a partir dos caracteres que lhes dera, deduzia infalivelmente todos os atos que deviam cometer em todas as ocasiões de suas vidas. Visava apenas a alma. O objeto e o fato eram apenas acessórios para ele.” (MAUPASSANT, 2008, p.366). Ver a crônica “*Balzac d’après ses lettres*”, publicada no jornal *La Nation*, em 22 de novembro de 1876.

“*L'évolution du roman au XIXe siècle*”, de Guy de Maupassant: uma tradução

É nesse contexto que surge Gustave Flaubert (1821-1880), jovem [...] dotado de um temperamento lírico, alimentado pelos clássicos, apaixonado pela arte literária, pelo estilo e pelo ritmo das frases a ponto de não ter mais outro amor no coração [...]” (MAUPASSANT, 2008, p.1523). Flaubert é, para Maupassant, o grande mestre do romance, o ideal de escritor e de artista, que, por meio de um trabalho paciente e laborioso, compôs obras literárias fundamentais para a história do romance moderno: *Madame Bovary* (1857), *Salammbô* (1862), *Educação Sentimental* (1869), *Trois contes* (1877) a *Tentação de Santo Antão* (1874) e *Bouvard et Pécuchet* (1881)<sup>10</sup>.

De acordo com Maupassant: “Ninguém nunca levou mais longe o respeito por sua arte e o sentimento de dignidade literária do que Gustave Flaubert.” (MAUPASSANT, 2008, p.55)<sup>11</sup>. Para Flaubert, um artista deve sacrificar tudo pela arte, sem importar-se com honras, reconhecimento, dinheiro e o luxo que pode oferecer; e foi o que fez, essa “[...] vida esplêndida de grande artista [...] viveu apenas para sua arte [...]” (MAUPASSANT, 2008, p.56) e para as Letras: “Nunca teve outras preocupações ou outros desejos; era quase impossível para ele falar sobre qualquer outra coisa. Sua mente, obcecada por preocupações literárias, sempre voltava a ela.” (MAUPASSANT, 1884, p.LXVIII). Como diz Maupassant, Flaubert entregou-se à sua única paixão e exauriu

[...] sua vida nesta ternura imoderada, exaltada, passando noites febris como amantes solitários, erguendo os braços, gritando, tremendo de ardor sagrado, e acabou caindo, um dia, fulminado pelo trabalho, como todos os grandes apaixonados acabam morrendo de seu vício. (MAUPASSANT, 2008, p.56).

Flaubert defendia a impessoalidade na arte, de modo que a opinião e as intenções do autor não fossem identificadas. O autor “[...] deveria ser o espelho dos fatos, mas um espelho que os reproduziria dando-lhes esse reflexo inexprimível, esse *je ne sais quoi* de quase divino que é a arte.” (MAUPASSANT, 1884, p.XIII). Para Flaubert, o ideal de homem de letras correspondia àquele cuja vida se apagava face à sua obra e ele aplicava essa ideia em sua concepção artística. A personalidade do autor deveria desaparecer na originalidade do livro, o qual deveria ser expresso em uma forma única e singular. Também dava grande importância à composição e ao estilo:

<sup>10</sup> Confira Flaubert (1988).

<sup>11</sup> Confira a crônica “*Gustave Flaubert d'après ses lettres*”, publicada no jornal *Le Gaulois*, em 6 de setembro de 1880.

Por composição, entendia aquele trabalho implacável que consiste em expressar a essência das ações que se sucedem em uma existência, em escolher apenas os traços característicos e em agrupá-los, em combiná-los de tal forma que contribuam da maneira mais perfeita para o efeito que se deseja obter [...] (MAUPASSANT, 1884, p.XIII).

Quanto ao estilo, Flaubert o compreende como uma forma única e característica de cada obra de expressar algo. A forma estrutura o livro e dá contorno à ideia, expressando-a. Revela-se múltipla, variando conforme as sensações, as impressões e os sentimentos aos quais se vincula, e suas diferentes manifestações, indissociáveis da escolha lexical e do ritmo, criam, por sua vez, o estilo.

De acordo com Maupassant, Flaubert era obcecado pela questão da expressão e na composição que emprega para expressar um pensamento busca aquela precisa que “convém *absolutamente a esse pensamento*”: “Entre todas essas expressões, todas essas formas, todos esses contornos, há apenas uma expressão, um contorno e uma forma de expressar o que quero dizer.” (FLAUBERT apud MAUPASSANT, 1884, p.LXV, grifo do autor). Segundo o autor, “[...] para qualquer coisa que se queira dizer, só existe uma palavra para expressá-la, só um verbo para animá-la e só um adjetivo para qualificá-la [...]”, por isso, é preciso “procurar, até que os tenha descoberto, essa palavra, esse verbo e esse adjetivo” (MAUPASSANT, 2010, p.264).

Por empreender grande esforço na composição de suas obras, escrever para Flaubert era, ao mesmo tempo, uma tarefa “amada” e “torturante”, visto que esse trabalho meticuloso e paciente o atormentava constantemente. Ele produzia rascunhos e notas antes de começar a escrever e o fazia com diligência e disciplina:

Ele trabalha com uma obstinação feroz, escreve, rasura, recomeça, sobrecarrega as linhas, preenche as margens, traça palavras atravessadas e, sob o cansaço de seu cérebro, geme como um serrador. Às vezes, jogando a pena que tem na mão em um grande prato de cobre oriental, cheio de penas de ganso cuidadosamente cortadas, ele pega sua folha de papel, eleva-a até o nível dos olhos e, apoiando-se em um cotovelo, declama com uma voz penetrante e alta. (MAUPASSANT, 2008, p.48).

Lia em voz alta o que escrevia, para ouvir o ritmo da prosa: “[...] combina os tons, afasta as assonâncias, arranja as vírgulas com ciência, como as pausas de

*“L'évolution du roman au XIXe siècle”*, de Guy de Maupassant: uma tradução

um longo caminho [...]” (MAUPASSANT, 2008, p.48)<sup>12</sup>. Esse grande estilista do século XIX trabalhava incansavelmente para cinzelar suas obras; por valorizar a concisão, buscava condensar várias páginas em poucas linhas e entregava-se à difícil tarefa de colocar as ideias no papel. É interessante ver a forma como Maupassant descreve o embate de Flaubert com a ideia e a palavra:

Lutava desesperadamente contra a ideia e contra a palavra, capturando-as, emparelhando-as apesar de si mesmas, mantendo-as unidas de forma indissolúvel pela força de sua vontade, estreitando o pensamento, subjugando-o aos poucos com um cansaço e esforços sobre-humanos, e aprisionando-o, como uma fera cativa, em uma forma sólida e precisa. (MAUPASSANT, 1884, p.LXV).

O estilo para Flaubert era, portanto, a adequação precisa da palavra e a concordância da forma com a ideia a ser expressa. Para Flaubert,

[q]uando se sabe manejar essa coisa fluida, a prosa [...], quando se sabe o valor exato das palavras, e quando se sabe modificar esse valor de acordo com o lugar que se lhes dá, quando se sabe atrair todo o interesse de uma página sobre uma linha, destacar uma ideia entre uma centena de outras, unicamente pela escolha e pela posição dos termos que a expressam; quando se sabe acertar com uma palavra, uma única palavra, colocada de uma certa maneira, como se acerta com uma arma; quando se sabe perturbar uma alma, enchê-la abruptamente de alegria ou de medo, de entusiasmo, de tristeza ou de raiva, apenas colocando um adjetivo sob o olhar do leitor, é-se realmente um artista, o maior dos artistas, um verdadeiro prosador. (MAUPASSANT, 1884, p.LXVI).

A arte de Flaubert, aparentemente simples, revela-se complexa em sua composição, devido à erudição e à elaboração conferida às suas obras, nas quais as partes devem estar intrinsecamente relacionadas. Como a forma, e, por conseguinte, o estilo, é a própria obra, ela torna-se, no artista que foi Flaubert, uma obra de arte.

Apresentamos, a seguir, uma tradução do artigo de Maupassant, no qual trata da evolução do romance no século XIX e apresenta, ainda, escritores de sua geração, como os irmãos de Goncourt, Zola (1840-1902), Daudet (1840-1897) e

---

<sup>12</sup> Confira “*Souvenirs d'un an*”, crônica publicada no jornal *Le Gaulois*, em 23 de agosto de 1880.

Bourget (1852-1935), os quais contribuíram, com seus temperamentos diversos, para o desenvolvimento do romance.

## **“L'évolution du roman au XIXe siècle”: uma tradução**

### **A evolução do romance no século XIX**

O que hoje é chamado de romance de costumes é uma invenção bastante moderna. Não vou remontar a *Daphne e Chloé*, aquela écloga poética, sobre a qual se extasiavam os espíritos eruditos e ternos que a Antiguidade exalta, nem ao *Asno*, conto licencioso, que, ao desenvolvê-lo, atualizou Apuleio, esse decadente clássico.

Também não tratarei, neste curtíssimo estudo, da evolução do romance moderno a partir do início deste século, do que é chamado romance de aventuras, vindo da Idade Média, e, originário das narrativas de cavalaria, seguido pela Mlle de Scudéry, e posteriormente modificado por Frédéric Soulié e Eugène Sue, parece ter tido sua apoteose neste gênio contador de histórias que foi Alexandre Dumas pai.

Alguns homens ainda hoje se esforçam para inventar histórias tão inverossímeis quanto intermináveis, com quinhentas ou seiscentas páginas, mas eles não são lidos por ninguém que seja apaixonado ou mesmo interessado pela arte literária.

Ao lado dessa escola de animadores, que raramente se impõe na estima dos letrados e que deveu seu triunfo às faculdades excepcionais, à inesgotável imaginação e à verve profusa desse vulcão em erupção de livros, que se denominava Dumas, desenrolou-se em nosso país uma cadeia de romancistas filósofos cujos três principais ancestrais, muito diferentes em natureza, são: Lesage, J.-J. Rousseau e abade Prévost.

De Lesage descende a linhagem dos fantasistas espirituosos que, olhando o mundo através de suas janelas, como um lornhão sobre Vueil, uma folha de papel diante deles, psicólogos sorridentes, mais irônicos do que enternecidos, mostraram-nos, com belas observações externas e finezas de estilos, vistosas marionetes.

Os homens dessa escola, artistas aristocratas, têm sobretudo a preocupação de tornar visíveis para nós sua arte e seu talento, sua ironia, sua delicadeza, sua sensibilidade. Eles os utilizam profusamente, em torno de personagens fictícios, manifestamente imaginados, autômatos que animam.



De J.-J. Rousseau descende a grande família dos escritores romancistas-filósofos, que colocaram a arte de escrever, como era entendida antigamente, a serviço de ideias gerais. Eles estabelecem uma tese e a colocam em ação. Seu drama não é extraído da vida, mas concebido, combinado e desenvolvido a fim de demonstrar o verdadeiro ou o falso de um sistema.

Chateaubriand, virtuoso incomparável, cantor de ritmos escritos, para quem a frase exprime o pensamento tanto pela sonoridade quanto pelo valor das palavras, foi o grande continuador do filósofo de Genebra; e a Sra. Sand parece ter sido a última criança genial dessa linhagem. Como em Jean-Jacques, encontramos nela a única preocupação de personificar teses em indivíduos que são, ao longo da ação, os defensores oficiais das doutrinas do escritor. Sonhadores, utopistas, poetas, pouco precisos e pouco observadores, mas pregadores eloquentes, artistas e sedutores, hoje, esses romancistas quase não têm mais representantes entre nós.

Mas do abade Prévost chega até nós a poderosa raça dos observadores, dos psicólogos, dos *véritalistes*. Foi com *Manon Lescaut* que nasceu a admirável forma do romance moderno.

Nesse livro, pela primeira vez, o escritor deixando de ser unicamente um artista, um engenhoso apresentador de personagens, tornou-se de repente, sem teorias preconcebidas, pela própria força e natureza inerente de seu gênio, um sincero, um admirável evocador de seres humanos. Pela primeira vez, recebemos a impressão profunda, comovente e irresistível de pessoas como nós, apaixonadas e carregadas de verdade, que vivem suas vidas, nossa vida, amam e sofrem como nós entre as páginas de um livro.

*Manon Lescaut*, essa obra-prima inimitável, essa prodigiosa análise de um coração de mulher, a mais delicada, a mais exata, a mais penetrante, a mais completa, a mais reveladora que talvez exista, revela-nos tão nua, tão verdadeira, tão intimamente evocada, essa alma de cortesã frívola, amorosa, mutável, falsa e fiel, que nos informa ao mesmo tempo sobre todas as outras almas de mulher, porque todas se parecem um pouco, de perto ou de longe.

Sob a Revolução e o Império, a literatura pareceu morta. Ela pode viver apenas em tempos de calma, que são épocas de pensamento. Durante os períodos de violência e de brutalidade, de política, de guerra e de tumulto, a arte desaparece, evapora-se completamente, pois a força bruta e a inteligência não podem dominar ao mesmo tempo.

A ressurreição foi brilhante. Surgiu uma legião de poetas que se chamavam A. de Lamartine, A. de Vigny, A. de Musset, Baudelaire, Victor Hugo, e surgiram

dois romancistas, a partir dos quais data a evolução real da aventura imaginada à aventura observada, ou melhor, à aventura contada, como se pertencesse à vida.

O primeiro desses homens, que cresceu durante as agitações da Epopeia Imperial, foi Stendhal, e o segundo, o gigante das letras modernas, tão enorme quanto Rabelais, o pai da literatura francesa, foi Honoré de Balzac.

Stendhal manterá, sobretudo, um valor de precursor, foi o primeiro da pintura de costumes. Esse espírito penetrante, dotado de uma lucidez e de uma precisão admiráveis, de uma concepção da vida sutil e ampla, derramou em seus livros uma torrente de novos pensamentos, mas ignorou tão completamente a arte, esse mistério que diferencia absolutamente o pensador do escritor, que confere às obras uma potência quase sobre-humana, que coloca nelas o encanto inexprimível das proporções absolutas e um sopro divino que é a alma das palavras reunidas por um gerador de frases, ele desconheceu de tal forma a onipotência do estilo, que é a forma inseparável da ideia, e confundiu a ênfase com a linguagem artística, que continua sendo, apesar de seu gênio, um romancista de segunda categoria.

O grande Balzac torna-se, ele mesmo, um escritor apenas nas horas em que parece escrever com uma fúria de cavalo impetuoso. Ele encontra, então, sem procurá-las, como o faz inutilmente e custosamente quase sempre, essa flexibilidade, essa precisão, que aumenta cem vezes mais a alegria de lê-lo.

Mas diante de Balzac dificilmente ousamos criticar. Um crente ousaria repreender seu deus por todas as imperfeições do universo? Balzac tem a energia fecunda, transbordante, imoderada, estupefata de um deus, mas com a impetuosidade, a violência, a imprudência, as concepções incompletas, as desproporções de um criador que não tem tempo de parar para procurar a perfeição.

Não se pode dizer sobre ele que foi um observador, nem que evocou exatamente o espetáculo da vida, como alguns romancistas fizeram depois dele, mas foi dotado de uma intuição tão genial e criou uma humanidade inteira tão verossímil, que todos acreditaram nela e assim tornou-se verdade. Sua admirável ficção modificou o mundo, invadiu a sociedade, impôs-se e introduziu o sonho na realidade. Então, os personagens de Balzac, que não existiam antes dele, pareceram sair de seus livros para entrar na vida, tanto dera a ilusão completa dos seres, das paixões e dos eventos.

No entanto, ele não codificou sua forma de criar como é costume fazer hoje. Simplesmente produziu com uma abundância surpreendente e uma variedade infinita.

Depois dele, logo se formou uma escola que, considerando que Balzac escrevia mal, não escreveu nada mais, e construiu a cópia exata da vida. O Sr. Champfleury foi um dos líderes mais notáveis desses realistas, um dos melhores, Duranty, deixou um romance muito curioso: *Le Malheur de Henriette Gérard*.

Até então, todos os escritores que tiveram o cuidado de dar a seus livros a sensação da verdade parecem ter se preocupado pouco com o que se chamava a arte de escrever. Dir-se-ia que, para eles, o estilo era um tipo de convenção na execução, inseparável da convenção na concepção, e que a linguagem aprimorada e artística propiciava um ar emprestado, um ar irreal aos personagens do romance que se queria criar totalmente semelhantes àqueles das ruas.

Foi então que um jovem, dotado de um temperamento lírico, alimentado pelos clássicos, apaixonado pela arte literária, pelo estilo e pelo ritmo das frases a ponto de não ter mais outro amor no coração, e armado também com um olhar admirável de observador, com um olhar que vê ao mesmo tempo os conjuntos e os detalhes, as formas e as cores, e que sabe adivinhar as intenções secretas enquanto julga o valor plástico dos gestos e dos fatos - produziu na história da literatura francesa um livro com uma exatidão impiedosa e com uma execução impecável, *Madame Bovary*.

É a Gustave Flaubert que se deve o acoplamento do estilo e da observação modernos.

Mas a busca da verdade, ou melhor, da verossimilhança, conduzia aos poucos à busca apaixonada do que hoje se chama o documento humano.

Os ancestrais dos realistas atuais esforçavam-se para inventar imitando a vida; os filhos esforçam-se para reconstituir a própria vida, com as peças autênticas que recolhem de todos os lados. E eles o fazem com uma incrível tenacidade. Vão a todos os lugares, espiando, vigiando, um cesto nas costas, como catadores. Disso resulta que seus romances são muitas vezes mosaicos de fatos ocorridos em diferentes meios e cujas origens, de naturezas diversas, retiram do volume em que são reunidos o caráter de verossimilhança e a homogeneidade que os autores deveriam perseguir acima de tudo.

Os romancistas contemporâneos mais pessoais que trouxeram a arte mais sutil e poderosa na busca e no emprego do documento são certamente os irmãos de Goncourt. Dotados, aliás, de naturezas extraordinariamente nervosas, vibrantes, penetrantes, conseguiram mostrar, como um cientista que descobre uma nova cor, uma nuance da vida quase despercebida até então. A influência deles na geração atual é considerável e pode ser inquietante, pois qualquer discípulo que exagera nos métodos do mestre cai nos defeitos cujas qualidades magistrais os salvaram.

Procedendo aproximadamente da mesma forma, o Sr. Zola, com uma natureza mais forte, mais ampla, mais apaixonada e menos refinada, o Sr. Daudet com uma maneira mais hábil, mais engenhosa, deliciosamente refinada e talvez menos sincera, e alguns homens mais jovens como os Srs. Bourget, de Bonnières, etc., etc., completam e parecem concluir o grande movimento do romance moderno em direção à verdade. Não estou citando intencionalmente o Sr. Pierre Loti, que continua sendo o príncipe dos poetas fantasistas em prosa. Para os debutantes que hoje aparecem, ao invés de voltar-se para a vida com uma curiosidade voraz, de vê-la em toda parte avidamente ao seu redor, de regozijar-se ou sofrer demais com isso, de acordo com seu temperamento, eles olham apenas para si mesmos, só observam suas almas, seus corações, seus instintos, suas qualidades ou seus defeitos, e proclamam que o romance definitivo deve ser somente uma autobiografia.

Mas como o mesmo coração, ainda que visto em todas as suas facetas, não oferece assuntos infinitos, como o espetáculo da mesma alma repetido em dez volumes torna-se fatalmente monótono, buscam excitações artificiais, um treinamento estudado em todas as neuroses, para produzir nelas almas excepcionalmente estranhas que também se esforçam para expressar por meio de palavras excepcionalmente descritivas, pictóricas e sutis.

Chegamos assim à pintura do *eu*, do *eu* hipertrofiado pela observação intensa, do *eu* em quem se inocula os vírus misteriosos de todas as doenças mentais.

Esses livros preditos, se vierem como anunciados, não serão os netos naturais e degenerados de *Adolphe* de Benjamin Constant<sup>13</sup>?

Essa tendência para a personalidade desdobrada - pois é a personalidade velada que demonstra o valor de qualquer obra, e que se chama gênio ou talento - essa tendência não é uma prova da impotência em observar, em observar a vida dispersa ao redor de si mesmo, como faria um polvo com inúmeros braços?

E essa definição, atrás da qual Zola se barricou na grande batalha que travou por suas ideias, nem sempre será verdadeira, pois pode ser aplicada a todas as produções de arte literária e a todas as modificações que o tempo trará: um romance é a natureza vista por meio de um temperamento.

Esse temperamento pode ter as mais diversas qualidades e modificar-se conforme a época, mas quanto mais facetas tiver, como o prisma, mais refletirá

---

<sup>13</sup> Benjamin Constant (1767-1830) foi um escritor e político francês. Publicou *Adolphe*, em 1816. Narrativa autobiográfica e ensaio sobre o destino humano.

“*L'évolution du roman au XIXe siècle*”, de Guy de Maupassant: uma tradução

aspectos da natureza, de espetáculos, de coisas, de ideias de todos os tipos e de seres de todas as raças, mais importante, interessante, e novo será.

outubro de 1889

## “L'ÉVOLUTION DU ROMAN AU XIXE SIÈCLE”, BY GUY DE MAUPASSANT: A TRANSLATION

**ABSTRACT:** *Guy de Maupassant (1850-1893), an important nineteenth-century French writer, was also a journalist and chronicler. In his chronicles on art and literature, the author reflects on the artistic and literary universe of the time, especially with regard to novelists and the novel. In this article, we propose a translation of “L'évolution du roman au XIXe siècle”, a literary chronicle published in the Revue de l'exposition universelle of 1889, in 1889, in which Guy de Maupassant presents a trajectory of the French novel, indicating the main writers of the lineage of observers.*

**KEYWORDS:** *Guy de Maupassant. Chronicle. Novel in the 19th century.*

## REFERÊNCIAS

APULEIO. **O asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. Apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2019.

CERVANTES, M. **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**. Madrid: LENGUA VIVA, 2016.

FLAUBERT, G. **Oeuvres complètes**. Texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard, 1988.

MAUPASSANT, G. Le roman. In: HERVOT, B. **Tagarelice espirituosa: as cartas de Maupassant**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. p.247-264.

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

\_\_\_\_\_. Gustave Flaubert. In : FLAUBERT, G. **Lettres de Gustave Flaubert à George Sand**. Précédées d'une étude par Guy de Maupassant. Paris: Charpentier, 1884. p.VIII-LXXXVI.

MITTERAND, H. Introduction générale et notes. In: MAUPASSANT, G. de. **Chroniques**: anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2008. (Le Livre de Poche).

PRÉVOST, A. F. **Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut**. Illustrations de Jean Droit. Paris: Éditions du Charme, 1942.

Kedrini Domingos dos Santos

RABELAIS, F. **Oeuvres complètes**. Édition critique par Pierre Jourda. Paris : Classiques Garnier, 2020. (Classiques jaunes. Littératures francophones).

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALBÉRÈS, R. M. **Métamorphoses du roman**. Paris : A. Michel, 1966.

\_\_\_\_\_. **Histoire du roman moderne**. Paris : A. Michel, 1962.

DELAISEMENT, G. **Maupassant, journaliste et chroniqueur**: suivi d'une bibliographie générale de l'œuvre de Guy de Maupassant. Paris: A. Michel, 1956.

KALIFA, D. ; REGNIER, P. ; THERENTY, M. -E. **La civilisation du journal** : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle. Paris: Nouveau monde, 2011.

MAUPASSANT, G. **Chroniques, études, correspondances de Guy de Maupassant**. Recueillies, Préfacées et annotées par René Dumesnil avec la collaboration de Jean Loize. Paris: Librairie Grund, 1938.

MITTERAND, H. **L'illusion réaliste**: De Balzac à Aragon. Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

\_\_\_\_\_. **Le regard et le signe**. Paris: Puf, 1987.

RAIMOND, M. **Le roman depuis la révolution**. São Paulo: Armand Colin, 1981.

## **ANEXO**

## ANEXO A - L'évolution du roman au XIXe siècle

### L'évolution du roman au XIXe siècle

Ce qu'on appelle aujourd'hui le roman de mœurs est d'invention assez moderne. Je ne le ferai pas remonter à *Daphnis et Chloé*, cette églogue poétique, sur laquelle s'extasiaient les esprits doctes et tendres qu'exalte l'Antiquité, ni à l'*Ane*, conte grivois, que refit en le développant, Apulée, ce décadent classique.

Je ne m'occuperai pas non plus, dans cette très courte étude sur l'évolution du roman moderne depuis le commencement de ce siècle, de ce qu'on appelle le roman d'aventures, lequel nous vient du Moyen Age, et, né des récits de chevalerie, continué par Mlle de Scudéry, et plus tard modifié par Frédéric Soulié et Eugène Sue, semble avoir eu son apothéose dans ce conteur de génie que fut Alexandre Dumas père.

Quelques hommes encore aujourd'hui s'acharnent à égrener des histoires aussi invraisemblables qu'interminables, durant cinq ou six cents pages, mais ils ne sont lus par aucun de ceux que passionne ou même qu'intéresse l'art littéraire.

A côté de cette école des amuseurs, qui ne s'impose que rarement à l'estime des lettrés et qui a dû son triomphe aux facultés exceptionnelles, à l'inépuisable imagination et la verve intarissable de ce volcan en éruption de livres, qui se nommait Dumas, se déroula dans notre pays une chaîne de romanciers philosophes dont les trois ancêtres principaux, bien différents de nature, sont : Lesage, J.-J. Rousseau et l'abbé Prévost.

De Lesage descend la lignée des fantaisistes spirituels qui, regardant le monde de, leur fenêtre, un lorgnon sur Vueil, une feuille de papier devant eux, psychologues souriants, plus ironiques qu'émus, nous ont montré, avec de jolis dehors d'observation et des élégances de styles, de fringantes marionnettes.

Les hommes de cette école, artistes aristocrates, ont surtout la préoccupation de nous rendre visibles leur art et leur talent, leur ironie, leur délicatesse, leur sensibilité. Ils les dépensent à profusion, autour de personnages fictifs, manifestement imaginés, des automates qu'ils animent.

De J.-J. Rousseau descend la grande famille des écrivains romanciers-philosophes, qui ont mis l'art d'écrire, tel qu'on le comprenait autrefois, au service d'idées générales. Ils prennent une thèse et la mettent en action. Leur drame n'est pas tiré de la vie, mais conçu, combiné et développé en vue de démontrer le vrai ou le faux d'un système.



Chateaubriand, incomparable virtuose, chanteur de rythmes écrits, pour qui la phrase exprime la pensée autant par la sonorité que par la valeur des mots, fut le grand continuateur du philosophe de Genève ; et Mme Sand a tout l'air d'avoir été le dernier enfant génial de cette descendance. Comme chez Jean-Jacques, on retrouve chez elle l'unique souci de personnifier des thèses en des individus qui sont, tout le long de l'action, les avocats d'office des doctrines de l'écrivain. Rêveurs, utopistes, poètes, peu précis et peu observateurs, mais prêcheurs éloquents, artistes et séducteurs, ces romanciers n'ont plus guère aujourd'hui de représentants parmi nous.

Mais de l'abbé Prévost nous arrive la puissante race des observateurs, des psychologues, des vérialistes. C'est avec *Manon Lescaut* qu'est née l'admirable forme du roman moderne.

En ce livre, pour la première fois, l'écrivain cessant d'être uniquement un artiste, un ingénieux montreur de personnages est devenu, tout à coup, sans théories préconçues, par la force même et la nature propre de son génie, un sincère, un admirable évocateur d'êtres humains. Pour la première fois nous recevons l'impression profonde, émouvante, irrésistible de gens pareils à nous, passionnés et saisissants de vérité, qui vivent leur vie, notre vie, aiment et souffrent comme nous entre les pages d'un livre.

*Manon Lescaut*, cet inimitable chef-d'œuvre, cette prodigieuse analyse d'un cœur de femme, la plus fine, la plus exacte, la plus pénétrante, la plus complète, la plus révélatrice peut-être qui existe, nous dévoile si nue, si vraie, si intimement évoquée, cette âme légère, aimante, changeante, fausse et fidèle de courtisane, qu'elle nous renseigne en même temps sur toutes les autres âmes de femme, car toutes se ressemblent un peu, de près ou de loin.

Sous la Révolution et sous l'Empire, la littérature sembla morte. Elle ne peut vivre qu'aux époques de calme, qui sont des époques de pensée. Pendant les périodes de violence et de brutalité, de politique, de guerre et d'émeute, l'art disparaît, s'évanouit complètement, car la force brutale et l'intelligence ne peuvent dominer en même temps.

La résurrection fut éclatante. Une légion de poètes surgit, qui s'appelèrent A. de Lamartine, A. de Vigny, A. de Musset, Baudelaire, Victor Hugo et deux romanciers apparurent, de qui date la réelle évolution de l'aventure imaginée à l'aventure observée, ou mieux à l'aventure racontée, comme si elle appartenait à la vie.

Le premier de ces hommes, grandi pendant les secousses de l'Épopée impériale, se nomma Stendhal, et le second, le géant des lettres modernes, aussi énorme que Rabelais, ce père de la littérature française, fut Honoré de Balzac.

Stendhal gardera surtout une valeur de précurseur c'est le primitif de la peinture de mœurs. Ce pénétrant esprit, doué d'une lucidité et d'une précision admirables, d'un sens de la vie subtil et large, a fait couler dans ses livres un flot de pensées nouvelles, mais il a si complètement ignoré l'art, ce mystère qui différencie absolument le penseur de l'écrivain, qui donne aux œuvres une puissance presque surhumaine, qui met en elles le charme inexprimable des proportions absolues et un souffle divin qui est l'âme des mots assemblés par un engendreur de phrases, il a tellement méconnu la toute-puissance du style qui est la forme inséparable de l'idée, et confondu l'emphase avec la langue artiste, qu'il demeure, malgré son génie, un romancier de second plan.

Le grand Balzac lui-même ne devint un écrivain qu'aux heures où il semble écrire avec une furie de cheval emporté. Il trouve alors, sans les chercher, comme il le fait inutilement et péniblement presque toujours, cette souplesse, cette justesse, qui centuplent la joie de lire.

Mais devant Balzac on ose à peine critiquer. Un croyant oserait-il reprocher à son dieu toutes les imperfections de l'univers ? Balzac a l'énergie fécondante, débordante, immodérée, stupéfiante d'un dieu, mais avec les hâtes, les violences, les imprudences, les conceptions incomplètes, les disproportions d'un créateur qui n'a pas le temps de s'arrêter pour chercher la perfection.

On ne peut dire de lui qu'il fut un observateur, ni qu'il évoqua exactement le spectacle de la vie, comme le firent après lui certains romanciers, mais il fut doué d'une si géniale intuition et il créa une humanité tout entière si vraisemblable, que tout le monde y crut et qu'elle devint vraie. Son admirable fiction modifia le monde, envahit la société, s'imposa et passa du rêve dans la réalité. Alors, les personnages de Balzac, qui n'existaient pas avant lui, parurent sortir de ses livres pour entrer dans la vie, tant il avait donné complète l'illusion des êtres, des passions et des événements.

Cependant, il ne codifia point sa manière de créer comme il est d'usage de le faire aujourd'hui. Il produisit simplement avec une surprenante abondance et une infinie variété.

Derrière lui, une école se forma bientôt, qui, s'autorisant de ce que Balzac écrivait mal, n'écrivit plus du tout, et érigea en règle la copie précise de la vie. M. Champfleury fut un des plus remarquables chefs de ces réalistes, dont un des meilleurs, Duranty, a laissé un fort curieux roman : *Le Malheur d'Henriette Gérard*.

Jusque-là, tous les écrivains qui avaient eu le souci de donner en leurs livres la sensation de la vérité semblent s'être peu préoccupés de ce qu'on appelait l'art

d'écrire. On eût dit que, pour eux, le style était une sorte de convention dans l'exécution, inséparable de la convention dans la conception, et que la langue châtiée et artiste apportait un air emprunté, un air irréel aux personnages du roman qu'on voulait créer tout à fait pareils à ceux des rues.

C'est alors qu'un jeune homme, doué d'un tempérament lyrique, nourri des classiques, épris de l'art littéraire, du style et du rythme des phrases à n'avoir plus d'autre amour dans le cœur, et armé aussi d'un œil admirable d'observateur, de cet œil qui voit en même temps les ensembles et les détails, les formes et les couleurs, et qui sait deviner les intentions secrètes tout en jugeant la valeur plastique des gestes et des faits, apporta dans l'histoire de la littérature française un livre d'une impitoyable exactitude et d'une impeccable exécution, *Madame Bovary*.

C'est à Gustave Flaubert qu'on doit l'accouplement du style et de l'observation modernes.

Mais la poursuite de la vérité, ou plutôt de la vraisemblance amenait peu à peu la recherche passionnée de ce qu'on appelle aujourd'hui le document humain.

Les ancêtres des réalistes actuels s'efforçaient d'inventer en imitant la vie ; les fils s'efforcent de reconstituer la vie même, avec des pièces authentiques qu'ils ramassent de tous les côtés. Et ils les ramassent avec une incroyable ténacité. Ils vont partout, furetant, guettant, une hotte au dos, comme des chiffonniers. Il en résulte que leurs romans sont souvent des mosaïques de faits arrivés en des milieux différents et dont les origines, de nature diverse, enlèvent au volume où ils sont réunis le caractère de vraisemblance et l'homogénéité que les auteurs devraient poursuivre avant tout.

Les plus personnels des romanciers contemporains qui ont apporté dans la chasse et l'emploi du document l'art le plus subtil et le plus puissant sont assurément les frères de Goncourt. Doués, en outre, de natures extraordinairement nerveuses, vibrantes, pénétrantes, ils sont arrivés à montrer, comme un savant qui découvre une couleur nouvelle, une nuance de la vie presque inaperçue avant eux. Leur influence sur la génération actuelle est considérable et peut être inquiétante, car, tout disciple outrant les procédés du maître tombe dans les défauts dont le sauvèrent ses qualités magistrales.

Procédant à peu près de la même façon, M. Zola, avec une nature plus forte, plus large, plus passionnée et moins raffinée, M. Daudet avec une manière plus adroite, plus ingénieuse, délicieusement fine et moins sincère peut-être, et quelques hommes plus jeunes comme MM. Bourget, de Bonnières, etc., etc., complètent et semblent terminer le grand mouvement du roman moderne vers la

vérité. Je ne cite point avec intention M. Pierre Loti, qui reste le prince des poètes fantaisistes en prose. Pour les débutants qui apparaissent aujourd'hui, au lieu de se tourner vers la vie avec une curiosité vorace, de la regarder partout autour d'eux avec avidité, d'en jouir ou d'en souffrir avec force suivant leur tempérament, ils ne regardent plus qu'en eux-mêmes, observent uniquement leur âme, leur cœur, leurs instincts, leurs qualités ou leurs défauts, et proclament que le roman définitif ne doit être qu'une autobiographie.

Mais comme le même cœur, même vu sous toutes ses faces, ne donne point des sujets sans fin, comme le spectacle de la même âme répété en dix volumes devient fatalement monotone, ils cherchent, par des excitations factices, par un entraînement étudié vers toutes les névroses, à produire en eux des âmes exceptionnellement bizarres qu'ils s'efforcent aussi d'exprimer par des mots exceptionnellement descriptifs, imagés et subtils.

Nous arrivons donc à la peinture du *moi*, du *moi* hypertrophié par l'observation intense, du *moi* en qui on inocule les virus mystérieux de toutes les maladies mentales.

Ces livres prédits, s'ils viennent comme on les annonce, ne seront-ils pas les petits-fils naturels et dégénérés de l'*Adolphe* de Benjamin Constant ? Cette tendance vers la personnalité étalée - car c'est la personnalité voilée qui fait la valeur de toute œuvre, et qu'on nomme génie ou talent - cette tendance n'est-elle pas une preuve de l'impuissance à observer, à observer la vie éparse autour de soi, comme ferait une pieuvre aux innombrables bras ?

Et cette définition, derrière laquelle se barricada Zola dans la grande bataille qu'il a livrée pour ses idées, ne sera-t-elle point toujours vraie, car elle peut s'appliquer à toutes les productions de l'art littéraire et à toutes les modifications qu'apporteront les temps : un roman, c'est la nature vue à travers un tempérament.

Ce tempérament peut avoir les qualités les plus diverses, et se modifier suivant les époques, mais plus il aura de facettes, comme le prisme, plus il reflétera d'aspects de la nature, de spectacles, de choses, d'idées de toute sorte et d'êtres de toute race, plus il sera grand, intéressant et neuf.

octobre 1889  
Guy de Maupassant



# *LE LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES*: UMA NARRATIVA POÉTICA UTÓPICA

Guacira Marcondes MACHADO\*  
Karla Cristiane PINTAR\*\*

**RESUMO:** O *Livre de la Cité des Dames* foi publicado em 1405 pela autora ítalo-francesa Christine de Pisan que nasceu em Veneza em 1364, e acompanhou sua família em 1368 quando esta foi para a França, na corte do rei Carlos V. Ela foi educada pelo pai e pelo avô materno no sentido de aplicar-se continuamente aos estudos e à aquisição de conhecimentos. Sua vida vai confundir-se, até certo ponto, com sua obra na medida em que as imposições, injustiças e ataques misóginos que certamente deve ter sofrido na sociedade patriarcal em que vivia estão refletidos na sua extensa produção literária. Ela bateu-se incessantemente em defesa de uma sociedade diferente para as mulheres, de um mundo utópico tal qual se projeta em *Le Livre de la Cité des Dames*, principalmente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Christine de Pisan. Feminino. Utopia. Idade Média.

*Le Livre de la Cité des Dames*<sup>1</sup> foi publicado por volta de 1405 pela autora ítalo-francesa Christine de Pisan, que nasceu em 1364 em Veneza, filha do médico e astrólogo Tommaso di Benvenuto Pizano, Conselheiro da República de Veneza. Ao ser convidado para trabalhar na corte do rei francês Carlos V, levou consigo a família, acontecimento de que se aproveitou sua filha, moradora agora do reino europeu que pôde ter acesso à biblioteca real que havia sido instalada na França, ainda que com restrições, pois o fato de uma mulher poder estudar

---

\* 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

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

<sup>1</sup> Confira Pizan (2000).

e ser estimulada a isso nessa época era algo de que só desfrutava um pequeno grupo delas, pois encontravam habitualmente muitos preconceitos. Christine fora instruída pelo pai e pelo avô materno no sentido de aplicar-se continuamente aos estudos para a obtenção de conhecimentos, ainda que sua mãe não os estimulasse e acreditasse que eles eram dispensáveis para uma mulher que seria responsável pelos afazeres domésticos e pelo casamento. Possuidora de inteligência muito viva, ela recebeu a educação dada às jovens da nobreza e, até, mais aprofundada e mais vasta, por ter inclinação genuína e irrefreável para os estudos. A vida de Chistine de Pisan vai se confundir com sua obra, até certo ponto, na medida em que estão refletidas na sua extensa produção literária as imposições, injustiças e ataques misóginos que certamente deve ter sofrido na sociedade patriarcal em que vivia. A autora bateu-se incessantemente em defesa de uma sociedade diferente para as mulheres, de um mundo utópico tal qual se projeta em *Le Livre de la Cité des Dames* (CALADO, 2003).

O rei Carlos V tornou-se aquele que aperfeiçoaria o acervo bibliográfico da monarquia, com a instalação da Biblioteca Real e de outras bibliotecas que continham não apenas obras em latim, mas a tradução da *Política* de Aristóteles e do *Songe* de Vergier, por Nicolau Oresme e Raul Presles, em 1376 e 1378 respectivamente. Essas obras marcaram o início da mudança que levaria Christine a conhecer outros autores que foram fundamentais para a criação de *Le Livre de la Cité des Dames*. Esse fato teve importância não só para os estudos de literatura e para os conhecimentos que circulavam durante a Idade Média, mas também porque marcou o início do esfacelamento de parte do poder do clero em face do monárquico: a querela entre essas duas fortes instituições, conhecida como o Grande Cisma do Ocidente, fez com que a força não ficasse mais concentrada apenas na Igreja, fato que permitia ao poder real ser anuviado pelo do clero. Os laços resistentes entre essas duas entidades começaram, portanto, a ser revistos, os quais abalaram crenças e dogmas que alicerçavam as estruturas política, econômica e religiosa da Idade Média. É importante pontuar, portanto, que a partir do início do século XIV, dentre outros acontecimentos, em decorrência do cisma, as dualidade platônicas características das obras medievais projetavam, de um lado, a defesa do modelo hierárquico da realidade vigente – sobretudo a partir dos valores da Igreja –, e, de outro, mais encobertos e literalmente condenados, os livros que tentavam questionar o modelo estático de ideias obscuras, confinadas nas catedrais e nas cortes. Aqui, inclui-se a obra de Pisan (CALADO, 2003).

Em *A República*<sup>2</sup>, para reformular uma ideia de sociedade, Platão situa um diálogo de Sócrates e Glauco no qual a mulher tem posição de relevância semelhante à do homem, apontando afinidade entre os dois. Assim, o papel submisso da mulher não pode ser considerado como premissa universal atemporal, já que no discurso do grego encontra-se a visão notável da importância da mulher na constituição de seu espaço. A tendência idealista de Platão, que privilegia o papel da mulher e a função dela na sociedade, começou a ser desviada quando a Igreja Católica estabeleceu seu poder sobre a Europa. Os clérigos fizeram a população acreditar em uma visão única cristã, segundo a qual havia superioridade do homem sobre a mulher, distanciando-se dessa forma de Platão. Mas, nos anos finais da Idade Média, após o Cisma, surgiram cada vez mais reflexões que pensavam a natureza humana e a vida política da sociedade marcadas não somente pela influência eclesiástica, mas, também, por novas ciências que foram primordiais para o desenvolvimento de diferentes crenças, as quais eram financiadas pelos monarcas. Christine de Pisan vai retomar e enaltecer os exercícios virtuosos aos quais as mulheres poderiam se dedicar, escrevendo livros que recuperam o valor feminino perdido para o enaltecimento do masculino.

Todos que se interessam pela literatura feminina devem conhecer a história e a obra de Christine de Pisan. Como foi citado aqui, tendo recebido educação avançada inicialmente junto ao pai, ela dedicou-se à aquisição de conhecimentos na corte e, bem jovem ainda, aprendeu música e poesia. Ela conhecia francês, língua em que escrevia poesia, italiano e latim, no qual eram escritas as obras de história, filosofia, educação e religião e apesar de todo esse conhecimento adquirido, queixava-se do que deixara de aprender. Casou-se aos 15 anos, em 1380, com o notário e secretário real Etienne du Castel, com quem teve um casamento feliz, mas em 1388 seu pai faleceu, seguido pelo marido no ano seguinte. Ficando viúva com três filhos, a mãe e uma sobrinha, e tendo que enfrentar dificuldades financeiras, Christine começou a escrever baladas de amor para sustentar a família, as quais chamaram a atenção de ricos senhores da corte. Tornou-se uma escritora prolífica que soube servir-se de patronado, em tempos de política turbulenta, o que lhe valeu o título de primeira escritora profissional de Letras da Europa. Embora italiana de nascimento, dava mostras de um fervente nacionalismo pela França, sendo, afetiva e financeiramente, ligada à família real francesa a quem dedicava seus escritos. Permaneceu próxima da rainha Isabeau de Bavária (1370-1435), casada com o rei Carlos VI, que exercia o poder durante os

---

<sup>2</sup> Confira Platão (2019).

momentos de enfermidade do marido. Christine publicou uma série de trabalhos sobre a virtude de mulheres, dedicados à rainha Isabeau e referindo-se à rainha Blanche (1188-1252) que, consorte do rei Luís VIII, foi regente de seu filho Luís IX, mesmo após sua maioridade. Entre as muitas obras que escreveu nesses anos está a *Epístola de Otea a Heitor*<sup>3</sup>, na qual o herói troiano é guiado na liderança de um país e nas virtudes políticas pela deusa da sabedoria Othea, livro que teve várias edições até 1415. Entre 1401 e 1405 ainda, toma parte no debate sobre *Le Roman de la Rose*<sup>4</sup>, obra de Jean de Meun (1240-1305), profundamente misógina, da qual ela denuncia a indecência de propósitos, defendendo a honra das mulheres qualificadas de degeneradas por natureza. É a partir desse momento que decide escrever sobre a condição feminina. Em meio à Guerra dos Cem Anos (1337-1453) entre França e Inglaterra, Christine de Pisan publicou o sonho alegórico *Le Chemin de long Estude*<sup>5</sup> em 1403, narrativa em primeira pessoa em que ela e a sibila Cumaean viajam juntas e presenciam um debate sobre o estado do mundo entre as quatro alegorias Riqueza, Nobreza, Cavalaria e Sabedoria. Christine sugere que Justiça poderia ser trazida à Terra por um simples monarca que tivesse as necessárias qualidades.

É dentro desse sucinto contexto histórico de significativas mudanças e de reformulações de pensamentos que, em curto período de tempo, Pisan escreve livros e entre eles *Le Livre de la Cité des Dames* [*O Livro da Cidade das Senhoras*], produzido entre 1404 e 1405, inserido na produção dessa copista, escritora, conselheira de príncipes, que inclui muitas obras de criação alegórica, para a reinterpretação da moral e da ética medievais, a partir de sua leitura de histórias pagãs e das parábolas bíblicas. Ao revisitar as histórias – as quais não pertencem somente à Idade Média – para ressignificar os exemplos reunidos, que valorizavam o estamento social patriarcal, Christine de Pisan, em sua condição de mulher no contexto da transição do século XIV para o XV, destoa de grande parte daquelas que pertenciam à sociedade europeia. Veremos que, diferentemente dessa parcela feminina subjugada pelo mundo patriarcal, estabelecido pelas relações de poder do século XV, ela mostrou uma liberdade incomum às mulheres de sua época, não pelas atividades a que se dedicou, mas pelas suas colocações a favor de maior espaço e importância a serem atribuídos às mulheres dentro da sociedade feudal.

A narrativa intitulada *La Cité des Dames* chama desde o título a atenção do leitor contemporâneo, por se colocar como obra literária que se destaca

<sup>3</sup> Confira Pizan (2008).

<sup>4</sup> Confira Lorris e Meung (1975).

<sup>5</sup> Confira Pizan (1974).



pelas características presentes em produções medievais, mas, também, por permitir que seja aproximada de obras escritas nos tempos modernos. O papel que têm a narradora, as personagens alegóricas, o tempo e o espaço dentro da história contada lembra produções que se encontram nos séculos XIX e XX, abordadas com frequência como obras híbridas, pois nelas reconhece-se a prosa narrativa aliada a elementos da poesia. De fato, o livro de Christine de Pisan traz procedimentos que atribuiríamos à poesia pela forma como devem ser abordados, fazendo apelo ao campo poético em sua leitura: tal é o caso da presença do mito, do visível cuidado com as palavras na apresentação do assunto e da utilização de elementos que distinguem, mesmo hoje, o estilo fortemente poético de Pisan, com o auxílio da alegoria, na criação fictícia dessa nova realidade que servirá de morada às mulheres virtuosas. Para melhor determinar o que buscaremos fazer, recorreremos à definição de Tadié (1978, p.7): “[...] *le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d’action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques du roman et de celles du poème.*”<sup>6</sup> Tadié chama narrativa poética a esses livros onde tudo está tão bem subordinado à narrativa que é chamada assim, e não romance. Nesta abordagem estaremos chegando à obra de Pisan pela descrição das técnicas da narrativa e da poesia que ela utiliza.

Quando pensamos em narrativa poética, estamos rompendo com as artes poéticas enunciadas por Aristóteles, inserindo, de acordo com a época em que vivemos, um discurso híbrido que se ajusta ao estilo de vida de nosso tempo. É por meio de uma análise mais intrínseca da linguagem e ao trabalho com a construção alegórica que pensamos em narrativa poética em um contexto em que ela não existia. É a linguagem metafórica de Pisan que lhe permite recorrer às histórias contadas na Bíblia e na Antiguidade para chegar a uma interpretação diferente daquela do cânone patriarcal existente. Ao servir-se das constrições expressivas permitidas ao poeta, como observa Eco (1989, p.243), o conteúdo do livro de Pisan sairá modificado.

O livro contém três partes, é escrito em primeira pessoa e a autora apresenta-se, inicialmente, no primeiro capítulo da Primeira Parte, como narradora da história, que se mistura à sua biografia: “Segundo meu hábito e a disciplina que

---

<sup>6</sup> “A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que toma ao poema seus meios de ação e seus efeitos, de maneira que sua análise deve levar em conta ao mesmo tempo técnicas de descrição do romance e do poema.” (TADIÉ, 1978, p.7, tradução nossa). Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

regula o curso de minha vida, isto é, o estudo incansável das artes liberais, estava eu um dia sentada em meu estudo, toda cercada de livros tratando dos assuntos mais diversos. O espírito um pouco cansado.” (PIZAN, 2000, p.35). Christine escolhe um pequeno livro, *Les Lamentations de Mathéole*, para distrair sua mente, mas ela encontrou nele

[...] assunto muito pouco agradável para quem não gosta de maledicência, e que nada contribui para a edificação moral nem para a virtude, tendo em vista ainda a indecência da linguagem e dos temas - ela o folheia, lê o final e o abandona, para voltar a outros estudos mais sérios e mais úteis.” (PIZAN, 2000, p.36).

Percebe-se logo a finalidade das leituras e estudos de Pisan: visam a utilidade e a educação moral, porque, por suas palavras explicativas, sabe que é seguida pelo seu público que tem curiosidade de conhecer sua subjetividade feminina. Christine, no entanto, deixa-se abater pelo que leu em *Mathéole*, mesmo reconhecendo faltar autoridade ao livro, e questiona-se sobre as causas e razões que levavam tantos escritores, poetas e religiosos a maldizer as mulheres. Examinando-se, então, pois é mulher, e revolvendo essas coisas na consciência, não consegue compreender nem admitir a razão do julgamento desses homens sobre a natureza e a conduta de seu sexo.

Mergulhada nesses pensamentos sombrios, ela pergunta-se por que Deus, tão grande criador, fez uma coisa abjeta e abominável, que carrega tantos vícios e tantos males: “Ah! Senhor, como é possível? Como acreditar, sem cair no erro, que tua infinita sabedoria e perfeita bondade tenham podido criar alguma coisa que não seja inteiramente boa?” (PIZAN, 2000, p.37). Em suas lamentações, desespera-se por Deus tê-la feito nascer em um corpo feminino. Ao começar a narrativa, no primeiro capítulo do livro, Pisan, autora e narradora, exprime suas emoções, suas dúvidas e, principalmente, sua revolta por ter um corpo feminino, o que, aos olhos contemporâneos, não parece ser uma posição que diríamos feminista. No segundo capítulo dessa Primeira Parte, no entanto, a narrativa vai mudar: “Abatida por esses tristes pensamentos, abaixava a cabeça de vergonha. Os olhos cheios de lágrimas, a face na mão [...]”, ela vê descer até seu colo um raio de luz, e como que despertando de um sono profundo, vê diante dela “três senhoras coroadas, de muito alta dignidade” (PIZAN, 2000, p.38). Com essa aparição, aterrorizada, teme tratar-se de um diabo que viesse tenta-la. A chegada das alegorias Razão, Retidão e Justiça, ferramenta de que os escritores dispunham

nessa época, favorece o revezamento da enunciação e Christine de Pisan entra na narrativa agora como protagonista, estabelecendo diálogo com as senhoras, as quais vão demonstrar a dignidade das mulheres, numa crescente demonstração de convicção. Christine, então, tomando parte na enunciação, estabelece uma atitude interpretativa ideal, que redobra por antecipação as interpretações que deveriam teoricamente ser pronunciadas por todo leitor. Resolve-se o paradoxo: considera-se o autor não como encarnação do polo criador da obra, mas como um lugar a ser ocupado. O autor em Christine de Pisan é um ponto de vista sobre o texto, posição que já é a de um leitor, intérprete. A narrativa faz-se agora em parte pela protagonista, formulando a opinião dos misóginos, enquanto a alegoria se encarrega de argumentação contrária, a favor das mulheres: a autora-protagonista, como bem observa Delala (2019, p.6), ocupa quase sempre em relação ao texto uma posição de receptora, enquanto as alegorias se encarregam da contrapartida, emitindo julgamentos e conceitos, procedimentos que, certamente, permitem a Christine autora colocar suas opiniões livres de qualquer censura, risco que sem dúvida ela não deixaria de correr em uma sociedade ainda inteiramente patriarcal e autoritária. Percebe-se, portanto, que já nas escolhas enunciativas de sua narrativa Pisan deixa ver uma expressão do feminismo. Nessa primeira parte, por meio da alegoria Razão, ela direciona toda sua subjetividade posicionando-se contra o tratamento e o valor atribuídos à mulher, como faz sempre em suas obras em prosa, de cunho didático e moral, pois não aceita ocupar o lugar de uma escritora incompetente ou de um objeto sexual.

Nas narrativas poéticas o leitor encontra geralmente no texto a presença do autor, do narrador e do protagonista imbricando suas funções, que são percebidas como fundamentais para o funcionamento da obra. Em Pisan, lá na Idade Média, a autora demonstra grande domínio dos procedimentos que deverá usar para atingir seu propósito de servir-se de sua profissão, de sua arte, na verdade, para tentar corrigir as feições dos usos e costumes de seu tempo. Essa imbricação dá à narrativa a sua força, pois o leitor percebe que quem a escreve toma em mãos, com autoridade, aquilo que conta: ela escolhe os fatos que vai apresentar no sentido de mostrar sua importância ao leitor. Mas, em *La Cité des Dames*, Christine dispõe ainda das alegorias para ampliar seu papel, pois ao fazer parecer que é porta-voz das três senhoras, ela quer usar essas outras personagens, que nada mais são do que suas sombras, para poder dizer na totalidade, todo seu pensamento, tudo o que pensa sobre a condição das mulheres, e não apenas as de seu tempo. Enfim, tendo começado a escrever dedicando-se a baladas de amor para sustentar a família, Christine de Pisan tornou-se logo escritora profissional, graças a seus

grandes conhecimentos de política, história, economia. A isso deve-se o interesse que cedo manifestou pela condição da mulher de seu tempo, dedicando-se a livros de ficção sobre a educação. Utilizando procedimentos literários que eram comuns aos escritores e poetas da Idade Média, Pisan criou obras nas quais procurou ressignificar o conteúdo daquelas que foram escritas por homens, e que valorizavam o estamento social patriarcal, no qual as mulheres ocupavam insignificante ou nenhuma posição.

As Damas mencionam que houve grande equívoco na interpretação das palavras dos filósofos ao inferiorizarem as mulheres, se não mesmo um erro ao escreverem sobre isso, talvez com a intenção de construir um núcleo menor de poder, o qual comandaria toda a sociedade. Após erguidos os muros e preparados os terrenos com pedras resistentes e alicerces perenes, ao longo da primeira parte, chegou a hora de subir os castelos das senhoras virtuosas que deverão morar na cidade. Aqui, Christine, a narradora-protagonista segue os ensinamentos da Dama Retidão com menos dúvidas, pois vai compreendendo que não há imposição moral sobre a sexualidade que nasça sem uma cultura que realmente a tenha originado (LOPES, 2020), pois a identidade feminina presente é necessária para a harmonia da sociedade.

As Damas-alegorias são, dessa forma, uma espécie de expansão da primeira narradora e têm a função de permitir-lhe exprimir a verdade subjetiva de sua consciência. Elas compõem com autoridade esse tratado de educação e de saber viver, gênero conhecido na Idade Média que, como coloca a propósito Mathilde Laigle (1912, p.3),

[...] é um guia de moral e de prudência mundana, dirigido a todas as categorias de mulheres, desde a mais alta princesa à mais simples aldeã, mas ainda um tratado dos grandes problemas que preocuparam os espíritos do início do século XV, todos os traços de costumes que dão a essa época sua fisionomia tão diversa e tão agitada.

E continua Laigle (1912, p.3), “[...] a mulher que Christine quer formar não é uma madona em miniatura: é a mulher de seu tempo, que tem suas tentações e suas decepções.” As virtudes inspiradoras da obra, Razão, Retidão e Justiça têm, “[...] cada uma por sua vez, a função de ditar seus preceitos, exortações e críticas, de maneira que a autora é apenas sua porta-voz [...]” (LAIGLE, 1912, p.5). As aparições de anjos, seres sobrenaturais, as visões e sonhos, eram procedimentos usados no Medievo, mas no caso de Christine elas têm algo de mais secular

e de mais racional e, nesta obra, na sequência da narrativa em que aparecem, refletem um fenômeno psicológico que se produzia com frequência “nessa época de paixões inquietas” (LAIGLE, 1912, p.8). Assim, fica claro que as Damas vêm em auxílio a Christine na criação de uma cidade da mais alta virtude. E, para isso, com todos os exemplos e histórias, elas querem ensinar às mulheres, em sua ignorância, que façam frente à visão masculina, misógina, patriarcal e sua interpretação desfavorável, e cultivem seu conhecimento para conseguir criar outro estamento social.

Em relação ao espaço em que ocorrem os acontecimentos, já em *La Cité des Dames* é possível distinguir na narrativa a existência de um espaço real e um espaço ideal. O primeiro é o pequeno espaço em que se encontra Christine-narradora logo no início do livro, que ela descreve como sendo o aposento em que passa seu tempo a ler as obras de autores diversos, essenciais para a construção de seu conhecimento. É nesse espaço restrito, no entanto, que, juntamente com as Damas, ela vai lembrar de outros locais que contam histórias das mulheres virtuosas: Tróia, Palmira, Roma, França, etc que podem deixar perceber a amplitude do retiro de estudos de Christine.

Mas há ainda a possibilidade de existência do espaço ideal ou virtual, representado pela Cidade (*Cité*), que estará sendo edificada ao longo da escritura/ leitura da obra, com o auxílio das três senhoras em nome da autora. Ora, Tadié (1978, p. 08) observa que o espaço de uma narrativa poética “está sempre em outro lugar, ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica”, como acontece nesse livro. E como acontece nesse gênero híbrido que será muito frequente a partir do século XIX, esse espaço ideal ocupa posição essencial, pois tem função de verdadeira personagem, cuja ação é determinante para o desenvolvimento dos fatos e da história. Na verdade, ao questionar a irremediável condição de clausura em seu quarto, cercada de livros em que os autores são todos detratores das mulheres, Christine é atendida pelas vozes das alegorias que se tornam suas guias na composição, toda literária, feita no papel, de uma cidade ideal onde as mulheres virtuosas serão aceitas em um novo mundo. Aqui também se verifica um dos postulados da narrativa poética, segundo verificou Tadié (1978, p.68): a semântica do espaço organiza-se por um ritmo binário. O lugar privilegiado no texto é construído contra tudo o que não é ele. Além disso, é possível observar que, se por um lado, a construção da Cidade pretende um ideal igualitário, ao procurar fugir das amarras patriarcais, e por colocar nela determinadas mulheres, instruídas, por outro, Pisan rende-se ao patriarcado quando atribui à sua ideia monumental semelhança com aquilo de que tenta escapar, isto é, outorgar

valor a uma camada social restrita, a das mulheres virtuosas, aristocráticas e com conhecimento, e não às camadas gerais da população. Desse modo, a autora reproduz em parte o discurso patriarcal que pretende afastar aquilo que é considerado prescindível à sociedade. É que Christine de Pisan estava consciente de que ela atendia às prescrições culturais de sua época, o que lhe permitia manter sua postura crítica frente àquilo que vigorava como cânone, e ao qual as mulheres não podiam ter acesso.

Quanto ao tempo, como a narrativa poética se coloca a serviço de uma busca, que no caso presente é o de mulheres virtuosas e ilustres que deverão habitar a cidade que estará sendo edificada, temos aqui uma sequência de momentos privilegiados, que vão da busca ao encontro. A busca pela construção desse novo mundo, que é uma criação alegórica para a reinterpretação moral e ética medievais da leitura das histórias pagãs e das parábolas bíblicas sobre damas submissas a Deus, traz, da parte de Pisan, uma proposta de ressignificação - possível graças a seu farto conhecimento diante do cânone, como dissemos anteriormente -, dos exemplos reunidos que antes valorizavam o estamento social patriarcal, e mergulhavam as mulheres à sombra nas análises medievais que os homens faziam sobre elas.

O paralelismo constituído pelos diálogos das três partes de *La Cité des Dames* dá um ritmo particular à leitura do texto, e retrata a maneira didática e metódica como os relatos aparecem no livro, com a finalidade de doutrinar o leitor. As intertextualidades são a reunião de diferentes discursos apresentados por um narrador que escolhe o que contar, e ao leitor cabe decifrar aquilo que se cala por trás das palavras. Percebe-se, desse modo, que para seu processo de escrita, a autora utiliza-se abundantemente da poesia: a redundância na repetição das histórias é concomitante à construção da moral e da boa conduta dos leitores.

Na Idade Média, falar de poesia e designar suas características não era um ato simples, já que o seu conceito estava estritamente ligado a muitas práticas relacionadas ao discurso retórico, o que fazia com que ela fosse vista, com frequência, com certa confusão ao determinar os limites entre prosa e poesia (CURTIUS, 2013, p.200). Assim, pode-se dizer que se na estrutura a poesia e a prosa se confundiam, no uso e construção das imagens com as palavras e no discurso envolvido elas eram mais diferenciáveis. Nessa obra de Pisan vê-se a construção de uma alegoria baseada na manipulação das palavras e no jogo de vozes femininas que há dentro dela, todas elas edificadas nas memórias resgatadas ao longo da narrativa. Assim, a Cidade é um espaço simbólico, em que a palavra

materializa a poesia à medida que constrói os significados vinculados aos valores da época e com os quais a autora trabalha para ressignificá-los. (PINTAR, 2020, p.8). A poeticidade, portanto, está ligada diretamente à autoria feminina de Pisan, pois as metáforas fazem com que ela, imersa no Medievo, possa propagar variadas interpretações das histórias contadas sem, no entanto, ridicularizar o cânone vigente ou mesmo aqueles que tinham explicações distintas das suas.

Ora, essa proposta da autora de *La Cité des Dames* integra-se na definição de utopia, tal qual vem sendo chamada qualquer descrição imaginativa de uma sociedade ideal, fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. A utopia (em grego, o não-lugar), que descende da tradição platônica, desde Thomas Morus, no século XVI, mas aplicável já à *Cité*, no século anterior, é um outro lugar e, não, um outro tempo. Como disse Thierry Paquot (1999) na Epígrafe apresentada em Jorge Luiz Barbosa (2003, p.25), não se trata de imaginar em um processo prospectivo, um novo mundo, mas localizá-lo, *aquí e agora*, no centro do antigo mundo, como deseja Pisan.

Em *Le Livre de la Cité des Dames* assistimos ao desmascaramento da realidade existente: trata-se dos diálogos entre Christine e as três Damas a respeito daquilo que caracteriza as mulheres, segundo o que acredita a sociedade aristocrática, patriarcal da época, misógina, pois acusa as mulheres de inferioridade intelectual, moral e física. Por meio de seus conhecimentos, Christine, em seu nome e no das três figuras alegóricas, aponta os equívocos dos homens responsáveis por essa crença (PIZAN, 2000), identificando a sociedade patriarcal, já que reina uma cultura e ideias masculinas em sua totalidade. Christine pretende denunciar as injustiças que as mulheres sofrem por conta dessa autoridade. Como o conhecimento é considerado ser propriedade apenas dos homens, a eles cabe então o poder. Christine age, assim, no sentido de buscar uma nova sociedade, na qual os equívocos, as imposições feitas às mulheres devem desaparecer.

A cidade das mulheres representa, pois, a apreensão da realidade como produto da imaginação, na qual, através do discurso, Christine de Pisan transporta seus sonhos – ideais das mulheres -, da realidade concreta para a imaginária.

Podemos incluir no gênero de utopias, os textos em formato de *exemplum* e de *speculum*, que se incluem entre os procedimentos poéticos que surgem em grande quantidade entre os séculos XII e XIII, nos quais os eruditos expressam preocupação com a educação e o comportamento dos homens e das mulheres (LEITE, 2008, p.18), e presentes nessa obra de Pisan. Jonsson (1995, p.211) observa que

[...] a palavra espelho não é somente o veículo de uma metáfora que se baseia em um modelo complexo e designa um 'livro-espelho', mas torna-se igualmente na primeira metade do século XII o lugar da junção entre uma estrutura geográfica e formas de elaboração literária que organizam o conteúdo da obra em função de uma visão particular do mundo ou do destino humano.

O *exemplum*, particularmente, é um discurso retórico, composto de curtos relatos, que tinha por objetivo convencer e persuadir um conjunto de ouvintes, como acontecia com os *exempla* retirados da história ou de lendas, principalmente da história da Antiguidade, de crônicas, de vida de Santos e da Bíblia (LEITE, 2008, p.22), como encontramos na obra de Christine de Pisan.

O paralelismo constituído pelos diálogos das três partes de *La Cité des Dames* dá um ritmo particular à leitura do texto, e retrata a maneira didática e metódica como os relatos aparecem no livro, com a finalidade de doutrinar o leitor. As intertextualidades numerosas utilizadas são a reunião de diferentes discursos apresentados pelo narrador, que escolhe o que contar, e o leitor deve decifrar aquilo que se cala por trás das palavras. Percebe-se, desse modo, que para seu processo de escrita, a autora utiliza-se abundantemente da poesia: a redundância na repetição das histórias é concomitante à construção da moral e da boa conduta dos leitores.

No importante livro que escreveu em 1912 sobre *Le Livre des trois Vertus* da autora medieval, Mathilde Laigle (1912, p.120) declara que seria mais fácil constituir um embrião de tese feminista procurando fragmentos esparsos na *Cité des Dames*, onde a autora se arriscou a proclamar haver na mulher aptidões para a instrução iguais às do homem e, conseqüentemente, direito igual. Segundo Laigle (1912, p.123), o que Christine prega não é a queixa, a rebelião contra as leis e usos estabelecidos, é a energia pessoal, o esforço constante para fazer frente ao mal; evitá-lo, se possível, atenuá-lo, se não for possível aniquilá-lo, ou sofrê-lo com coragem, se ele for mais forte que a vontade humana.

Enfim, tendo começado a escrever dedicando-se a baladas de amor para sustentar a família, Christine de Pisan tornou-se logo escritora profissional, graças a seus grandes conhecimentos de história, de direito, de educação. A isso deve-se o interesse que cedo manifestou pela condição da mulher de seu tempo, dedicando-se a livros de ficção sobre a educação. Utilizando procedimentos literários que eram comuns aos escritores e poetas da Idade Média, Pisan dedicou-se a obras nas quais procurou ressignificar o conteúdo daquelas que foram escritas por homens, e que valorizavam o estamento social patriarcal, no qual as mulheres



ocupavam insignificante ou nenhuma posição. Em *La Cité des Dames*, de 1405, narrativa escrita para opor-se aos autores medievais, foi possível reconhecer características que são encontradas em obras modernas e contemporâneas que foram chamadas narrativas poéticas. Assim sendo, procuramos neste artigo realizar leitura da narrativa medieval, buscando nela a presença da autora, narradora, protagonista, personagens, tempo, espaço como funções bem características das narrativas poéticas. Esses elementos vão construir uma obra híbrida, desde que encontramos ao mesmo tempo no texto o emprego do mito, do trabalho com a composição, com a linguagem poética que se aproxima autodos poemas. A leitura que procuramos fazer aqui ofereceu à análise uma visão aparentemente moderna de uma obra de autoria feminina medieval.

### ***THE BOOK OF THE CITY OF LADIES: A UTOPIAN POETIC NARRATIVE***

**ABSTRACT:** *The Book of the City of Ladies was published in 1405 by the Italian-French author Christine de Pisan, born in 1364 at Venice. She moved to Paris with her parents in 1368, to the court of Charles V, king of France where she was educated by her father and the maternal grand father in order to have continuous studies and increase her knowledges. In some way her life wil be mixed up with her writings as far as the misogynists coercions, injustices and attacks that she certainly suffered in the patriarchal society where she lived, are reflected in her extensive literary works. She has fought incessantly to defend a different society for women, a utopian world as it was projected in the Book of the City of Ladies.*

**KEYWORDS:** *Christine de Pisan. Feminism. Utopia. Middle Age.*

### **REFERÊNCIAS**

BARBOSA, J. L. A cidade do Devir na Utopia de Thomas Morus. **Geographia**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 2003.

CALADO, L. E. de F. La cité des dames: utopia e gênero. **Leitura** - Literatura e utopia., Maceió, n. 32, p.17-28, jul./dez. 2003.

CURTIUS, E.R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: EdUSP, 2013.

DELALA, S. La place à prendre: Christine de Pizan ou l'auteur comme fonction-lecteur. **Fabula recherche en littérature**, 2019. Disponível em: <<https://www.fabula.org/colloques/document6267.php>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

JONSSON, E. M. **Le miroir**: naissance d'un genre littéraire. Paris: Les belles lettres, 1995.

LAIGLE, M. **Le Livre des Trois Vertus de Christine de Pisan et son milieu historique et littéraire**. Paris: Champion Éditeur, 1912.

LEITE, L. **Christine de Pizan**: uma resistência na aprendizagem da resignação. 2008. 228f. Tese (Doutorado em Língua e literatura francesa e Estudos medievais) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LOPES, C.R.R. Representações das masculinidades no Medievo. ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2020. **Anais...** Mossoró: ANPUH-RS, 2020. p.1-11. Disponível em: < Microsoft Word - 1210279096\_ARQUIVO\_ArtigoANPUH-RS2008.doc > . Acesso em 06 jun. 2019.

LORRIS, G. de; MEUNG, J. de. **Le roman de la rose**. Traduction en français moderne par André Lanly. Paris : H. Champion, 1975.

PAQUOT, T. **A Utopia**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

PINTAR, K.C. La Cité des Dames: memórias da clausura e a (re)significação do espaço pela narrativa poética. **Intertexto**, Uberaba, v.13, n.2, 2020.

PIZAN, C. de; **Épître d'Othéa**. Préface de Jacqueline Cerquiglioni-Toulet ; traduction de Hélène Basso. Paris : PUF, 2008.

\_\_\_\_\_. **La Cité des Dames**. Traduction de Therese Moreau et Eric Hicks. Paris: Éd. Stock, 2000.

\_\_\_\_\_. **Le livre du chemin de long estude**. Publié pour la première fois d'après sept manuscrits de Paris, de Bruxelles et de Berlin par Robert Püschel. Genève: Slatkine, 1974.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Edson Bini. 3. ed. São Paulo: Edipro, 2019.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.



# REPRESENTAÇÕES DA MORTE NAS OBRAS *UNE FEMME* (1987) DE ANNIE ERNAUX E *UNE MORT TRÈS DOUCE* (1964) DE SIMONE DE BEAUVOIR

Rosiane XYPAS\*

**RESUMO:** A literatura escapa ao que atinge a todos. Porém, para ampliar a compreensão da dor causada pela morte de um ente querido, podem-se buscar referências em outras ciências humanas como a História, a Sociologia, a Psicanálise pensadas junto à experiência estética vivida pela leitura do texto literário. Ora, se somos o que lemos, e o que lemos é, tanto construto de quem escreve quanto de quem lê, quais os processos do luto advindos da perda e da ausência de um ente querido? Como reagimos a uma perda afetiva? Para responder estas perguntas, fizemos uma análise comparativa das obras *Une Femme* (1987) de Annie Ernaux e *Une Mort très douce* (1964) de Simone de Beauvoir, ambas escritoras contemporâneas francesas, sobre o anúncio e as reações das personagens-narradoras no tocante à morte de sua mãe. A abordagem é comparativa e foi feita à luz de teorias da recepção com foco na narração do tema da morte; da psicologia social no tocante ao termo representação; da psicanálise do luto visando ao entendimento sobre perdas e ausências e, por fim, as da história da morte no Ocidente no tocante às atitudes do homem diante desse fenômeno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa. Luto. Morte. Representações.

## Introdução

O texto literário nos faz experimentar pela leitura, a liberdade criativa do autor no surgimento de representações diversas de qualquer tema que seja atrelado

---

\* UFPE - Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Recife - PE - Brasil.  
50670-901 - rosiane.mariasilva@ufpe.br

**à vida** como amor, ódio; **ao tempo** eterno, breve, e **à morte**, dor, sofrimento, negação, proibição, ressurreição. Vida, tempo e morte parecem desencadear todos os temas tratados na Literatura. E se o vocabulário da morte na medicina revela denotação, na Literatura, ela visa atrasá-la, denunciá-la, renegá-la ou sublimá-la. E a Literatura o faz sem nenhum constrangimento. Sua preocupação não é com a verdade, mas com a possibilidade de vermos de modo diferente aquilo que pensamos conhecer.

O intrigante fenômeno da morte se faz presente na Filosofia, na Psicologia, na Sociologia, na História, como em outras ciências. Quando pensamos na morte, pensamos em luto, a manifestação da experiência mais dolorosa e difícil da vida. Ele é desencadeado por perdas e ausências, tanto de ideais quanto de entes queridos. A Psicanálise afirma que o luto deve ser vivido e nunca negado. Ele nasce e se confunde com a própria História da morte no Ocidente, engendrando diversas mudanças de atitudes do ser humano diante do fenômeno da morte. Na Literatura, pensamos a noção de representação, mas também a de criação como termos fundamentais no jogo ficcional da leitura que implica o leitor, em movimentos de distanciamento e de aproximação do lido.

O objetivo deste artigo é analisar de modo comparativo as representações do processo do luto em duas narrativas de ficção oriundas de duas vozes femininas: Annie Ernaux (1940-) na obra *Une Femme* (1987) (*Uma Mulher*)<sup>1</sup>, na qual a escritora diz ter perdido o último liame de seu mundo de origem, e Simone de Beauvoir (1908-1986) na obra *Une Mort très douce* (1964) (*Uma morte suave*), na qual a escritora diz que sua mãe **dormiu** porque não existe morte natural, embora sejamos mortais, e que a morte para cada homem é um acidente.

Vale lembrar aos leitores que as escritoras escolhidas são renomadas e cobertas de diversos prêmios literários e que ambas nasceram na França do século XX. No tocante às obras, nossa escolha se deu pelo fato de tratarem do tema da morte da pessoa que nos dá a vida, a saber, a mãe. Então, como reagem as personagens-narradoras a essas perdas afetivas?

O presente artigo traz uma análise de abordagem qualitativa à luz de teorias da estética da recepção com Iser (2002), na qual o leitor pode ser afetado por suas representações mentais; da psicanálise do luto com Freud (2006) e Bacqué (2000) onde se demonstra que o luto é um processo doloroso, mas necessário, e da História com o ensaio de Ariès (1975), esclarecendo-nos sobre a evolução das atitudes do homem diante da morte. Enfim, a análise comparativa foi feita

---

<sup>1</sup> Todos os textos em língua francesa foram traduzidos por nós.

Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e [...]

em excertos das obras no tocante ao anúncio, às decisões tomadas para o enterro, o próprio enterro e a volta para a casa após a morte da mãe das personagens-narradoras. Por fim, as considerações finais.

## Vida e obra de duas vozes femininas enlutadas: brevíssimo panorama

Annie Ernaux e Simone de Beauvoir escrevem em língua francesa e fazem ambas parte da Academia Francesa de Letras. Nascidas no século XX, suas origens são bem distintas: de Beauvoir, nasce no início deste século e é de origem nobre, e Ernaux nasce nos anos 40, e é de origem popular. No entanto, ambas se tornaram grandes vozes femininas da literatura francesa.

Annie Ernaux escreve desde meados dos anos 70. Ela é coberta de prêmios literários, dentre eles o prêmio Marguerite Yourcenar, e é doutora *honoris causa* da universidade de Cergy-Pontoise. Sua obra literária é vasta e considerada como auto-socio-biográfica. Ela principia a escrita literária com a publicação de *Armários Vazios* (*Les Armoires vides*, 1974) e segue até hoje escrevendo<sup>2</sup>.

A obra *Une Femme*, escolhida neste estudo, é composta de 46 páginas na compilação de suas obras intitulada *Écrire la vie* (*Escrever a vida*)<sup>3</sup>. Annie afirma que escrever sobre a morte de sua mãe é “[...] em momento algum, um testemunho, nem uma denúncia, mas apenas o resíduo de uma dor [...]” (ERNAUX, 1997, p.13)<sup>4</sup>. A escrita é necessária e a projeta no tempo, como diz: “[...] eu tinha a impressão de me colocar no tempo onde ela não será mais.” (ERNAUX, 1997, p.11–12)<sup>5</sup>. A presente narrativa é a conclusão de uma outra, iniciada no gênero diário desde 1980, quando a mãe da escritora se interna em uma casa para aposentados. Sua mãe morre em 1986 e a narração é publicada em 1987<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Confira Annie... (2020).

<sup>3</sup> Confira Ernaux (2011).

<sup>4</sup> “*En aucun cas, on ne lira ces pages comme un témoignage objectif sur le ‘long séjour’ en maison de retraite, encore moins comme une dénonciation, seulement comme le résidu d’une douleur [...]*” (ERNAUX, 1997, p.13).

<sup>5</sup> « *J’avais l’impression de me placer dans le temps où elle ne serait plus* » (ERNAUX, 1997, p.11–12).

<sup>6</sup> A obra sobre a morte de sua vida iniciada em forma de diário começa com *Je ne suis pas sortie de ma nuit* (*A noite em mim*), tradução livre. Estamos em elaboração de um outro artigo com esta obra, por isso, não a mencionaremos mais nestes escritos.

Simone Lucie-Ernestine-Marie Bertrand de Beauvoir nascida em Paris em 09 de janeiro de 1908, morre em Paris em 14 de abril de 1986, escreveu romances, peças de teatro, ensaios, memórias<sup>7</sup>.

*Une mort très douce* publicada em 1964 é composta de 164 páginas pela Gallimard. De Beauvoir apresenta a vida de sua mãe e daqueles que viveram em seu entorno. Ela escreve a vida de sua mãe atingida por um câncer. A morte lhe é inconsolável mesmo atrelada ao pensamento de imortalidade. A personagem-narradora diz “[...] que se imagine celeste ou terrestre, a imortalidade, quando se tem apego à vida, não consola a morte.” (BEAUVOIR, 1964, p.132)<sup>8</sup>.

As obras em questão descrevem a vida das mães de cada uma das escritoras em geral, e nas casas de repouso, em particular. Mas, antes de analisar os fragmentos das obras em questão, entendamo-nos primeiramente por conceitos que sustentaram nossa análise.

## **Fundamentação teórica em torno dos conceitos-chave: representação, morte e luto respectivamente**

O termo representação da psicologia social, segundo Jodelet (1984), assinala que a humanidade é concebida por sujeitos sociais que na idade adulta se inscrevem em situações sociais e culturais definidas. Enquanto sociedade, essas situações são preenchidas por valores, tradições e normas que reproduzimos diariamente em nosso cotidiano, formando um pensamento social aceito pelas comunidades nas quais vivemos.

Partindo do pressuposto de que toda representação social é uma visão coletiva e/ou individual existente sobre alguém ou sobre alguma coisa, a autora propõe dois sistemas de formação de representações desenvolvidos a partir das reflexões do psicólogo social Serge Moscovici nos anos 1980: os sistemas de **Objetificação e Ancoragem**.

Na Objetificação, a representação social torna-se indissociável entre o objeto e o conceito, surgindo dessa forma o que se chama de clichês e as fórmulas que sintetizam uma imagem não-familiar em uma imagem distinta. Jodelet (1984) classifica a **objetificação** em três fases: 1. a seleção e a descontextualização das informações sobre tal objeto; 2. a formação de uma estrutura imaginária, realizada

---

<sup>7</sup> Confira Simone... (2020).

<sup>8</sup> « *Qu'on l'imagine céleste ou terrestre, l'immortalité, quand on tient à la vie, ne console pas la mort .»* (BEAUVOIR, 1964, p.132).

no nível consciente e inconsciente; 3. a naturalização dessa imagem que permite que ela tome forma na sociedade.

Atrelando, por exemplo, as representações sociais à da morte no Ocidente temos: a objetificação da morte vinculada a **selecionar e a descontextualizar** informações sobre a mesma permitindo, ao ser enlutado, formar sua estrutura imaginária em dois níveis: consciente e inconsciente. Resulta disso, uma certa “naturalização” da imagem positiva ou negativa do objeto tratado, geralmente, no caso da morte, uma imagem negativa que passa a ser vista de forma natural. No tocante ao sistema de **ancoragem**, o ser enlutado pode **classificar e estipular** regras sociais a esse imaginário consciente ou inconsciente que foi criado na objetificação. É, então, no sistema de ancoragem que algo geral torna-se distinto, ou seja, a morte sentida como sentimento negativo, torna-se objeto de repúdio, dor e sofrimento devido à forma que ela toma na sociedade manifestada pela objetificação.

Jodelet (1984, p.66) afirma igualmente que “[...] as representações comportam sempre algo do social e tornam-se categorias da linguagem.” Assim, a morte poderá ser representada enquanto objeto de amor perdido, do afeto ausente, dos passeios e risadas em imobilidade e silêncio de um tempo que não existe mais para quem amamos. As representações ficam sendo responsáveis pelo caráter imaginário acordado ao objeto em foco. Elas se tornarão um conceito simbólico, representativo, construtivo, autônomo e criativo, que regem a forma pela qual conceituamos as ideias e classificamos tudo ao nosso redor, criando opiniões morais cristalizadas socialmente, transmitidas de geração em geração.

Entretanto, como sair do emaranhado de representações negativas passadas de geração a geração? Ora, toda perda gera luto que gera dor pela ausência da vida do ente querido em nossas vidas. Porém, precisamos compreender o que nos causa essa dor, pois como sabemos a objetificação e a ancoragem da morte provocam de modo coletivo e particular dor e sofrimento, sentimentos tidos como negativos em nossa sociedade. O problema é a dor que sentimos ou a negação da morte e da dor na sociedade moderna? Mas, será que a morte sempre teve essa representação negativa em nossa sociedade?

Philippe Ariès (1975), historiador francês, em seu Ensaio sobre a história da morte no Ocidente – da Idade Média aos nossos dias, escreve que o sentimento da morte está totalmente atrelado às nossas atitudes, modos e comportamentos sociais. No ensaio “As atitudes diante da morte” (ARIÈS, 1975), o autor apresenta a evolução da representação da morte e entendemos que, de cativada, ela se torna proibida. No ensaio que acabamos de mencionar, por um lado, a morte é um

fenômeno coletivo e negada em nossa sociedade. Por outro, ela é individual e deveria ser proibida, podendo acontecer apenas com o outro. A **morte cativada**, segundo Ariès (1975, p.17-31) é pensada de modo sincrônico. Ela persiste durante uma série de longos períodos na sociedade. Naquela época, a morte era esperada na cama, em casa, junto aos familiares. A atitude era de advertência de que se ia morrer, por sinais naturais, por premonição, pela natureza íntima de quem ia morrer. Ou pelo contrário, nada se dizia a respeito quando se era atingido, por exemplo, pela peste ou pela morte súbita. Depois de a morte ser representada como morte cativada, ela é pensada como a **morte de si** e a atitude diante desta era de resignação. Esse fenômeno era visto como o movimento último de se ultrapassar a grande etapa da vida, momento em que o homem revive, como em um filme, toda sua história. A morte de si era pensada de um modo resignado como a última fase da vida.

Mas, chegado o tempo sobre o pensamento da **morte do outro**, pensava-se menos em sua própria morte, ainda menos como um fenômeno coletivo. Segundo Ariès (1975, p. 46) “[...] a morte romântica, retórica, é primeiramente, a **morte do outro**; o outro cuja saudade e lembrança inspiram nos séculos XIX e no XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios.”<sup>9</sup> Enquanto a **morte cativada e a morte de si** tinham como movimento a resignação, em relação ao destino final da humanidade, pois morremos porque somos mortais. Porém, com a chegada do pensamento de a **morte de ti**, segundo Ariès (1975, p.46-60), dá-se um novo sentido para a morte: “[...] ele a exalta, a dramatiza, quer que ela impressione e monopolize. Mas, ao mesmo tempo, ocupa-se menos com sua própria morte.”<sup>10</sup>

Mas, o que se passou de fato para abandonarmos a atitude de resignação diante da morte e adotarmos uma atitude aterrorizante até hoje, diante desse fenômeno?

Entendemos ainda com Ariès (1975) que a influência da arte pictórica de Hans Baldung Grien, morto em 1545, tenha contribuído muito para a ruptura das atitudes de resignação do homem e, por sua vez, o tenha impulsionado para a revolta, a negação da morte. O artista Grien pinta a morte misturada com belas cenas da vida de jovens que se amam, de mulheres e crianças que brincam em parques. Ele atrela a imagem da morte ao amor, entre outras cenas pictóricas. Introduce-se assim no imaginário da sociedade daquela época, o terror da morte.

<sup>9</sup> « *La mort romantique, rhétorique, est d'abord la mort de l'autre ; l'autre dont le regret et le souvenir inspirent au XIXe et au XXe siècle le culte nouveau des tombeaux et des cimetières.* » (ARIÈS, 1975, p. 46).

<sup>10</sup> « *Il l'exalte, la dramatise, la veut impressionnante et accaparante. Mais, en même temps, il est déjà occupé moins de sa propre mort.* » (ARIÈS, 1975, p.46-60).



Há notadamente uma ruptura entre o natural e a luta contra a atitude resignada. Ariès (1975, p.47) afirma que na época em questão, se “[...] associam na arte e na literatura, a morte ao amor, Tanatos a Eros: temas eróticos-macabros, ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma complacência extrema com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios.”<sup>11</sup> É com Ariès (1975), que entendemos que há mudança de atitude, por exemplo, entre o moribundo e sua família. Entra em cena a vontade do moribundo pelo testamento que expressa sua vontade última notadamente no tocante à sua herança. Mas a mudança mais evidente se dá no exagero do luto do século XIX, pois os vivos aceitam com mais dificuldade, a morte do outro. Como diz Ariès (1975, p. 53) “[...] a morte temida não é mais a minha, mas a do outro, a morte de ti.”<sup>12</sup>

A evolução do fenômeno chega a tocar a evolução da palavra morte e mudar seu léxico, segundo o tempo/contexto em que ela se encontra. Pensando nos tempos atuais, na era das tecnologias, o termo morte, em jogos de vídeo game, é representado como desqualificação do jogador, mas também como eliminação do oponente. Se o inimigo do jogo morre, o jogador sente alegria e seu adversário raiva. Se morremos no jogo, sentimos tristeza, revolta. Em tempos da pandemia do Covid 19, a morte é representada mais uma vez como injusta, sobretudo porque ninguém a convidou para se fazer tão presente e de modo ostensivo na atual e moderna sociedade tecnológica. Além disso, o combate se torna bastante desafiador, partindo do ponto de que qualquer um de nós pode ser portador dessa doença contagiosa. Pensar que poderemos levar a morte sem querer aos nossos entes queridos, parece fazer Dela, a Toda Poderosa, a Inimiga da Vida.

Todavia, quem pensaria a morte de modo diferente do que acabamos de escrever? Quem pensa que esse fenômeno de morte coletiva nos leva a refletir no fato de que ela nos relega ao lugar de mortais que somos? E o fenômeno é tão nebuloso para uns que refutam veementemente cuidados básicos de proteção da própria vida e da do outro. Seguindo os pensamentos de Ariès, no Covid 19 nem a morte de si, nem a morte de ti importa mais. Há uma banalização total e completa por alguns dessa doença e de suas consequências.

No entanto, impossível viver a morte de um ente querido sem passarmos pelo luto mesmo quando nossa atitude seja a de negá-lo. Assim, Bacqué (2000)

---

<sup>11</sup> « Dans l'art et dans la littérature, associent la mort à l'amour, Thanatos à Éros : thèmes érotico-macabres, ou thèmes simplement morbides, qui témoignent d'une complaisance extrême aux spectacles de la mort, de la souffrance, des supplices. » (ARIÈS, 1975, p. 47).

<sup>12</sup> « La mort redoutée n'est donc pas la mort de soi, mais la mort de l'autre, la mort de toi ». (ARIÈS, 1975, p. 53).

em seu livro *Viver seu luto (Le Deuil à vivre)* mantém um discurso no sentido de que a melhor maneira de viver o luto, é viver bem a vida no aceite de todas as fases, e isso inclui, obviamente, a da morte. Ela afirma que o luto demanda um lento processo de elaboração dolorosa, mas é pela dor que poderemos começar a ter distanciamento do objeto de amor perdido. Segundo Freud (2006, p.249), em seu artigo “Luto e melancolia”, “[...] embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico.”

Ora, que espaço, neste tema para o texto de ficção? Este coloca em palavras o que o sentimento doloroso pode engendrar em nós com a perda e a ausência de um ente querido. No entanto, como afirma Bacqué (2000, p.13):

A reflexão em torno da morte e do luto pode favorecer a expressão de afetos de angústia, de medo, de tristeza, de desespero. Colocar em palavras estas provocações desestabilizantes, realiza um primeiro distanciamento em relação à violência do sentimento. Ela permite também uma primeira identificação desses furacões internos, tornando possível o reconhecimento deles no outro.<sup>13</sup>

Essa teoria não joga com eufemismos sobre a dor da perda. Em seu discurso enquanto psicanalista, colocar em palavras a dor, é meio de realizar o distanciamento necessário para superar o luto. Mas antes de ultrapassá-lo, passamos pelo sofrimento da ausência. E tudo se complica ainda mais quando socialmente se inculca que dor e sofrimento são negativos. Bacqué (2000) indica que o luto é um processo normal. E como o luto acontece? Ele acontece porque perdemos o que vem a ser considerado um objeto de amor, seja um indivíduo ou uma abstração, como um ideal. O luto é um período de fixação sobre o objeto de amor perdido, um período de depressão. Mas chega um momento em que o eu deve decidir continuar no desencanto pela vida ou reagir a dor de sua perda para superá-la.

A continuidade da busca equivale a compreendermos nossa adaptação com a ausência do objeto de amor perdido. Uma pergunta nos vem à mente: ao

---

<sup>13</sup> « *La réflexion autour de la mort et du deuil peut favoriser l'expression d'affects d'angoisse, de peur, de tristesse, de désespoir. La mise en mots de ces épreuves bouleversantes réalise une première distanciation par rapport à la violence du ressenti. Elle permet aussi une première identification de ces orages intérieurs, rendant possible leur reconnaissance chez autrui* ». (BACQUÉ, 2000, p.13).

Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e [...]

passarmos por essa experiência representada em nossa sociedade como negativa, poderemos nos tornar mais fortes?

Na Literatura, segundo Iser (2002, p. 106) em *O Jogo do texto*, a representação é vista “[...] como conceito capaz de capturar o que, de fato, sucede na arte ou na literatura.” Essa captura é feita através da leitura literária mobilizando a identificação em aceitação ou recusa do sujeito leitor com o texto lido. Desta forma, o sujeito-leitor participa e se apropria do objeto de arte porque vive a leitura como uma experiência profunda de algo retratado no texto lido. O que pode, então, a leitura literária?

Segundo Dufays e Daunay (2020), a leitura de textos literários desencadeia uma reflexão sobre a interação entre o texto e o leitor. O leitor vive uma experiência qualificada de estética. Há autores que opõem a leitura literária da leitura referencial. O que é certo é que a leitura literária se centra na apreensão e no funcionamento dos textos pelo leitor, distanciação analítica e valorização simbólica e polissêmica do texto. Acrescente-se à leitura literária a dimensão estruturante da identificação e da imersão ficcional desde que o sujeito-leitor se deixe captar por ela. Acrescentamos igualmente que ela convoca o sujeito-leitor a entrar no jogo das representações por empatia ou rejeição ao texto literário e a sua leitura, o transforma em outro, em um alterleitor. Logo, é bom ler sobre temas que nos façam refletir sobre a vida e suas inúmeras facetas. Passemos às análises dos excertos das obras.

### **Análise comparativa entre os excertos das obras *Une Femme* (1987) e *Une Mort très douce* (1964): do anúncio da morte e das reações após a morte das mães das personagens-narradoras**

Sobre a morte da mãe de A. Ernaux podemos ler em *Une Femme* “Estou no verdadeiro tempo onde ela não estará nunca mais” (ERNAUX, 2011, p.557)<sup>14</sup>. Em *Une Mort très douce* é suscitada uma bela representação negativa da morte: “Inútil pretender integrar a morte à vida e se conduzir de maneira racional face à uma coisa que não é: que cada um se vire ao seu modo na confusão de seus sentimentos.” (BEAUVOIR, 1986, p.152)<sup>15</sup>. Annie Ernaux sugere a morte como um tempo em que a pessoa amada não existe mais para sempre. A escritora vê a

---

<sup>14</sup> « Je suis dans le vrai temps où elle ne sera plus jamais ». (ERNAUX, 2011, p.557).

<sup>15</sup> « Inutile de prétendre intégrer la mort à la vie et se conduire de manière rationnelle en face d’une chose qui ne l’est pas : que chacun se débrouille à sa guise dans la confusion de ses sentiments ». (BEAUVOIR, 1986, p.152).

morte como fim. Simone de Beauvoir sugere que a morte não é racional, e essa representação suscita a negação da morte.

No anúncio da morte da mãe delas podemos ler na obra *Une Femme* que “[...] minha mãe morreu em uma segunda-feira 07 de abril na casa de repouso do hospital de Pontoise depois de dois anos que eu a coloquei lá.” (ERNAUX, 2011, p.555)<sup>16</sup>. A personagem-narradora sabe do acontecido por um telefone, e descreve sua morta assim: “Ela parecia uma mumiazinha. [...] Eu queria ter colocado nela uma camisola branca, bordada com sianinhas que ela mesma havia comprado para seu enterro [...] o enfermeiro disse que uma mulher de serviço a colocaria nela, como também, o seu crucifixo.” (ERNAUX, 2011, p. 555)<sup>17</sup>. Em *Une Mort très douce* lemos que “Poupette chegara perto de mamãe já ausente; o coração batia, ela respirava, sentada, olhos vidrados, sem ver nada. E foi seu fim: os médicos diziam que ela se apagaria como uma vela [...] eu vos asseguro que esta foi uma morte suave.” (BEAUVOIR, 1986, p.137)<sup>18</sup>. E acrescenta: “(...) nem cruz, nem crucifixo, porém uma grande coroa de flores.” (BEAUVOIR, 1986, p.149)<sup>19</sup>.

Esses dois excertos sugerem uma diferença de atitude no sentido de que a mãe descrita em *Une Femme* foi enterrada com o crucifixo dela, enquanto a de *Une Mort très douce*, com nenhum. Ora, durante as narrações lemos que ambas as mães eram católicas, tinham fé. Em *Une Femme*, lemos o que segue: “[...] minha mãe mostrou um vivo interesse pela religião desde muito cedo. O catecismo é a única matéria que ela aprendeu com paixão, conhecia de cor todas as respostas.” (ERNAUX, 2011, p.663). Em *Une Mort très douce*, “[...] é domingo hoje, tia Françoise; não tem vontade de comungar? – ó minha pequena, estou muito cansada para orar; Deus é Bom [...] Louise me perguntou se havia um capelão na clínica. Tu sabes bem, que não estou nem aí pra isso.” (BEAUVOIR, 1986, p.139)<sup>20</sup>. Assim Poupette et Simone fazem a última vontade de sua moribunda.

---

<sup>16</sup> « Ma mère est morte le lundi 7 avril à la maison de retraite de l'hôpital de pontoise où je l'avais placée il y a deux ans. » (ERNAUX, 2011, p.555).

<sup>17</sup> « Elle ressemblait à une petite momie [...] J'ai voulu lui passer la chemise de nuit blanche, bordée de croquet qu'elle avait achetée autrefois pour son enterrement. L'infirmier m'a dit qu'une femme au service s'en chargerait, elle mettrait aussi sur elle le crucifix. » (ERNAUX, 2011, p. 555).

<sup>18</sup> « Poupette était revenue près de maman, déjà absente ; le cœur battait, elle respirait, assise, les yeux vitreux, sans rien voir. Et ç'a été fini : les docteurs disaient qu'elle s'éteindrait comme une bougie : [...] je vous assure que ç'a été une mort très douce. » (BEAUVOIR, 1986, p.137).

<sup>19</sup> « Ni croix, ni crucifix, mais une grosse gerbe ». (BEAUVOIR, 1986, p.149).

<sup>20</sup> « C'est dimanche aujourd'hui, tante Françoise ; vous n'avez pas envie de communier ? – Oh ma petite, je suis trop fatiguée pour prier ; Dieu est bon ! [...] Cette pauvre Louise m'a demandé s'il y avait un aumônier dans la clinique. Tu comprends ce que je m'en fiche ! » (BEAUVOIR, 1986, p.139).

Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e [...]

São diversas as reações das personagens-narradoras com a perda de suas genitoras. Podemos ler em *Une Femme* o que segue:

[...] na semana seguinte a sua morte, eu chorava em qualquer lugar. Quando acordava, eu sabia que minha mãe estava morta. Saía de sonhos pesados nos quais apenas me lembrava de que ela lá se encontrava, e morta. Eu não fazia nenhuma atividade para viver, como feiras, refeições... (ERNAUX, 2011, p.559).

Em *Une Mort très douce* está escrito: “Estava com um nó preso na garganta, tive problemas para pronunciar qualquer palavra que fosse.” (BEAUVOIR, 1986, p.151). Ora, se pensamos em termos de processo do luto, ele se apresenta em ambas as passagens-narradoras com o sentimento de melancolia, quando o ser enlutado não sente mais graça em viver. A emoção à flor da pele e a vontade estrema de chorar vêm sempre à tona.

Um outro passo na vivência do processo do luto é se desfazer dos objetos da pessoa amada. Lemos em *Une Femme*: “[...] não desejei mais levar as roupas e os objetos que ela tinha, exceto uma estatueta comprada quando peregrinou em Lisieux com meu pai e um pequeno limpa-chaminés, lembranças de Annecy.” (ERNAUX, 2011, p. 556)<sup>21</sup>. Em *Une Mort très douce*,

[...] é bem conhecido o poder dos objetos: a vida neles se petrifica, mais presente que nunca [...] Quando soltou o cordão preto, Poupette desandou a chorar: “Isso é completamente besta, não sou fetichista, mas não consigo jogar fora esta fita.” – Guarde-a”. (BEAUVOIR, 1986, p. 152)<sup>22</sup>.

Os pertences do defunto nos falam como se ele estivesse ainda vivo para nós, os objetos acordam nossa memória afetiva. Por isso, é importante a atitude da tomada de decisão sobre o que jogar fora e o que guardar dos pertences do ente querido. Essa atitude aguça a sensibilidade e o amor que tínhamos por ele.

Sobre a compra do caixão na casa funerária, podemos ler em *Une Femme*: “Cerca de dez caixões estavam em pé encostados em uma parede. O empregado

<sup>21</sup> « Je n'ai pas désiré emporter les vêtements et les objets qu'elle avait eus ici, sauf une statuette achetée lors d'un pèlerinage à Lisieux avec mon père, autrefois, et un petit ramoneur savoyard, souvenir d'Annecy. » (ERNAUX, 2011, p.556).

<sup>22</sup> « C'est connu le pouvoir des objets : la vie s'y pétrifie, plus présente qu'en aucun de ses instants [...] en détachant le cordonnier noir, Poupette s'est mise à pleurer : « C'est idiot, je ne suis pourtant pas fétichiste mais je ne peux pas jeter ce ruban. – Garde-le. » (BEAUVOIR, 1986, p.152).

disse: “Todos os preços estão com taxas inclusas [...] Escolhi o caixão de carvalho porque era a árvore preferida dela e ela sempre se inquietava para saber se o móvel novo que estava na frente dela era de carvalho.” (ERNAUX, 2011, p.555)<sup>23</sup>. No excerto de *Une Mort très douce*, lemos:

Dois senhores vestidos de preto questionaram a mim e a minha irmã sobre nossos gostos. Mostram-nos em fotografias diversos caixões: “Este aqui é mais estético”. Poupette começou a rir e a chorar forte: “Mais estético! Esta caixa! Ela não queria que a colocassem naquela caixa!” (BEAUVOIR, 1986, p. 149)<sup>24</sup>.

As personagens-narradoras apresentam emoções diferentes na hora da escolha da última morada de suas genitoras. Enquanto em *Une Femme* a escolha se dá por afeto, respeito e amor à morta, em *Une Mort très douce* a escolha foi feita com dor, negação de ver a mãe morta no caixão.

## Considerações finais

No primeiro parágrafo da análise, temos a representação da morte segundo as personagens-narradoras semelhante às apresentadas nas atitudes do homem na morte do Ocidente, ou seja, a morte como fim e como negação. Em seguida, o que destacamos é a representação de carinho com suas mães, pois lemos que a vontade última das defuntas foi realizada. Dito em outras palavras, uma foi enterrada com o seu crucifixo e a outra sem ele. O estado melancólico vivenciado no luto é sugerido, e foi aguçado pelo manuseio dos objetos do ente querido como acabamos de ler. Por fim, a atitude de choque e negação, no tocante ao ato materializado da cerimônia do enterro, e ela foi feita com muita dor.

No entanto, a sociedade ocidental precisa saber que a morte é necessária à vida. Sem a morte, a vida não poderia existir. E entendamos aqui que nos referimos a morte de todo e qualquer ser vivo. Por mais que a sociedade represente o fenômeno da morte como doloroso, o luto advindo da perda e da ausência do

---

<sup>23</sup> « Une dizaine de cercueils étaient debout contre le mur. L'employé a précisé : « Tous les prix sont t.c. » [...] J'ai pris du chêne parce que c'était l'arbre qu'elle préférerait et qu'elle s'inquiétait de savoir devant un meuble neuf s'il était en chêne. » (ERNAUX, 2011, p.555).

<sup>24</sup> « Deux messieurs en noir se sont enquis de nos désirs. Ils nous ont montré, sur des photographies, divers modèles de cercueil : ' Celui-ci est plus esthétique.' Poupette s'est mise à rire et à sangloter : ' Plus esthétique ! Cette boîte ! elle ne voulait pas qu'on la mette dans cette boîte !' » (BEAUVOIR, 1986, p.149).

Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e [...]

ente querido deve ser ultrapassado encarando a própria dor. A negação dessa realidade é caminho na contramão para reconquistar a alegria de viver.

Mas, escrever sobre a morte de sua própria mãe é para Annie Ernaux (2011, p.569)

[...] colocá-la no mundo [...] isto não é uma biografia, nem um romance naturalmente, talvez seja algo entre a literatura, a sociologia e a história. Era necessário que minha mãe, nascida em um lugar dominado, de onde ela quis sair, fizesse história, para que eu me sinta menos só e factícia no mundo dominante das palavras e das ideias.<sup>25</sup>

Simone, na missa de adeus de sua genitora, descreve que

[...] o padre falou ainda um pouco. E a emoção nos apunhalava quando ele pronunciava: “Françoise de Beauvoir”; essas palavras a ressuscitava, totalizavam sua vida, da infância ao casamento, da viuvez ao caixão”; Françoise de Beauvoir se tornava um personagem, esta mulher apagada, tão raramente nomeada.” (BEAUVOIR, 1986, p.150)<sup>26</sup>.

Enfim, o projeto de literatura de ambas as escritoras se compara pela entrada dessas mães na Literatura. Uma, oriunda da classe dominada e a outra raramente nomeada, embora tivesse nascido na classe dominante. Ambas as mães se distanciam por suas vivências e origens. No entanto, a dor, o sofrimento da perda e da ausência parecem os mesmos para as personagens-narradoras. Se o berço nos diferencia, a morte nos iguala porque como mortais, diz autor, ela é “[...] um caminho que pode desencadear o processo de reconquista de valores centrais [...]” (XYPAS, 2004, p.16).

---

<sup>25</sup> « Il me semble maintenant que j'écris sur ma mère pour, à mon tour, la mettre au monde ». (ERNAUX, 2011, p.569).

<sup>26</sup> « Le prêtre a encore un peu parlé. Et toutes les deux, l'émotion nous poignait quand il prononçait : « Françoise de Beauvoir » ; ces mots la ressuscitaient, ils totalisaient sa vie, de l'enfance au mariage, au veuvage, au cercueil ; Françoise de Beauvoir : elle devenait un personnage, cette femme effacée, si rarement nommé ». (BEAUVOIR, 1986, p.150).

**REPRESENTATIONS OF DEATH IN THE WORKS *UNE FEMME* (1987), BY ANNIE ERNAUX, AND *UNE MORT TRÈS DOUCE* (1964), BY SIMONE DE BEAUVOIR**

**ABSTRACT:** *Literature escapes what reaches everybody. However, in order to expand the understanding of the pain caused by the death of a loved one, it is possible to search for references in other human sciences, such as History, Sociology, and Psychoanalysis as well as in the aesthetic experience lived through the reading of literary texts. Well, if we are what we read, and what we read is a construct from those who write and who read, what are the processes of mourning for the loss and absence of a loved one? How do we react to an emotional loss? We have carried out a comparative analysis of the works *Une Femme* (1987), by Annie Ernaux, and *Une Mort très douce* (1964), by Simone de Beauvoir, both contemporary French authors, about the announcement and the reactions of the characters-narrators regarding their mothers' deaths. The approach is comparative and was made in the light of reception theories with a focus on narrating the theme of death; on social psychology regarding the term representation; on the psychoanalysis of mourning aimed at understanding losses and absences; and, finally, on those of the history of death in the West regarding the attitudes of mankind in the face of this phenomenon.*

**KEYWORDS:** *French Literature. Mourning. Death. Representations.*

## REFERÊNCIAS

ANNIE Ernaux. Auteurs contemporains. Disponível em: <[https://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/annie\\_ernaux](https://auteurs.contemporain.info/doku.php/auteurs/annie_ernaux)>. 22 de julho de 2020.

ARIÈS, P. **Essais sur la mort en Occident** : du moyen âge à nos jours. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

BACQUÉ, M-F. **Le Deuil à vivre**. Paris : Odile – Jacob, 2000.

BEAUVOIR, S. de. **Une mort très douce**. Paris : Gallimard, 1987.

DUFAYS, J.-L. ; DAUNAY, B. Lecture littéraire. In : RANNOU, N-B. et al. (Org.). **Un dictionnaire de didactique de la littérature**. Paris : H. Champion, 2020. p. 74-76.

ERNAUX, A. **Une Femme**. In- *Écrire la vie*. Paris : Quarto Gallimard, 2011. p. 553-603.

\_\_\_\_\_. **Je ne suis pas sortie de ma nuit**. Paris: Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_. **Les armoires vides**. Paris: Gallimard, 1974. (Collection Folio, 1600).

FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: \_\_\_\_\_. **A história do movimento psicanalítico**: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos (1914-1916). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.



Representações da morte nas obras *Une femme* (1987) de Annie Ernaux e [...] 249-263. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

ISER, W. **O Jogo do texto**. In: LIMA, L. C. (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JODELET, D. Représentation sociale, phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, S. **Psychologie Sociale**. Paris: P.U.F., 1984. p.357-378.

SIMONE DE BEAUVOIR. Wikipédia. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone\\_de\\_Beauvoir](https://pt.wikipedia.org/wiki/Simone_de_Beauvoir)>. Acesso em: 22 jul. 2020.

XYPAS, R. **A vida só é possível reinventada**: As Representações da morte na Obra Poética de Cecília Meireles. 2004. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

XYPAS, R. **Étude lexicale de l'œuvre poétique de Cecilia Meireles** : Linguistique du corpus e analyse littéraire. Paris : Ominscriptum, 2010a.

\_\_\_\_\_. Processos do luto em poemas líricos de Cecília Meireles. **Revista Leia Escola**, Campina Grande, v.10, n.1, p. 27-42, 2010a.





# AMINATA SOW FALL: RELAÇÃO ENTRE LÍNGUA MATERNA E LÍNGUA DE EXPRESSÃO LITERÁRIA EM SEU ROMANCE *DOUCEURS DU BERCAIL* (1998)<sup>1</sup>

Ana Cláudia Romano RIBEIRO\*  
Gabriela Rodrigues de OLIVEIRA\*\*

**RESUMO:** Este artigo tem por objetivo analisar a relação entre a língua francesa e a língua de origem africana, o wolof, presentes no romance *Douceurs du bercaïl* (1998), da escritora senegalesa Aminata Sow Fall. Para isso, primeiramente, iremos discutir algumas implicações do conceito de literatura francófona, da qual faz parte o romance de Fall (COMBE, 2010; MOURA, 2019). Em seguida, apresentaremos um panorama da situação plurilinguística do Senegal, evidenciando a coexistência de variadas línguas na sociedade senegalesa (CISSE, 2005). Por fim, apresentaremos a obra de Fall dentro desse contexto linguístico. Buscamos, com a análise, compreender como as palavras em wolof são importantes para a construção e compreensão mais profunda da obra, e como elas carregam o universo social da autora (BOCANDE, 2005; CALÍ, 2017; COMBE, 2010; DIA, 2016; FEUTREL, 2019).

**PALAVRAS-CHAVES:** *Douceurs du bercaïl*. Aminata Sow Fall. Literatura senegalesa. Literatura francófona. Wolof.

---

\* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252312 - acrribeiro@unifesp.br

\*\* Mestranda em Estudos Literários. UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - gabriela.rodrigues18@unifesp.br

<sup>1</sup> Este artigo é fruto de nossa pesquisa de iniciação científica intitulada "O tratamento literário do tema dos deslocamentos territoriais em *Douceurs du bercaïl*, romance da escritora senegalesa Aminata Sow Fall", financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo: n° 2019/11387-0

## Introdução

A palavra *francofonia* engloba todo um conjunto de universos políticos, literários e linguísticos. Jean-Marc Moura (2019) retoma a história da criação desse termo: o adjetivo *francófono* foi criado pelo geógrafo Onésime Reclus em sua obra *France, Algérie et colonies*, de 1880. O geógrafo serviu-se dele para se referir às pessoas que tinham a língua francesa em comum: “Ele significa então: quem fala francês.” (MOURA, 2019, p.13)<sup>2</sup>. Como derivação desse adjetivo, nasceu também o substantivo *francofonia*, que, de acordo com Combe, é o “[...] conjunto daqueles que falam francês; mais particularmente o conjunto dos países de língua francesa.” (COMBE, 2010, p.7)<sup>3</sup>. No começo, os termos eram pouco usados; foi somente após a Segunda Guerra Mundial que eles tomaram uma dimensão maior (MOURA, 2019, p.13). O poeta Léopold Sédar Senghor deu ao termo a seguinte acepção: “A Francofonia é este humanismo integral, que se tece ao redor da terra; esta simbiose das ‘energias dormentes’ de todas as raças, que despertam para seu calor complementar.” (SENGHOR apud MOURA, 2019, p.13)<sup>4</sup>. O sentido dado por Senghor à *francofonia* pode ser entendido como a união de todos aqueles que, independentemente da origem, compartilham algo em comum, uma potencialidade produtiva.

Em 1969, houve uma conferência de estados francófonos na Nigéria, na qual foi sugerida a fundação da *Agence de coopération culturelle et technique* (ACCT), criada no ano seguinte com o propósito de desenvolver e facilitar o diálogo entre os países onde a língua francesa é a língua materna ou oficial (JOURBERT, 1997) e que, depois, se tornou a *Agence intergouvernementale de la francophonie*. Em 2005 foi fundada a *Organisation internationale de la francophonie* (OIF), que busca fomentar o desenvolvimento da língua e da cultura francesa organizando, todos os anos, eventos com os chefes de estados que fazem parte desse grupo.

Essas instituições, como se percebe, dão à Francofonia um caráter oficial. Combe ressalta que o âmbito da francofonia oficial, portanto político, é representado pela administração dos países que têm a língua francesa como idioma oficial, mas ele ressalta também a existência do fenômeno mais geral da

---

<sup>2</sup> “Il signifie alors: ‘qui parle français.’ (MOURA, 2019, p.13). Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

<sup>3</sup> “[...] ensemble de ceux qui parlent français; plus particulièrement ensemble des pays de langue française.” (COMBE, 2010, p. 7).

<sup>4</sup> “La Francophonie, c’est cet humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre: cette symbiose des ‘énergies dormantes’ de toutes les races, qui s’éveillent à leur chaleur complémentaire.” (SENGHOR apud MOURA, 2019, p. 13).

Aminata Sow Fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

francofonia, que escreve com letra minúscula, e que seria a designação para as práticas não-oficiais da língua francesa, que ele chama de “*francophonie réelle*”: “[...] existe uma francofonia ‘real’, de campo, que não corresponde necessariamente à Francofonia política [...]” (COMBE, 2010, p.11)<sup>5</sup>. A “francofonia real” distingue-se da Francofonia como organização política, ligada a um contexto de dominação colonial. O autor explica essa diferença pelo exemplo do que acontece em algumas sociedades:

*Le Sénégal et la Tunisie relèvent à la fois de la Francophonie et de la francophonie, tandis que l’Algérie recuse la Francophonie alors même que le français y reste encore largement en usage. L’Égypte, où la francophonie se limite à une élite, joue quant à elle un rôle important dans les instances de la Francophonie. Au centre de la Francophonie, sur le territoire de la République française elle-même, qui ne reconnaît que le français comme langue officielle, d’autres langues sont parlées chaque jour par des milliers de sujets, non seulement des langues européennes (ou supposées telles), “régionales” comme le breton, le corse, le catalan, le basque, l’alsacien, que certains considèrent comme en sursis, mais encore des langues véhiculaires non européennes comme l’arabe, le berbère, le turc, le wolof, le malinké (pour ne pas citer le créole, qui pose des problèmes spécifiques).* (COMBE, 2010, p. 11).

Observamos, portanto, a complexidade desse universo francófono e de suas relações. Em alguns países, como explica Combe, estão presentes tanto a “Francofonia oficial” quanto a “real”, e essa presença se articula de modos diferentes segundo o país. Há outros em que a língua francesa é considerada língua oficial e onde são desconsideradas, do ponto de vista administrativo, as outras línguas faladas por sua população. Os cenários são variados, como evidencia o autor, mas pode-se dizer, como conclui Moura, que a Francofonia, na esfera oficial, “exalta o universalismo”, e esse universalismo permite que se considere a França como “centro”, à medida que se confere a ela uma posição de sociedade mais elevada nesse universo francófono: “[...] esse universalismo faz da França o centro do mundo, de Paris o centro da França e a francofonia torna-se então ‘um dos pilares dessa França mundial’.” (MOURA, 2019, p. 14)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> “[...] il existe une francophonie ‘réelle’, de terrain, qui ne correspond pas nécessairement à la Francophonie politique [...]” (COMBE, 2010, p.11).

<sup>6</sup> “[...] cet universalisme fait de la France le centre du monde, de Paris le centre de la [sic] France et la francophonie devient alors l’un des piliers de cette France mondiale’ [...]” (MOURA, 2019, p. 14).

Visualizamos esse contexto na divisão que faz Combe entre o “Mundo francófono do Norte” e o “Mundo francófono pós-colonial do Sul”. Fazem parte do primeiro grupo os seguintes países: “Europa (Suíça, Bélgica, Luxemburgo, Vale de Aosta, Romênia); América do Norte (Quebec, [...] no Canadá: Acadia, Ontário, Manitoba), nos Estados Unidos [...]: Louisiana, Vermont etc.), Terra Nova.” (COMBE, 2010, p.9). O segundo grupo conta com África (Magrebe: Tunísia, Argélia, Marrocos) e África subsaariana (Costa do Marfim, Senegal, Chade, Mali, Níger, Gabão, Camarões, Congo); Caribe (Guiana, Martinica, Guadalupe, Haiti); oceano Índico (Madagascar, Djibouti, Comores, Ilha da Reunião, Ilhas Maurício); Oriente Médio (Síria, Líbano, Egito); sudeste da Ásia (Vietnã, Camboja, Laos); Pacífico (Nova Caledônia, Polinésia francesa) (COMBE, 2010).

É importante ressaltar que muitos dos países francófonos do Sul foram colonizados pela França e que a língua francesa passou a fazer parte do panorama linguístico desses países após processos de dominação e colonização. Foi desse modo que a língua francesa entrou em contato com as línguas locais dessas regiões provocando, nas palavras de Combe, um “choque” linguístico, tornando essas regiões e sociedade plurilinguísticas (COMBE, 2010, p.9).

Nesse cenário, Combe explica por que é impossível tratar da Francofonia como se ela fosse uma noção estável e unilateral, uma vez que os países francófonos têm suas próprias diversidades, algo que pode ser percebido em suas produções literárias:

*Les littératures francophones des Antilles, du Maghreb et d'Afrique subsaharienne portent la marque évidente d'une interaction des langues et des cultures, dans une confrontation parfois violente. Certes, les histoires des deux mondes se croisent, se rejoignent et s'entrelacent, mais elles produisent des situations très différentes, suscitant à leur tour des rapports à la langue et à culture françaises radicalement, qui influencent de manière décisive la production littéraire. Un abîme sépare la francophonie en Algérie, province arabe de l'Empire ottoman lorsqu'elle est conquise par l'armée française en 1830, et Suisse romande, où l'on parle français depuis que le français existe, et qui n'a jamais été sous domination française. Les différences de situation sont même si profondes que certains critiques s'interrogent sur la pertinence de l'idée de "francophonie" [...] pour rapprocher des littératures et des cultures que parfois tout sépare. (COMBE, 2010, p. 9).*

Conforme o excerto, as literaturas da África subsaariana francesa, das Antilhas, e do Magrebe apresentam marcas oriundas dos processos violentos de colonização pelos quais passaram, diferentemente das literaturas produzidas em países que têm a língua francesa desde sua formação; dentro de cada um desses grandes grupos há uma variedade considerável. Isso leva o autor a se questionar sobre o uso de um termo único para referir toda essa diversidade cultural como se fosse uma coisa só. Se o termo Francofonia foi criado tendo como único critério a língua, “a identidade não se reduz à língua (COMBE, 2010, p. 9)<sup>7</sup>. É preciso, portanto, que se leve em conta a identidade ou as identidades plurais de cada um desses países chamados de francófonos.

Moura trata da diferença entre a literatura francesa e as literaturas francófonas. De acordo com ele, “[...] afirmou-se uma separação entre a literatura francesa, elemento notório do patrimônio e do prestígio da nação, e as literaturas francófonas [...]” (COMBE, 2010, p.15)<sup>8</sup>. Segundo o autor, o termo “literatura francesa” remete, logo de imediato, à literatura produzida por autores nascidos em solo francês e que são considerados como grandes clássicos. Moura reflete então sobre a especificidade da literatura francófona:

*[...] l'ensemble “lettres francophones” créerait au sein des littératures de langue française une catégorie non homogène où se verraient relégués les écrivains nés hors de France et/ou nourris d'une culture différentes. Il s'agirait non seulement d'un ghetto mais l'établissement de frontières entre “littérature française” et “littératures francophones” reviendrait souvent à considérer que de l'une à l'autre se produit une perte d'importance symbolique. (MOURA, 2019, p. 16).*

A francofonia literária representaria a junção de todas as “letras francófonas”, o conjunto da literatura escrita em língua francesa fora da França, em culturas outras. De acordo com Moura, essa categoria é insuficiente, não dá conta das pluralidades dessas literaturas e acaba por dar um caráter menor aos escritores não nascidos em solo francês. Esses escritores seriam colocados à margem do centro da produção em língua francesa e ainda seriam vistos como inferiores. O autor constata, então, que a separação entre “literatura francesa” e “literatura francófona” cria uma hierarquia entre elas (MOURA, 2019, p. 16). Além disso,

<sup>7</sup> “l'identité ne se réduit pas à la langue” (COMBE, 2010, p. 9).

<sup>8</sup> “[...] le clivage est bien affirmé entre la littérature française, élément notoire du patrimoine et du prestige de la nation, et les littératures francophones [...]” (COMBE, 2010, p. 15).

Moura aponta para a distinção falaciosa entre literatura francesa e literatura francófona, uma vez que a própria França é francófona:

*Il conviendrait d'aboutir à une conception des lettres francophones qui ne soit ni le bloc des 'littératures françaises hors de France', ni l'unanimité, fallacieuse et politiquement ambiguë, d'une 'communauté de locuteurs'. Cela suppose d'accepter ce fait très simple que la France est aussi un pays francophone. Dès lors, "intégrer les études francophones dans l'histoire de la littérature française, ou 'francophoniser' celle-ci, permet de dépasser les relents nationalistes de l'histoire littéraire". Les "littératures francophones" apparaissent ainsi plutôt comme un corpus à construire et analyser, appelant notamment des connaissances sociologiques, ethnologiques et linguistiques fréquemment négligées. (MOURA, 2019, p.17).*

Deste modo, se entendêssemos as literaturas francófonas levando em consideração que todas as produções escritas em francês (inclusive aquelas produzidas pela França) fazem parte de um todo francófono, assim como se compreendêssemos que esse “todo francófono” não significa nem representa uma única comunidade de falantes, seria possível, como coloca o pesquisador, juntar essas literaturas em uma única história literária. Uma história literária ampla, que incluiria países francófonos e integraria tanto suas especificidades quanto o fato de pertencerem a um conjunto maior, supranacional. Isso permitiria que as literaturas francófonas fossem compreendidas em um campo mais vasto e abrangente, e que pudessem ser, todas elas, igualmente vinculadas a outros campos do saber, como sociologia, antropologia e linguística.

Tendo em vista esse contexto de discussões acerca da noção de francofonia e de literatura francófona, adentraremos no contexto cultural, linguístico e político da obra *Douceurs du bercaïl*, da escritora senegalesa Aminata Sow Fall<sup>9</sup>. Para isso, é preciso que apresentemos um panorama do cenário linguístico no Senegal.

## **Panorama do cenário linguístico no Senegal**

O Senegal, país natal da autora, sofreu com processos violentos durante a invasão e dominação das metrópoles imperialistas durante os séculos XIX e XX. Em 1960, o país conquistou sua independência, como aconteceu com outros países da África ocidental e equatorial francesa. No entanto, mesmo com

---

<sup>9</sup> Confira Fall (1998).



Aminata Sow Fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

a independência, não se apagaram as marcas que o imperialismo deixou no continente africano. A colonização, como constatou Aimé Césaire (2006, p.12), foi um processo de aniquilamento de culturas, de terras confiscadas, de religiões e identidades destruídas, e de possibilidades que foram tomadas das mãos dessas sociedades.

Na esteira de Césaire, Ngũgĩ wa Thiong’o, em seu livro *Décoloniser l’esprit*, acrescenta que, além de explorar economicamente o povo africano, um dos objetivos dos imperialistas foi controlar o universo mental dos colonizados. Os colonizadores perceberam a importância de controlar a percepção que os colonizados tinham de si levando, também, à modificação da relação que eles tinham com o mundo:

*Mais le champ le plus important sur lequel il [o colonialismo] jeta son emprise fut l’univers mental du colonisé: les colonisateurs en vinrent, par la culture, à contrôler la perception que le colonisé avait de lui-même et de sa relation au monde.* (THIONG’O, 2011, p. 38).

Sem essa forma de domínio, os imperialistas não teriam conseguido dominar a política e nem a economia dessas sociedades. Para controlar as mentes dos colonizados, foi preciso ter algum domínio sobre a cultura deles.

A partilha dos territórios africanos e, logo em seguida, a colonização desses indivíduos, submetidos a uma nova cultura, a uma nova língua e a novas relações de dominação, foram processos dolorosos e que impactaram na forma de ser e estar no mundo. Após a descolonização, cada ex-colônia preocupou-se com a busca pela identidade nacional, tarefa um tanto quanto difícil, uma vez que anos de colonização deixaram marcas nesses povos, inclusive em relação à já citada percepção de si e de sua relação com o mundo (THIONG’O, 2011). Uma dessas marcas é a língua imposta pelos colonizadores, que é considerada como uma das formas mais eficazes de imposição de uma cultura sobre outra. De acordo com Thiong’O, ao impor a língua do colonizado sobre esses povos desejava-se suprimir as línguas autóctones faladas e escritas. Estabeleceu-se, então, uma dissociação. Thiong’O explica que “[...] o colonialismo quebrou a harmonia até então estabelecida entre a criança e sua língua [...]” (“*le colonialisme brisa l’harmonie jusque là établie entre l’enfant et sa langue*”, 2011, p. 39)<sup>10</sup>, já que a língua imposta não correspondia à da vida em comunidade. A imposição linguística

<sup>10</sup> “[...] *le colonialisme brisa l’harmonie jusque là établie entre l’enfant et sa langue* [...]” (THIONG’O, 2011, p.39).

visava a desvalorização da cultura africana e a valorização da cultura europeia, na medida em que, por meio da língua, os colonos estavam transmitindo a sua própria cultura. Logo, a língua do colonizador foi mais umas das ferramentas de dominação do universo mental desses indivíduos. Mesmo após a superação desse processo, a língua europeia ainda se encontra presente junto com as línguas locais, sendo, portanto, uma das marcas que os europeus deixaram nessas civilizações colonizadas.

O grupo de países francófonos do Sul, do qual o Senegal faz parte, foi colonizado pela França, por isso, o idioma francês passou a fazer parte da vida plurilinguística desses países, mesmo após os processos de dominação. Se nesses países já havia uma situação de assimetrias entre as línguas locais, com a chegada da língua francesa, novas situações e assimetrias foram criadas no panorama linguístico desses países. É pela perspectiva do plurilinguismo que trataremos do país de Aminata Sow Fall, que faz parte do mundo francófono pós-colonial do Sul, conforme a já citada nomenclatura de Combe.

De acordo com Cisse (2005, p. 100), autor de um artigo sobre línguas, estado e sociedade no Senegal, há três grandes civilizações no país: árabe muçulmana, negro africana e ocidental. Segundo o autor, as principais etnias do Senegal são compostas pelos:

*Wolofs 43,7 % (incluant les Lébous), Pulaars 23,2 % (incluant les Peuls 12 % et les Toucouleurs 11,2 %), Sérères 14,8 % (couvrant plusieurs langues sans intercompréhension), Diolas 5,5 % (couvrant plusieurs langues ou variétés de langues sans intercompréhension), Mandingues 4,6 %, Bambaras 1 %, e Soninkés (ou Sarakholés) 1,1.* (CISSE, 2005, p.101).

Além dessas etnias africanas principais, há também etnias minoritárias que formam 4% da população: “*Maures 1,2 %, Mandiacks 0,8 %, Balantes 0,7 %, Laobés 0,4 %, Mancagnes 0,17 %, Bassaris 0,1 %, les Koniagis, Bédiks 0,4 %, Bainouks, Banouns 0,3 %.*” (CISSE, 2005, p.102). As demais são compostas por europeus, sírio-libaneses, crioulos portugueses e norte-africanos (CISSE, 2005, p.102). Juntando todas as etnias, o país totaliza cerca de 10 580 307 habitantes. A divisão linguística corresponde, de certo modo, aos grupos étnicos. Esses grupos encontram-se em diversas regiões do país. Dentre as línguas apontadas pelo estudioso, seis delas são consideradas línguas nacionais, graças ao decreto 68-871 de 24 julho de 1968. São elas: “[...] *le wolof, le sérère, le pulaar, le diola, le mandingue et le soninké* [...]” (CISSE, 2005, p.103). As línguas de tradição

Aminata Sow Fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

oral ganharam esse status de língua nacional porque foi realizado um sistema de transcrição oficial em caracteres latinos; com essa transcrição, as línguas passaram a serem chamadas de línguas nacionais.

Cisse menciona que o wolof é a língua nacional falada por cerca 80% da população senegalesa, seja como primeira ou como segunda língua, sendo ela a língua veicular do país. Já o francês ocupa no país o status de língua oficial, ou seja, ela é a língua utilizada no ensino e para questões administrativas. Cisse (2005) menciona que, de acordo com o alto Conselho de francofonia, o número real de francófonos no Senegal é de 10 % a 14 % (2005, p. 104). A escolha da língua francesa como língua oficial do Senegal se deu no momento da independência, quando essa opção parecia significar uma ideia de unidade do Estado, sendo, pois, a língua que o presidente da república e os demais órgãos administrativos deveriam adotar (mas que a maioria da população desconhecia).

Assim sendo, apesar do status que tem a língua francesa no Senegal, ela nunca foi a língua de comunicação cotidiana no país. Essa função permaneceu exercida pelas línguas locais, em particular o wolof. Nesse sentido, poderíamos nos perguntar: como a população senegalesa vê a língua francesa? Como sendo uma língua estrangeira, ou somente como uma língua utilizada para fins administrativos? De acordo com o Cisse (2005), o francês é visto pelos senegaleses como uma segunda língua utilizada pelo Estado e pela elite, e que se ensina na escola.

O contato entre a língua francesa e as línguas locais gerou estrangeirismos, tanto nas línguas locais quanto no francês falado no país. A influência das línguas locais no idioma francês é denominada “senegalismo”, o que significa que o francês falado no Senegal contém marcas das línguas locais do país. Além disso, há, frequentemente a “alternância e a mistura linguística” entre o wolof e o francês; essa particularidade linguística é chamada de *francénégalais*: “Eles comunicam em uma interlíngua (fransenegalês) dominada mais frequentemente pela mistura de francês e de wolof” (CISSE, 2005, p.105)<sup>11</sup>. Vale ressaltar que esse fenômeno linguístico acontece principalmente nas áreas urbanas do país, visto que nessas regiões o nível de escolaridade é maior.

Pelo fato de o wolof ser a língua materna de quarenta e quatro por cento da população, e por ser falada e entendida por oitenta por cento da sociedade, ela ocupa um espaço de extrema importância. Cisse (2005) ressalta que nos eventos orais, sejam eles administrativos, escolares etc., é comum que se recorra sempre

---

<sup>11</sup> “Ils communiquent dans une interlangue (francénégalais) dominée le plus souvent par le mélange de français et de wolof.” (CISSE, 2005, p. 105).

ao wolof. Além disso, a língua também é falada em contexto religioso. Embora o wolof tenha uma função importante na sociedade senegalesa, nada indica que ele venha a se tornar o idioma nacional e oficial, já que o prestígio e o status da língua francesa permanece intacto entre os governantes.

Portanto, a atribuição do status de língua nacional não confere a essas línguas nenhum tipo de privilégio particular, uma vez que somente a língua oficial é a língua da política e do poder econômico e simbólico. Por essa razão, na sociedade senegalesa, os não-wolof buscam ensinar a seus filhos a língua francesa como ferramenta para estabelecer relações e ascender profissionalmente, em detrimento das línguas nacionais. É interessante observarmos que a relação entre o wolof e as demais línguas africanas é díspar. As pessoas que nascem em uma família falante de wolof podem não ver a utilidade de falar outra língua. Cisse salienta que isso é uma herança da época colonial, na qual o ensino do francês era feito tendo como língua de apoio o wolof. Essa relação dissimétrica causa conflitos entre os falantes de wolof e os não-falantes.

Isso posto, a partir desse panorama sobre diversidade linguística no Senegal, e depois de evidenciar alguns conflitos de interesse, nos perguntamos também como a escritora se vê e se reconhece em meio a essa situação linguística e como isso aparece em seu romance *Douceurs du Bercail*.

## O romance *Douceurs du Bercail*

Aminata Sow Fall<sup>12</sup> faz parte do universo francófono que apresentamos acima. Dentre suas obras está o romance *Douceurs du Bercail* (1998), que conta uma história de retorno à terra natal na perspectiva de sua redescoberta e revalorização. Os deslocamentos territoriais e os espaços nos quais as personagens se movem estruturam a narrativa de *Douceurs du bercail*, na qual o tema da

---

<sup>12</sup> Aminata Sow Fall nasceu em Saint-Louis, no Senegal, em 27 de abril de 1941. Fall fez o ensino básico em seu país e em 1962 foi estudar na França, onde se formou em licenciatura em línguas modernas na universidade Sorbonne. Depois de formada retornou ao seu país e começou a trabalhar como professora de letras modernas. De 1974 a 1979 ela fez parte da *Commission Nationale de Réforme de l'Enseignement du Français*, na qual pôde participar de elaborações de materiais de ensino de francês na África. De 1979 a 1988 foi diretora das *Lettres et de la Propriété intellectuelle au Ministère de la Culture* e diretora do *Centre d'Etudes et de Civilisation*. Foi fundadora da Editora Khoudia, do Departamento Africano para a Defesa das Liberdades do Escritor (BADLE) em Dakar, do Centro Africano de Animação e Intercâmbio Cultural (CAEC), e fez parte de muitos outros projetos. Fall foi uma das primeiras mulheres a publicar uma obra em seu país. Sua primeira obra publicada foi *Le revenant* (1976). Em 1980, Fall ganhou o *Grand prix littéraire d'Afrique noire* com seu romance intitulado *La Grève des bâttu* (1979), traduzido em várias línguas e adaptado para o cinema por Cheick Oumar Sissoko em 2000 como *bâttu* (GUËYE, 2005, p. 14). Confirma Fall (1976, 1979).

Aminata sow fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

imigração, com as esperanças ou as frustrações das expectativas relacionadas a ela, da amizade e do retorno à terra natal se sobressaem.

O romance conta com onze capítulos. Podemos dizer que ele é constituído por duas partes. A primeira que vai do capítulo um ao sétimo e a segunda, do oitavo ao décimo primeiro. Na primeira parte do romance a protagonista se encontra em território francês, e na segunda, em território senegalês.

A narrativa se desenvolve através da personagem Asta Diop, protagonista de origem senegalesa. Asta é uma mulher divorciada e mãe de três filhos já adultos: Maram, Sira e Paapi. A protagonista viveu durante alguns anos na França e, no momento em que se passam os acontecimentos narrados, ela mora em seu país de origem, o Senegal.

O romance começa com Asta dentro de um avião, a caminho da França, a trabalho. Asta viaja para cumprir “[...] uma missão bem específica com um passaporte de serviço, para cobrir uma conferência cujos temas e objetivos são insistentemente repetidos em todos os meios de comunicação do mundo [...]”, nas palavras de Anne, amiga da protagonista (FALL, 1998, p. 63)<sup>13</sup>. Devido à sua reação exasperada face aos mecanismos de controle (e de humilhação) da alfândega, ela é levada para o *dépôt* - local para onde os imigrantes ficam aprisionados, aguardando o vôo de repatriação. Nesse espaço, Asta conhece Dianor, Ségar, Yakham, Codé e outros compatriotas que, assim como ela, estão à espera de serem deportados para o seu país de origem.

A narrativa se desenvolve, em sua maior parte, no espaço desse depósito. Outros dois espaços são importantes na narrativa, são eles: o aeroporto, na França, e Naatangué, no Senegal, propriedade rural que Asta compra juntamente com os senegaleses que ela conheceu no depósito e que se tornam seus amigos, após retornar ao seu país de origem. Esse espaço representa o regresso ao verdadeiro lar desses personagens que tanto sofreram em terra estrangeira.

## **A língua francesa e o wolof em *Douceurs du bercail***

Como vimos, a língua francesa ocupa o lugar de segunda língua no Senegal. Combe, ao tratar do bilinguismo, constata que mesmo no caso em que o falante está em contato com duas línguas concomitantemente em sua infância, as relações entre essas línguas não serão simétricas, no sentido de que algumas competências acabam sendo mais desenvolvidas em uma língua do que na outra. Ele também

<sup>13</sup> “[...] une mission bien précise avec un passeport de service, pour couvrir une conférence dont on rabâché les thèmes et les objectifs dans tous les média du monde.” (FALL, 1998, p. 63).

nota que uma dessas línguas irá predominar, distinguindo-se inclusive por ter um matiz mais afetivo para o falante. Sobre a complexa relação entre língua materna e segunda língua, ele analisa:

*La langue seconde, liée à l'écriture et à la lecture, remplit d'abord une fonction sociale, tandis que la langue maternelle, le plus souvent orale, exprime plutôt les émotions primordiales, qui remontent aux origines, à la vie inconsciente du sujet. Le français comme langue seconde reste subordonné, en profondeur, à la langue maternelle, qui ne manque pas ressurgir dans l'écriture, ouvrant sur des processus "d'hybridation", de "métissage" ou de "créolisation".* (COMBE, 2010, p. 89).

Ou seja, o francês cumpre o papel de segunda língua, mas, ainda que se a domine perfeitamente, a língua materna é aquela que remete à subjetividade do indivíduo e à qual a segunda língua estará sempre subordinada. Daí nascem processos "de hibridização, de mestiçagem ou de creolização", que complexificam as relações estabelecidas pelo uso das duas línguas e que também estão presentes na produção literária em francês dos escritores francófonos.

No romance de Fall, de fato, nota-se a presença de palavras em wolof, em meio ao texto em francês, recorrente em toda a obra. Vejamos o trecho que se encontra no terceiro capítulo do romance. Nesse momento, Asta já se encontra no depósito do aeroporto junto com os outros ocupantes. Nesse espaço, que é físico, mas é também literário, imigrantes senegaleses e imigrantes de outros países que não são mencionados na obra conversam. Nesse diálogo, os imigrantes não-senegaleses atribuem qualidades positivas ao povo senegalês:

*Vous êtes les plus beaux, les plus intelligents!...*

*- Vous avez les plus belles femmes!...*

*Gloussements ici, rires là, siffets là-bas.*

*- Ça, on n'en disconvient pas... Avec leur thiouraye, némali, ceintures de perles...*

*- Vieux jeu! C'est démodé.*

*- Démodé! Même les disquettes... Elles savent mêler l'utile à l'agréable...*

*Rires.*

*- Vous avez la meilleure cuisine du monde!*

*- Leur ceebujen, c'est vrai que ça donne des ailes.*

*Rires.* (FALL, 1998, p.46, grifo do autor).

Aminata sow fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

As palavras em itálico, no trecho acima, estão em wolof e são acompanhadas de notas de rodapé curtas e diretas para explicá-las. A palavra *némali* traz a seguinte definição: “Incenso” (“*Encens*”); e para *ceebujen* encontramos “arroz com peixe” (“*riz au poisson*”), comida típica senegalesa.

Note-se o substantivo *disquette* que, em “fransenegalês”, designa uma jovem atraente. Encontramos a definição desse substantivo no dicionário online *lalanguefrancaise.com*, mas nada consta no Larousse, no dicionário do CNRTL (*Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*) ou no Robert.

Combe, analisando as palavras em wolof na obra do senegalês Osmane Soucé afirma que elas fazem referência a um universo africano específico (remente a cultura, a objetos, músicas etc.), e que se tornam acessíveis aos não-falantes de wolof graças aos paratextos, que incluem as notas de rodapé ou outros textos que acompanham a obra literária (COMBE, 2010, p.141). No romance de Fall acontece a mesma coisa. A palavra *ceebujen*, no trecho apresentado, é um exemplo disso, já que leva o leitor a conhecer uma comida típica da cultura senegalesa com o auxílio da nota de rodapé.

Um outro exemplo encontra-se no capítulo 6. Nesse capítulo, conhecemos mais sobre a história do personagem Yakham que está junto de Asta no depósito. Lemos: “Yakham cresce. Sua inteligência viva indicava que Gora tinha tido uma ideia luminosa chamando-o de Yakham, pois ‘esse menino, com certeza, ainda vai longe, muito longe.’” (FALL, 1998, p.109)<sup>14</sup>. Gora é o pai de Yakham, e foi ele quem deu esse nome ao filho. Seu pai o considerava inteligente e tinha certeza de que seu filho iria conquistar grandes coisas. Nesse trecho, observa-se, no livro, que na segunda aparição do nome Yakham, ele vem em itálico e com uma nota de rodapé explicando: “Yakham: és sábio, em wolof” (FALL, 1998, p.109)<sup>15</sup>. A partir dessa nota, a nossa construção de sentido acerca do trecho citado se expande, pois através do nome do personagem mergulhamos no universo senegalês e compreendemos o significado que ele tem nessa sociedade. Esse personagem traz seu destino no nome e se inscreve na longa tradição literária dos nomes motivados.

Sobre isso, Bocade (2005, p. 5-6) constata que:

*En effet, à travers la poésie des noms traditionnels, Aminata Sow Fall crée une poésie des noms propres qui contribue considérablement au charme de ses*

<sup>14</sup> “Yakham grandit. Sa vive intelligence faisait dire que Gora avait eu une idée lumineuse en l'appelant Yakham car ‘ce garçon, c’est sûr, il ira loin et très loin.’” (FALL, 1998, p. 109).

<sup>15</sup> “Yakham: tu es savant, en oulof.” (FALL, 1998, p. 109).

*romans. En même temps, que ce soit volontaire ou non, l'écrivain provoque une revalorisation des noms traditionnels [...]*

Dito de outro modo, os nomes africanos, observa Bocande, dão um caráter poético à narrativa de Fall, ao mesmo tempo que valorizam a cultura tradicional, dando uma personalidade própria, senegalesa, à obra.

Analisando o uso das duas línguas presentes nas obras de Fall, Feutrel (2019, p. 10) verifica que:

*Aminata Sow Fall ne pourrait en conséquence pas écrire dans le même style qu'un écrivain français. L'écriture de chaque écrivain est un produit, voire une conséquence, de sa culture. Pour Sow Fall, son style de narration n'est donc pas un choix - il est plutôt imposé par l'univers dans lequel elle a été élevée. [...] la langue et la perception du monde du locuteur vont de pair. Le lieu de naissance est un élément importante pour la personne que nous devenons.*

Como evidencia Feutrel, Fall não apresenta o mesmo estilo que um escritor francês, uma vez que a forma e o estilo próprio de narração da autora estão relacionados com o seu contexto referencial. A partir dele, ela traz a cultura de seu país e imprime em sua obra, mesmo escrita em língua francesa, características específicas de sua sociedade. Em consonância com as reflexões de Feutrel, Dia comenta a relação do texto de Fall com o contexto social da escritora, trazido pela presença da língua wolof no tecido narrativo:

*L'interférence abondante des mots wolof dans les romans d'Aminata Sow Fall s'analyse comme une reproduction réaliste de faits socioculturels et linguistiques. [...] "les personnages d'Aminata Sow Fall parlent un français sénégalais; d'où les répétitions délibérées de phrases clichées, le jeu des stéréotypes dans les dialogues et l'intervention fréquente du wolof pour exprimer des réalités étrangères à la langue empruntée". Cette réalité du roman de Sow Fall relève de son propre choix de créer et d'innover dans la manière d'utiliser la langue pour raffiner son style et y ajouter des ingrédients qui ne la contraignent ni la soumettent à la langue d'expression. (DIA, 2016, p. 23).*

Dia evidencia, portanto, como a língua literária de Fall reproduz “fatos socioculturais e linguísticos” perceptíveis nas especificidades do francês senegalês. Assim fazendo, Fall cria sua linguagem, aperfeiçoa seu estilo e encontra sua própria expressão.



Aminata sow fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

Em uma entrevista que Aminata Sow Fall concedeu a Céline Argy, publicada na revista *Parlements et Francophonie*, ao ser questionada sobre o fato de escrever em francês, Fall responde:

*Dire que le français est la langue officielle du pays est une réalité objective. J'ai choisi d'écrire en français sans déchirement, sans aucun sentiment de culpabilité parce que tout simplement dans ma conscience le français s'est intégré tout naturellement dans mon univers. Il fait partie de mon univers, de mon patrimoine culturel.* (FALL, 2012).

Ou seja, a autora vê a língua francesa como parte de seu contexto social e por isso afirma que não se sente mal escrevendo nessa língua que é o idioma oficial de seu país. Acerca da relação de escritores africanos que utilizam a língua de seus antigos colonizadores como língua de criação literária, Dia (2016, p.13-14) constata:

*[...] la question de langues d'expression n'est pas facile à régler d'un coup pour un continent qui a historiquement et politiquement été divisé sur le plan linguistique en sus de sa diversité culturelle qui prévaut toujours. Malgré tous les discours anticolonialistes prononcés sur ce point et le fait que nous défendons la thèse afrocentriste<sup>16</sup>, nous admettons que les langues européennes ont servi, surtout au départ de la littérature africaine où une réplique s'imposait et ne pouvait se faire que dans ces langues pour avoir effet. Aussi, ce fait se justifie-t-il comme une suite dans la manière dont les langues européennes sont utilisées.*

Nessa perspectiva, é importante ressaltar que alguns escritores africanos se recusam a escrever na língua do ex-colonizador. Este é, um debate amplo e complexo, como mostra Dia em seu artigo. Apesar de defender uma perspectiva mais afrocentrada, o pesquisador acredita que as línguas europeias tiveram sua serventia no início da constituição de uma literatura africana escrita, já que alcançavam assim um público maior e, de certa forma, poderíamos acrescentar, respondiam assim ao colonialismo e dialogavam com a tradição literária dos colonizadores. As línguas europeias transformaram-se em ferramenta da luta anticolonialista, o que justificou a continuidade da escrita em línguas europeias por parte de alguns escritores africanos. Mesmo se servindo dessas línguas

<sup>16</sup> De acordo com Oliveira (2018, p.55), “[...] a abordagem afrocêntrica é o olhar analítico a partir da África, dos africanos e dos negros da diáspora, buscando o protagonismo.”

européias, muitos escritores africanos trouxeram para ela diferentes formas de mestiçagem. No caso de Aminata Sow Fall, suas obras são escritas em língua francesa, mas a ela mistura-se o wolof, língua maternal, o francês senegalês e um estilo próprio. Fall senegalisa o francês ou, como deduz Dia, ela africaniza a língua do ex-colonizador (DIA, 2016).

## Considerações finais

Em nosso artigo, apresentamos um pouco da complexidade semântica do adjetivo “francófono” e do substantivo “francofonia” a partir de Combe (2010) e Moura (2019), que analisam a história desse conceito e suas conotações políticas, situadas geográfica e historicamente. A literatura senegalesa pode ser entendida como literatura francófona, quando produzida em francês, tanto no sentido de ser uma literatura produzida na língua do antigo colonizador, a França, quanto no sentido lato, de ser uma literatura de expressão francesa.

Na segunda parte, tratamos da especificidade do cenário linguístico do Senegal, país onde nasceu Aminata Sow Fall que foi colonizado pela França e tornou-se independente em 1960. Apoiando-nos nos trabalhos de Cisse (2005), apresentamos, por um lado, a variedade das línguas presentes na sociedade senegalesa e mostramos que a língua mais falada pela população é o wolof, língua materna de quarenta e quatro por cento dos senegaleses; por outro lado, o francês, apesar de minoritário, é a língua do poder político, das instâncias administrativas e de grande parte da literatura escrita deste país, incluindo-se a produção de Fall. Essa contextualização nos permitiu situar o Senegal no amplo panorama das discussões sobre a Francofonia institucional e da francofonia como prática linguística (retomando a distinção discutida na primeira parte) e de adentrar no panorama linguístico e cultural senegalês, marcado pelo plurilinguismo e pela oralidade.

Por fim, aproximamo-nos mais ainda de nosso objeto, a especificidade da língua literária de Fall em *Douceurs du bercail*. Para isso, apresentamos alguns exemplos da ocorrência de palavras em wolof e em francês senegalês, que demarcam culturalmente esse romance escrito em língua francesa, analisando-os à luz da bibliografia crítica especializada (BOCANDE, 2005; CALÍ, 2017; COMBE, 2010; DIA, 2016; FEUTREL, 2019). Ao criar sua língua literária em francês ela traz em sua expressão linguística sua própria identidade, marcada pela alternância linguística de seu meio.

Aminata sow fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

Nesse contexto, ao ser questionada sobre sua concepção de escrita literária, Aminata Sow Fall ressalta que ela é um reflexo de si mesma e de sua sociedade, pois ela se inspira em tudo que a cerca:

*J'ai pensé que l'on devait pouvoir créer une littérature qui reflète simplement notre manière d'être, qui soit un miroir de notre âme et de notre culture... Je me suis mise à écrire en prenant comme modèle la société dans laquelle je vivais. Je m'inspire d'abord de ce que j'observe et de ce que j'entends raconter autour de moi [...]* (FALL apud CALÍ, 2017, p. 4-5).

Fall não considera o uso do francês como língua literária um problema ou causa de dilemas, pelo contrário, ela vê na língua francesa um veículo de sua fonte de inspiração: a sociedade senegalesa. Em *Douceurs du bercail*, Fall apresenta um olhar renovado para seu país, por meio de seus personagens. Ao invés de ser o lugar de onde se quer escapar para viver melhor em alguma antiga colônia, o Senegal é representado como uma terra tão rica que ainda possui lugares inexplorados, como Naatangué, que carregam possibilidades de desenvolvimento econômico concretas e onde se poderá viver melhor. Fall recria um território eutópico em seu próprio país, numa atitude que parece reconciliar violências passadas com um futuro promissor. A língua literária de Fall, incorporando o wolof e o estilo do francês senegalês, e criando assim um novo país, parece, de algum modo, exprimir um sentimento reconciliatório.

### **AMINATA SOW FALL: THE RELATIONSHIP BETWEEN MATERNAL LANGUAGE AND THE LANGUAGE OF LITERARY EXPRESSION IN HER NOVEL DOUCEURS DU BERCAIL (1998)**

**ABSTRACT:** *This article aims to analyze the relationship between the French language and the language of African origin, Wolof, present in the novel Douceurs du bercail (1998), by the Senegalese writer Aminata Sow Fall. In order to do so, first, we will discuss some implications of the concept of francophone literature, of which Fall's novel is part (COMBE, 2010; MOURA, 2019). Then, we will present an overview of the plurilingual linguistic situation in Senegal, showing the coexistence of different languages in Senegalese society (CISSE, 2005). Finally, we will present Fall's work within this linguistic context. With the analysis, we seek to understand how the words in Wolof are important for the construction and deeper understanding of the work, and how they carry the social universe of the author (BOCANDE, 20005; CALÍ, 2017; COMBE, 2010; DIA, 2016; FEUTREL, 2019).*

**KEYWORDS:** *Douceurs du bercail. Aminata Sow Fall. Senegalese literature. Francophone literature. Wolof.*

## REFERÊNCIAS

BOCANDE, U. G. La femme et les lettres: Aminata Sow Fall et l'avenir de la lecture au Sénégal. Le livre entre hier et demain. In: COLLOQUE AMINATA SOW FALL: UNE FEMME DE LETRES AFRICAINE DE DIMENSION INTERNATIONALE, 2005, Dakar. Disponível em: <[https://www.kas.de/c/document\\_library/get\\_file?uuid=2e21d363-164f-aac2-31b8-f1ccb8ba9b9f&groupId=252038](https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=2e21d363-164f-aac2-31b8-f1ccb8ba9b9f&groupId=252038)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

CALÍ, S. Aminata Sow Fall: Une figure Marquante de littérature sénégalaise. CONGRÈS NATIONAL DES PROFESSEURS DU FRANÇAIS, 16., Mendoza, 2017. Disponível em: <[https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos\\_digitales/9168/03-cali-cnpf.pdf](https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/9168/03-cali-cnpf.pdf)>. Acesso em: 10 jul. 2020.

CÉSAIRE, A. **Discours sur le Colonialisme**. Paris: l'AAARGH, 2006

CISSE, M. Langues, Etat et Société au Senegal. **Revue électronique internationale de sciences du langage sudlangues**, n. 5, p.99-133, dec. 2005. Disponível em: <<http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-109.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

COMBE, D. **Les littératures francophones**: questions, débats, polémiques. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

DIA, A. A. Problématique de la langue dans les littératures africaine et africaineaméricaine. **Covenant Journal of Language Studies (CJLS)**, v. 4, n.2, p.8-30, dec. 2016. Disponível em: <<https://journals.covenantuniversity.edu.ng/index.php/cjls/article/view/378>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

FALL, A. S. Entretien avec Aminata Sow Fall, écrivain sénégalais [Entrevista concedida a] Mme Céline Argy. **Parlements et Francophonie**, n. 28, fev. 2012. Disponível em: <<https://apf.francophonie.org/Entretien-avec-Aminata-Sow-Fall.html>>. Acesso em: 17 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Douceurs du Bercail**. Abidjan: Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1998.

\_\_\_\_\_. **La Grève des Bâttu ou les Déchets humains**. Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1979.

\_\_\_\_\_. **Le Revenant**. Dakar: Nouvelles éditions africaines, 1976.

FEUTREL, A. **Une étude sur la corrélation entre la culture et la langue par l'emploi du wolof dans La grève des bâttu d'Aminata Sow Fall**. 2019. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade de Dalarna, Suécia. Disponível em: <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1287819/FULLTEXT01.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

GUÈYE, M. **Aminata Sow Fall, oralité et société dans l'oeuvre romanesque**. Paris: L'Harmattan, 2005.

JOUBERT, J. -L. **La Francophonie**. Paris: Clé International, 1997.

Aminata sow fall: relação entre língua materna e língua de expressão literária [...]

MOURA, J.-M. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. 3.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2019.

OLIVEIRA, L. P. da S. de. Afrocentricidade. **PAIDEIA – Revista de Sociologia e Filosofia do Colégio Estadual do Paraná**, n. 11, p.55-58, ago. 2018. Disponível em: <[http://www.cep.pr.gov.br/sites/cep/arquivos\\_restritos/files/documento/202001/afrocentricidade.pdf](http://www.cep.pr.gov.br/sites/cep/arquivos_restritos/files/documento/202001/afrocentricidade.pdf)>. Acesso em: 17 jul. 2020.

THIONG'O, N. wa. **Décoloniser l'esprit**. Tradução: Sylvain Prudhomme. Paris: La Fabrique éditions, 2011.

## BIBLIOGRÁFIA CONSULTADA

AZEVEDO, D. de. **Grande dicionário português-francês**. 9. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1989.

\_\_\_\_\_. **Grande dicionário francês-português**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

BOAHEN, A. A. (Ed.). Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Editado por Albert Adu Boahen. 2.ed. Brasília: Unesco, 2010a. p.21-50.

\_\_\_\_\_. Iniciativas e resistência africanas na África ocidental, 1880-1914. In: HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935. Editado por Albert Adu Boahen. 2.ed. Brasília: Unesco, 2010b. p.51-72.

FALL, A. S. Entretien d'Edwige H. avec Aminata Sow Fall. [Entrevista concedida a] d'Edwige H. **Africultures**, Senegal, n. 4048, set. 2010. Disponível em: <<http://africultures.com/entretien-dedwige-h-avec-aminata-sow-fall-4048/>>. Acesso em: 28.mar. 2020.

\_\_\_\_\_. À la recherche de l'âme africaine: écriture et imagination chez Aminata Sow Fall. [Entrevista concedida a] Ada Uzoamaka Azodo. CAEC, Dakar, mar. 2005. Disponível em: <<http://docplayer.fr/11092944-A-la-recherche-de-l-ame-africaine-ecriture-et-imagination-chez-aminata-sow-fall.html>>. Acesso em: 02 abr. 2020.

MAZRUI, A. A.; WONDJI, C. A África Ocidental. In: HISTÓRIA GERAL DA ÁFRICA, VIII: África desde 1935. Editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. Brasília: UNESCO, 2010. p.191-228.

OLIVEIRA, G. R. F. de. **Le noire de... em novela e filme**: uma visão da identidade cultural senegalesa. 2015, 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde11112015-141015/publico/2015\\_GlauceiaReginaFernandesDeOliveira\\_VCcorri.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde11112015-141015/publico/2015_GlauceiaReginaFernandesDeOliveira_VCcorri.pdf)>. Acesso em: 10 fev. 2020.





# JEAN D'ORMESSON E A ERRÂNCIA MODERNA DE *AHASVERUS*

Taciana Martiniano de OLIVEIRA\*

**RESUMO:** Ao reunir a lenda à história, a ficção à realidade, o passado ao presente, d'Ormesson (re)cria os mais diversos fatos e situações com habilidade, humor e ironia. Associando mitos, lendas e subentendidos históricos aos múltiplos avatares atribuídos ao mítico Errante, nas mais variadas épocas, línguas e culturas, d'Ormesson desperta a curiosidade e a imaginação do leitor, conduzindo-o em um delicioso “passeio” histórico e cultural. Sua escrita fluida e elegante, marcada pela intertextualidade e pelo constante diálogo com outras artes, aborda temas como a vida, a morte, o amor e o tempo, num paralelo entre o Errante e a humanidade em sua constante evolução. De alegoria popular a mito exemplar cristão, passando da culpabilidade à errância consoladora, da aceitação à revolta, atraindo ora o desprezo ora a compaixão ao longo dos séculos, *Ahasverus*, desmistificado, descobre-se assim em d'Ormesson como depositário de suas múltiplas metamorfoses. Herdeiro de seus próprios avatares, o mítico Errante desmistificado integra a narrativa moderna enquanto homem que reconhece seus limites e expõe suas incertezas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jean d'Ormesson. Judeu errante. *Ahasverus*. Mito. Lenda. Literatura francesa contemporânea.

## Jean d'Ormesson

Uma beleza eterna. Tudo passa. Tudo acaba. Tudo desaparece. E eu que imaginava ter que viver para sempre, o que hei de me tornar? Não é impossível... Mas que eu tenha vivido sobre e nesse mundo onde você viveu é de uma verdade e de uma beleza eternas, e a morte, nada pode ela contra mim. Jean d'Ormesson (apud STASSINET, 2017)<sup>1</sup>.

---

\* Doutora em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara-SP - Brasil - taciana2108@gmail.com

<sup>1</sup> Últimas palavras de Jean d'Ormesson, escritas em 03 de dezembro de 2017: “*Une beauté pour toujours. Tout passe. Tout finit. Tout disparaît. Et moi qui m’imaginai devoir vivre pour toujours,*

Jean Bruno Wladimir François-de-Paule Le Fèvre “conde” d’Ormesson, escritor francês contemporâneo, nasceu em Paris em 16 de junho de 1925 e faleceu em Neuilly sur Seine, aos 92 anos, em 05 de dezembro de 2017. Fora igualmente jornalista político, diplomado em Filosofia, falante de alemão e grande conhecedor da História e das Artes. De origem aristocrática, d’Ormesson passou grande parte de sua infância entre Romênia, Brasil e Alemanha, países nos quais o pai atuou como diplomata e embaixador francês. Sem frequentar escolas, recebia aulas particulares em domicílio<sup>2</sup>.

Seu primeiro romance, *L’amour est un plaisir*<sup>3</sup>, é publicado em 1956, mas somente em 1971 o escritor receberá seu primeiro prêmio literário, o *Grand Prix du Roman de l’Académie*, por sua obra *La Gloire de l’Empire*<sup>4</sup>, um gênero de pastiche de acontecimentos históricos. Em 1973, aos 48 anos, Jean d’Ormesson torna-se o mais jovem membro da prestigiosa *Académie Française*.

De 1971 a 1974 d’Ormesson dirige *Le Figaro*, jornal francês veiculador das ideias políticas da Direita conservadora, ocupando igualmente o posto de secretário geral e, posteriormente, presidente do Conselho Internacional de Filosofia e de Ciências Humanas da UNESCO. Enquanto diretor de *Le Figaro*, o conteúdo crítico de suas crônicas e editoriais, direcionados à esquerda, suscitam grandes polêmicas e o mantêm distante da literatura. Será finalmente ao término de sua carreira jornalística que d’Ormesson poderá dedicar-se exclusivamente à escrita literária, seu casamento com Françoise Beghin, filha do “Imperador do açúcar”, tendo lhe possibilitado *vivre de sa plume*.

Ao longo da carreira serão publicados mais de quarenta romances, além de diversos artigos críticos, e polêmicos, dirigidos tanto aos representantes de direita quanto aos de esquerda. Em julho de 2015, ao integrar a *Pléiade*<sup>5</sup>, d’Ormesson

---

*qu'est-ce que je deviens ? Il n'est pas impossible... Mais que je sois passé sur et dans ce monde où vous avez vécu est une vérité et une beauté pour toujours et la mort elle-même ne peut rien contre moi."*  
Confira Stassinnet (2017).

<sup>2</sup> Diferentes suportes foram utilizados na construção do perfil de Jean d’Ormesson, entre eles: entrevistas concedidas pelo próprio autor a jornais e revistas, editoriais publicados após sua morte, assim como registros em vídeo de suas inúmeras participações em programas de televisão disponibilizados pela internet.

<sup>3</sup> Confira D’Ormesson (1985).

<sup>4</sup> Confira D’Ormesson (1994).

<sup>5</sup> Publicada pelas Edições Gallimard desde 1931, a Biblioteca da Pléiade, referência em matéria de prestígio e reconhecimento literários, é uma das mais aclamadas coleções literárias francesas. A coleção compreende obras clássicas e contemporâneas de escritores franceses e estrangeiros. Os cuidados em torno da publicação de uma obra podem ser observados desde as folhas, em papel bíblia, e sua capa, confeccionada em couro de qualidade superior, de fabricação italiana, com letras douradas à base de uma mistura de ouro.



passa a pertencer ao restrito círculo de dezesseis autores cujas obras compõem a seleta biblioteca enquanto ainda em vida.

Aos cinquenta anos, admirado por seus leitores e reconhecido pela crítica literária francesa, d'Ormesson, aproveitando-se deliberadamente de sua notoriedade, participa de inúmeras emissões de televisão. Mestre na arte de dialogar, seus conhecimentos científicos, históricos, literários e religiosos, associados a seu sorriso e seu olhar de um azul quase transparente, encantam a mídia, que passa familiarmente a denominá-lo *Jean d'O*.

Tratados com leveza e elegância, longe dos debates, temas como a guerra, as viagens, o amor, os prazeres e a amizade são constantes no conjunto de sua obra, na qual o tempo aparece como personagem principal. Segundo o amigo Bernard Pivot, jornalista e outrora apresentador de *Apostrophe*, emissão televisiva literária, ao deixar *Le Figaro*, d'Ormesson também abandonaria a imagem de jornalista político, passando a seduzir uma outra categoria de leitores. Sua evolução é de fato notória, e em meados do ano 2000, *Jean d'O* torna-se um dos escritores preferidos dos jovens leitores franceses.

Admirador do poeta Louis d'Aragon (1897-1982), de Chateaubriand (1768-1848) e do argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), d'Ormesson apreciava o que denominava "*l'art de la conversation*", segundo ele, em vias de extinção, recusando-se a utilizar o celular ou até mesmo o computador.

Irônico e inteligente, o "estilo d'Ormesson" é igualmente antitético. Questionado sobre sua eleição à Academia Francesa de Letras, declararia duvidar de que honrarias pudessem transformar um homem em uma pessoa melhor, acrescentando, no entanto, não detestar necessariamente tudo aquilo que colocava em dúvida. Descrevia-se como um homem de Direita com ideais de Esquerda. Acreditava na igualdade entre os homens, embora reconhecesse os privilégios de uns sobre os outros, e citava-se a si mesmo como exemplo: "*Je suis un héritier! Je suis une espèce d'anarchiste de droite*" ("Eu sou um herdeiro! Eu sou uma espécie de anarquista de direita")<sup>6</sup>.

*Gaulliste* e europeu, cristão e agnóstico, seus questionamentos e mudanças de ponto de vista podem ser observados no conjunto de sua obra. Afirmando não ter fé, tampouco crença, o antitético d'Ormesson diria, no entanto, conservar a esperança no julgamento final, "mesmo sem ter a certeza de quem seria o juiz". Afinal, se Deus não existisse, a morte, segundo ele, perderia todo seu charme, visto que o mundo sem Deus seria apenas injusto e inútil.

---

<sup>6</sup> Confira France (2017).

Parecendo evoluir ao passo do tempo e das provações (o autor teria lutado por mais de um ano contra um câncer), d'Ormesson diria finalmente compreender aquilo que o budista denominaria compaixão, o comunista, solidariedade e o cristão, caridade, afirmando que a evolução moral do homem seria indissociável de sua convicção na existência de algo superior a ele próprio.

Admirável orador, notório sedutor, Jean d'Ormesson militaria pela integração da mulher em espaços tipicamente masculinos. Assim, em 1980, ele intercede a favor de Marguerite Yourcenar (1903-1987), primeira mulher a integrar a Academia Francesa, e em 2010 contribui para o ingresso de Simone Veil (1927-2017) entre os membros da *Vieille Dame*, assim como denominava a Academia.

Admirador de Heidegger (1889-1976), filósofo alemão para quem a morte seria nada mais que uma face obscura e desconhecida da vida, d'Ormesson diria pensar que somente essa “barreira” entre a vida e a morte impediria que todos se precipitassem em direção a algo que acreditariam ser melhor que o aqui e o agora. Em uma de suas últimas entrevistas o autor declararia ter amado a vida com tamanha intensidade que se lhe fosse oferecida a possibilidade de tudo recomeçar ele certamente não o faria, pois, à imagem do Judeu Errante, a imortalidade seria a pior de todas as punições.

Questionado sobre a finalidade de sua escrita, o autor responderia: “[...] escrevo para oferecer às pessoas, em tempos tão sombrios, um pouco de satisfação [...]”, citando, num misto de malícia e ironia, Jorge Luis Borges (1978): “Escrevo para mim, para os meus amigos e para suavizar a passagem do tempo.”

Se o tempo merece um espaço privilegiado ao longo de toda sua obra é porque este está intimamente associado à vida e à morte, dois dos temas preferidos de *Jean d'O*, que encontra no personagem mítico de *Ahasverus* a inspiração necessária para abordar com profundidade, e uma considerável dose de delicadeza, tais temas.

Herói mítico a quem é dada a capacidade de reatualizar-se indefinidamente, *Ahasverus* após ter sido inserido nas mais diferentes estéticas literárias, descobre-se em d'Ormesson como o depositário de suas múltiplas metamorfoses. Herdeiro de seus próprios avatares *Ahasverus* de d'Ormesson é não somente testemunha histórica, mas também literária.

## **Errâncias literárias de um herói mítico**

Originalmente a lenda conta a história de um judeu que, tendo sido testemunha da Paixão de Cristo e tendo se recusado a amenizar seu sofrimento,

teria sido condenado a errar pelo mundo até o dia do Juízo Final. Sua propagação corresponde à difusão do cristianismo pelo norte da Europa, quando a lenda passa a ser assimilada à transformação de Deus em homem, em seu filho Jesus Cristo. A princípio transmitida oralmente, a lenda, apesar de conhecer variadas versões ao longo dos anos, conserva praticamente intactas suas características principais. Sua riqueza, dada pela versatilidade do tema da errância, oferece a seu personagem a possibilidade de ser associado aos mais diversos períodos históricos e acontecimentos sociais. Oscilando entre culpa e redenção, entre observador e agente, o Errante aparece tanto como figura central quanto secundária em centenas de textos difundidos pela Europa, notadamente entre os séculos XVII e XIX.

Popularizada pelas *complaintes*<sup>7</sup> (primeiras construções artísticas em torno da lenda) e pela literatura de *colportage*<sup>8</sup>, a punição do Errante percorre a Europa a partir de 1604. Suas lamentações, questionando a origem e o destino do homem, marcam a passagem da lenda a mito.

A notoriedade do Errante será consolidada pela *Ballade Brabantine* (1774) que, descrevendo a errância do personagem de um país a outro, explora uma riqueza espiritual e sentimental que será posteriormente retomada pelo Romantismo.

Grande parte dos textos populares desta época apresenta um Errante narrador e doutrinador, consciente da legitimidade de sua pena e carregando em seu lamento uma argumentação teológica bastante persuasiva. Narrando suas próprias provações, resistindo aos tormentos e dificuldades terrestres aos quais é associado, *Ahasverus* desperta a compaixão e ganha a credibilidade popular.

O retorno ao mito durante o século XIX implica o surgimento de duas tendências. A primeira delas, insistindo no aspecto alegórico da maldição, vê em *Ahasverus* o representante de um povo eternamente proscrito capaz de suscitar a piedade por seu castigo ou a raiva por seu pecado. A segunda, mais universal, concentra-se num personagem inconstante e insatisfeito no qual os homens podem reconhecer-se. Em ambas, a história pessoal do Errante passa a confundir-se com a história da humanidade.

De antimodelo a modelo teológico. Prova sobrenatural da superioridade de Deus, *Ahasverus* submete-se à sua vontade, a ponto de considerar seu castigo providencial. Influenciado pelo ceticismo do século XIX, o personagem mítico,

<sup>7</sup> Canção popular, lamentação que relata as desventuras de um personagem.

<sup>8</sup> Considerada a primeira forma de venda ambulante de pequenos livros ou brochuras que contribuiu com o processo de aculturação das massas, na cidade e no campo.

tomado por sentimentos ambíguos, parte em busca de uma verdade religiosa dissimulada ao longo dos séculos pelas instituições.

O mito desmitifica-se e tornar-se crítico da degradação humana. Personagem moralizadora, figura central de polêmicas sociais, políticas e religiosas e igualmente necessária à revolta humana contra um Deus opressor e autoritário, *Ahasverus* passa a simbolizar a evolução do espírito que conduz à sua própria libertação por meio do questionamento aos dogmas cristãos. Sua errância, proporcionando-lhe o papel de testemunha histórica, transforma seu castigo em privilégio.

De alegoria popular a mito exemplar cristão, passando da culpabilidade à errância consoladora, da aceitação à revolta, atraindo ora o desprezo ora a compaixão ao longo dos séculos, o mítico Errante adentra a modernidade e à imagem do homem contemporâneo, observa, sente, imagina e situa-se no tempo e no espaço condicionado por suas paixões. Personagem da narrativa moderna, *Ahasverus*, ao mesmo tempo que relata suas experiências, reconhece seus próprios limites e imperfeições, expõe suas incertezas.

## Errante moderno ao “estilo d’Ormesson”

A *Histoire du Juif Errant* (1990) relata, de forma fragmentada, o encontro de um jovem casal com um estranho desconhecido, Simon Fussgänger<sup>9</sup>, em Veneza. À medida que Simon, exímio contador de histórias, lhes narra aleatoriamente suas inúmeras aventuras como o mítico Judeu Errante durante sua eterna peregrinação pelo mundo, a sensação de desconforto provocada pela intrusão do curioso personagem desaparece.

Amor, ódio, alegrias, tristezas, crimes, punições, pontuam as inúmeras existências do errante mítico que, “desconstruído”, oscila infinitamente, não sem um certo equilíbrio, entre o bem e o mal:

Eu fui soldado, marinheiro, comerciante, guia de caça, explorador, companheiro de Rimbaud nas fronteiras do Harrar, mercenário de Barba Ruiva afogado no Seleph, vendedor ambulante, catador de entulhos, cobrador de impostos, agrimensurador, engenheiro florestal, guarda florestal e caçador ilegal, médico do campo, carteiro. Fui até mesmo missionário. Eu levei a esperança, eu curei, eu matei, eu estimei, eu vendi. Que importância tem isso? Eu andei [...] Por meio da guerra, do dinheiro, da religião, do conhecimento, da arte,

---

<sup>9</sup> *Fussgänger* (em alemão): andarilho, aquele que “caminha”.

da paixão, eu tentei fornecer, antes do final da história, um alimento fictício à minha eternidade. (D'ORMESSON, 1990, p.520)<sup>10</sup>.

O *Ahasverus* de d'Ormesson, adotando a cada existência um novo nome, uma nova nacionalidade, uma nova profissão, frequente e influencia os mais diversos e improváveis personagens históricos. Assim, ao lado de Cristóvão Colombo, São Francisco de Assis, Nero, Chateaubriand, Alarico, entre outros, o Errante percorre o mundo e as épocas, testemunhando e agindo sobre a História.

Diversos mecanismos de produção textual são utilizados por d'Ormesson que, num movimento paradoxal de construção contextual a partir da desconstrução textual, conduzem à compreensão não somente da narrativa, mas igualmente de *Ahasverus*, ambos apresentados como herdeiros do passado.

O tempo, enquanto reflexão, assume a forma de memórias e torna-se o principal elemento do romance cuja arquitetura é composta por um importante número de rupturas cronológicas e digressões. A descontinuidade temporal exige do leitor uma outra forma de participação, mais reflexiva, menos intuitiva e, por vezes, perturbadora.

O relato confuso de suas histórias confundindo-se em diversos momentos com cenas irônicas de uma comédia na qual ele representa um papel caricato, e por vezes grotesco, contribui para a formação de uma figura carnavalesca que cresce, na atualidade, o seu interesse. Se por um lado a fragmentação narrativa concorre para uma sensação de estranhamento no leitor, o qual é levado a uma constante suspensão do fluxo de leitura ao tentar compreender linearmente os fatos, por outro, os fragmentos de uma mesma sequência narrativa, aproximando-se gradualmente por meio das semelhanças textuais, facilitam a identificação e a compreensão das diferentes peças que constituem o imenso *puzzle* narrativo de d'Ormesson.

Assim, num romance em três partes subdivididas em capítulos, fragmentos diversos compondo diferentes sequências seguem-se consecutiva e aleatoriamente, numa composição cujo efeito de circularidade aparece como um elo entre as

---

<sup>10</sup> "J'ai été soldat, marin, commerçant, guide de chasse, explorateur, compagnon de Rimbaud aux frontières du Harrar, lansquenet de Barberousse noyé dans le Selef, colporteur, chiffonnier, collecteur des impôts, arpenteur, forestier, garde champêtre et braconnier, médecin de campagne, facteur. J'ai même été missionnaire. J'ai porté la bonne parole, j'ai soigné, j'ai tué, j'ai mesuré, j'ai vendu. Quelle importance ? J'ai marché [...] Par la guerre, par l'argent, par la religion, par le savoir, par l'art, par la passion, j'ai essayé de fournir, avant la fin de l'histoire, un semblant d'aliments à mon éternité." (D'ORMESSON, 1990, p. 520, tradução nossa). Doravante, na ausência de indicação do tradutor, considerar como tradução nossa.

diferentes narrativas que, embora distantes espacial, temporal e socialmente, constituem, reunidas, a unidade do romance.

Servindo-se da figura mítica de *Ahasverus*, d'Ormesson busca “explicar” alguns dos diversos equívocos “históricos” que alimentam ainda hoje a imaginação do homem. É assim que, segundo d'Ormesson, do reencontro com Maria de Magdala, o grande amor de *Ahasverus*/Cartaphilus desde a adolescência, quando esta se dirige ao palácio a fim de implorar a Pôncio Pilatos a libertação de Jesus, nasce o ciúme doentio do sapateiro/porteiro, que o conduz a sugerir uma troca de prisioneiros a Pilatos, ideia que será imediatamente aceita e proposta aos judeus, que escolhem a libertação de Barrabás.

É de sua tenda que *Ahasverus* entrevê Jesus caminhando dificilmente sob o peso da cruz. Neste momento, um soldado dirige-se em sua direção e pergunta-lhe se o condenado não poderia ali beber um copo d'água e repousar. Os olhares de Cristo e de *Ahasverus* cruzando-se pela primeira vez, o sapateiro experimenta um sentimento de piedade que é rapidamente sucedido pelo ciúme, tão logo ele percebe o desespero de Maria Madalena que acompanha o cortejo. Tomado pela raiva, *Ahasverus* grita ao condenado: “Ande! Por que não anda?” Ao que Jesus responde calmamente: “Ando porque devo morrer. Você, até meu retorno, andará sem morrer.” (D'ORMESSON, 1990, p. 76)<sup>11</sup>.

Em sua tenda em Jerusalém, um sapateiro ulcerado, dominado pela paixão, já elaborava as hipóteses que a crítica histórica, à beira do sacrilégio, levaria séculos e séculos para ousar formular [...] Tais hipóteses, tais suspeitas, nascem nessa noite de primavera, na miserável tenda onde o sapateiro abandonado chora silenciosamente seu amor perdido [...] Depois de tanto esperar esquecê-la, o sapateiro de Jerusalém já não sabe se ama ou odeia Maria Madalena [...] esses homens que ela amou, ou ama: ele os odeia – e sobretudo o último. (D'ORMESSON, 1990, p.74-75)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> “– Marche ! Mais marche donc ! [...] / – Je marche parce que je dois mourir. Toi, jusqu'à mon retour, tu marcheras sans mourir.” (D'ORMESSON, 1990, p.76).

<sup>12</sup> “Dans son échoppe de Jérusalem, un cordonnier ulcéré, emporté par la passion, échafaudait déjà les hypothèses que la critique historique, au bord du sacrilège, mettrait des siècles et des siècles à oser formuler [...] Elles se forment, ces hypothèses, elles naissent, ces suspicions, en ce soir de printemps, dans la boutique misérable où le cordonnier abandonné pleure silencieusement sur son amour perdu [...] Après avoir tant espéré l'oublier, le cordonnier de Jérusalem ne sait plus s'il aime ou s'il déteste Marie-Madeleine. [...] ces hommes qu'elle a aimés ou qu'elle aime : lui les hait avec force – et surtout le dernier.” (D'ORMESSON, 1990, p. 74-75).

Tendo providencialmente perdido os sentidos, ao despertar, ao final de três dias, *Ahasverus* é tomado pelo impulso de caminhar, dando início, sem o saber, a seu castigo<sup>13</sup>.

Tornando-se bandido e agitador político, *Ahasverus* integra e lidera o grupo outrora sob o comando de Barrabás. No entanto, seja pela necessidade de caminhar seja pelo desejo de vingança, o Errante, sob o nome de Demétrios, dirige-se à capital do Império Romano onde, servindo-se de seu romance com Popeia Sabina, amante e futura esposa de Nero, *Ahasverus* induz o Imperador a incendiar Roma e atribuir a responsabilidade do ato aos cristãos<sup>14</sup>.

Após o incêndio de Roma, *Ahasverus* terá participação ativa em acontecimentos como o Cerco de Messada, as invasões bárbaras que conduzem à queda do Império Romano, o Cerco de Ravena, a Sedição Niké, entre tantos outros. Até que, farto de guerras, traições e revoltas, buscando respostas a seus questionamentos, o rebelde *Ahasverus* volta-se para o Budismo:

Um *jâtaka*, no budismo, é uma coleção de histórias sobre vidas passadas. O que proponho aqui, a vocês, desde que nos conhecemos, não é nada mais que um *jâtaka* [...] Como eu não me apegaria ao budismo? (D'ORMESSON, 1990, p. 410, grifo do autor)<sup>15</sup>.

Sua nova existência possibilita-lhe o encontro com Aryabhata, sábio indiano dedicado à terminologia numérica, e Al-Biruni, e sua intervenção conduz à invenção do “zero”. De monge chinês a peregrino árabe, suas histórias, talentosamente narradas aos mercadores árabes, influenciam os famosos contos de Sherazade, *As Mil e uma noites*. Suas peregrinações o conduzem ainda a Haydé, cuja beleza desperta no Errante, além da paixão, a consciência da extensão de seu castigo: impossibilitado de fixar-se, *Ahasverus* é igualmente privado de amar e ser amado.

---

<sup>13</sup> A forma como tem início sua punição, assim como sua associação a outros personagens bíblicos, aproxima consideravelmente o *Ahasverus* de d'Ormesson do Errante de Goethe, o qual teria levado Judas ao suicídio após criticar severamente sua traição. Condenado à errância por haver insultado Cristo por sua irresponsabilidade, o *Ahasverus* de Goethe perde os sentidos e, ao acordar, ao final de três dias, dá início a seu castigo.

<sup>14</sup> A complexa personalidade de Popeia deu origem a um importante número de divergências entre os historiadores. Alguns, como o francês Ernest Renan, chegando a citar a estranha inclinação da Imperatriz pelo Judaísmo e a questionar o papel dos judeus no episódio conhecido como o incêndio de Roma. Confira Herrmann (1961).

<sup>15</sup> “Un *jâtaka*, dans le bouddhisme, est un recueil de récits sur les vies antérieures. Ce que je vous propose ici, depuis que nous nous connaissons, n'est rien d'autre qu'un *jâtaka* [...] Comment ne me serais-je pas attaché au bouddhisme ?” (D'ORMESSON, 1990, p. 410, grifo do autor).

Servindo-se dos elementos que compõem as versões italiana e espanhola da lenda do Errante, d'Ormesson dá início à sua aventura católica. E em Assis, na Itália, sob o nome de Giovanni Buttadeo, lhe é confiada a educação do rebelde Giovanni di Bernardone, aliás, Francisco de Assis.

Posteriormente, em Sevilha, *Ahasverus*, ou Juan de Espera em Dios (Espendios), conhece Cristóvão Colombo, como ele, “judeu convertido”. Integrando sua equipagem na qualidade de intérprete, ele passa então a denominar-se Luis de Torres<sup>16</sup>. Se, por um lado, d'Ormesson atribui ao Errante o sucesso da descoberta da América (*Ahasverus* tendo persuadido Colombo a não desistir da expedição), por outro, o Errante, como os demais membros da equipagem, aparece como responsável pela difusão dos três grandes males da História: o ouro, o tabaco e a sífilis, símbolos da contínua busca humana por riqueza, poder e prazer como solução à sua insatisfação. Denunciado como cristão novo (judeu não convertido pela fé), *Ahasverus* é torturado e condenado à fogueira. Salvo “milagrosamente” das chamas por uma tempestade repentina, o Errante foge em direção à Bélgica onde, sob o nome de Isaac Laquedem, inspira a *Ballade Brabantine*.

Grande admirador de Chateaubriand, d'Ormesson, explorando diferentes elementos biográficos do escritor, associa a estes a “imprescindível” interferência do Errante, tanto em sua vida pessoal quanto em sua obra. Assim, sob as ordens de Nathalie de Noailles, uma das sulfurosas paixões de Chateaubriand, *Ahasverus* é colocado à disposição do escritor e com ele parte rumo a Jerusalém. Sob o nome de Julien Potelin, célebre valete de Chateaubriand, suas histórias serão a fonte de inspiração para os consagrados romances do escritor.

Testemunha histórica, *Ahasverus*, estafeta de Napoleão, assiste, em 1812, a ocupação de Moscou pelo exército francês, assim como a decisão de retirada face ao rigoroso inverno russo. Enviado previamente a Paris a fim de anunciar o futuro retorno do Imperador, durante a viagem *Ahasverus* conhece Canouville, elegante e solitário soldado francês que morre em circunstâncias misteriosas. Apropriando-se de seus pertences e de sua identidade, o Errante chega a Paris em busca de

---

<sup>16</sup> De origem judia, o intérprete Luis de Torres seria falante de árabe, hebreu, armênio e português. A fim de evitar a expulsão promovida pelo Decreto de Alhambra, Torres converte-se ao catolicismo pouco antes de partir em expedição ao lado de Colombo. Acredita-se que Torres tenha sido deixado por este, juntamente com outros 39 homens, em La Navidad, onde teria sido construída a primeira fortificação europeia na América. Retornando, em janeiro de 1493, Colombo constataria que lutas internas e ataques indígenas teriam causado a morte de todos os seus homens. Torres seria posteriormente associado a diversas lendas. Uma delas, retomada pela Enciclopédia Judaica, afirma que ele teria se tornado um rico comerciante no Caribe. Em outra, Torres teria retornado à Espanha onde teria sido acusado de bruxaria pela Inquisição por ter fumado tabaco. Confira Fellous (2018).



Pauline Bonaparte<sup>17</sup>, cujo rosto, estampado em um medalhão encontrado entre os pertences de Canouville, o fascina.

Nos braços de Pauline, onde o tempo e o espaço são abolidos, *Ahasverus* revive as origens e a evolução de seu próprio mito ao longo de todos os séculos por ele percorridos. Pauline, reunindo em si as principais figuras femininas que marcam sua errância, simboliza igualmente o amor em todas as suas formas impossíveis de realização. “Nos braços de Pauline ele se revia, de uma só vez, nos braços de Popeia, de Haydé, de Natalie de Noailles e de Maria de Magdala.” (D’ORMESSON, 1990, p. 559)<sup>18</sup>.

Durante os séculos XIX e XX, que no romance marcam um retorno às origens judias do herói mítico, observamos a presença de alguns estereótipos modernos em torno da figura do judeu. Assim, em 1832, transformando-o em Simon Deutz<sup>19</sup>, d’Ormesson empresta a *Ahasverus* os estereótipos econômicos que ocupam os espíritos franceses da época, enquanto em 1942, em meio aos horrores da segunda grande guerra, *Ahasverus* assume a identidade do sedutor e trapaceiro, escritor maldito e *juif collabo*, Maurice Sachs<sup>20</sup>.

Durante sua última “aparição”, em 1976, *Ahasverus*, colaborando com o serviço secreto israelense, garante o sucesso da operação Entebbe<sup>21</sup>.

Observando a pluralidade de existências vividas por *Ahasverus-Fussgänger* notamos que d’Ormesson, tomando como suporte a História, retraça todo o percurso mítico vivido pelo herói. Assim, reconstruindo o *Ahasverus* moderno a

---

<sup>17</sup> Segundo as memórias da Contessa de Abrantes, entre os inúmeros amantes de Pauline Borghèse, irmã de Bonaparte, Canouville, morto durante a invasão russa, teria sido seu preferido.

<sup>18</sup> “*Dans les bras de Pauline, il se retrouvait tout à coup dans les bras de Poppée, de Haydé, de Natalie de Noailles et de Marie de Magdala.*” (D’ORMESSON, 1990, p. 559).

<sup>19</sup> Francês de origem judaica, Simon Deutz denunciando os planos da Duquesa de Berry, amiga e protetora, para recuperar em nome do filho o trono usurpado pelo então monarca Louis Philippe, impede os legitimistas de retornarem ao poder. A traição de Deutz, que motiva uma onda de protestos e escritos antissemitas, terá grande repercussão no meio literário. Escritores como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Leon Bloy, Chateaubriand, entre outros, não hesitaram em condenar publicamente a atitude de Deutz, associando-o muitas vezes à figura de Judas (CARON, 2019).

<sup>20</sup> Sachs teria enriquecido durante a ocupação de Paris pelos alemães graças ao tráfico. Preso meses mais tarde na Alemanha, onde atuaria como espião nazista, Sachs teria fugido após a destruição de sua prisão por um bombardeio aliado. Enquanto para alguns, ele teria sido morto durante a fuga, para outros, ele teria sobrevivido e mudado de identidade. Figura enigmática até mesmo àqueles com quem mantivera algum tipo de relação, a lenda em torno de seu nome é retomada por Patrick Modiano, em 1968, em *La Place de l’Etoile*. Confira Omelianenko (2017).

<sup>21</sup> Missão antiterrorista liderada pelo Mossad que visava a libertação dos cerca de 250 passageiros do voo Air France que, tendo deixado o aeroporto de Tel-Aviv com destino a Paris, teria sido desviado para o aeroporto de Entebbe, em Uganda, por um grupo terrorista favorável à causa palestina. Questionado por mais de quarenta anos, o envolvimento entre o ditador ugandês Amin Dada e os terroristas somente foi descartado em 2016. Confira Ouahnon (2016).

partir de suas experiências passadas, sejam elas literárias, históricas ou filosóficas, d'Ormesson associa às diversas abordagens dadas ao mito diferentes momentos da História. O revoltado herói mítico (bandido e agitador ao lado de Barrabás; insensível e impetuoso ao lado de Popeia; cruel e selvagem ao lado dos Bárbaros) passa a buscar em outras religiões e culturas conhecimentos que permitam sua evolução.

Conscientizando-se de sua impotência face ao seu próprio destino, *Ahasverus*, testemunha histórica, passa a influenciar momentos decisivos para a evolução da humanidade (incêndio de Roma, invenção do zero, descoberta da América, educação de São Francisco, etc.), assim como para a criação literária (contos de Sherazade, viagens de Chateaubriand), transformação que permite a *Ahasverus* assumir os mais diversos papéis (soldado revolucionário, estafeta de Napoleão, agente secreto, etc.). É nesse sentido que Simon Fussgänger, herói moderno que vê no progresso humano a ausência de um progresso moral, aparece como resultado da pluralidade de suas existências. Sua história confunde-se com a História dos homens por constituir-se a partir dela.

## Mecanismos narrativos

Caracterizado por constantes rupturas e digressões, o tempo, na narrativa de d'Ormesson, associa-se à memória de *Ahasverus*, evoluindo ou retrocedendo em função das lembranças de suas inúmeras existências. É nesse contexto narrativo, continuamente perturbado pelo fluxo mnemônico, que evoluem os três personagens principais de d'Ormesson, Marie, Pierre e o próprio Simon Fussgänger.

Um outro mecanismo narrativo de grande relevância é dado pela intertextualidade que caracteriza a escrita de d'Ormesson, mecanismo que possibilita a formação do herói mítico moderno a partir de suas precedentes leituras. Em outros termos, é a partir da intertextualidade que d'Ormesson constrói Simon Fussgänger, o *Ahasverus* moderno.

Assim, as inúmeras referências a diferentes produções narrativas, tais como a *Ballade Brabantine*, o *Juif errant* de Eugène Sue, o conto de Jorge Luis Borges, "O Imortal" (*O Aleph*, de 1949), ou ainda ao personagem satírico de Diderot, em *Le Neveu de Rameau* (1891), contribuem tanto para a pluralidade de suas existências quanto para a formação de seus conhecimentos. Herdeiro dessas produções, é possível observar a influência de algumas delas em Fussgänger. Assim, ao mesmo tempo que este adota a serenidade insolente do personagem de Apollinaire em *Le*

*Passant de Prague* (1902), Fussgänger aproxima-se do Judeu Errante de Corneliano (1820) ao relatar diversas anedotas históricas ao lado de personagens ilustres. Ainda à imagem do *Ahasverus* Corneliano, o interesse histórico ou satírico de suas errâncias vai aos poucos cedendo espaço à sensibilização do personagem. Ao herói mítico de Corneliano, Fussgänger empresta ainda uma parte de seu discurso: “Ninguém viu mais coisas do que eu [...] Eu sempre vi a mesma quantidade de bem e de mal.” (CORNELIANO, 1820, p. 143)<sup>22</sup>, enquanto herda do “Imortal” de Borges, além da desilusão pela natureza humana, a verdade incontestável à qual faz face o poeta: ser a morte a única certeza que nos é permitida.

A originalidade do romance é dada pela associação do herói mítico à História dos homens enquanto homem, ou seja, determinado pela imperfeição, motivado pelas paixões, pela vingança e pelo poder, possibilitando-lhe assim, como a qualquer outro homem, oscilar entre o bem e o mal, independentemente de sua raça, origem ou crença:

Era conveniente ser judeu. Tão conveniente como ser cigano. Para quem deve andar em meio às ironias do desespero, não há nada melhor do que ser judeu [...] Eu ando, e ponto final. Eu não tenho objetivo algum, os princípios humanos divertem-me, eu nada explico, apenas me satisfaço a andar. Sou apenas um pobre diabo sempre tentado pelas paixões. Eu encarno [...] tanto o mal quanto o bem. É esta indefinição permanente, esta frenética passagem entre o culpado e a vítima que transformou o judeu errante numa figura tão notável e interessante que jamais deixou de seduzir escritores e artistas. Eu sou tudo e menos que nada. Eu sou a vida com todas as suas atrocidades e seus deslumbramentos. (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502)<sup>23</sup>.

Associada à vida, como também ao amor, a morte, considerada por muitos como uma “passagem obrigatória para o paraíso”, é vista pelo Errante, que nada espera nem de Deus nem dos homens, como o “nada absoluto”, o “eterno vazio” e o tão desejado fim de sua tortura. Contrariamente àqueles que aspiram à vida

---

<sup>22</sup> “Nul n’a vu plus de choses que moi [...] J’ai toujours vu la même quantité de bien et de mal.” (CORNELIANO, 1820, p. 143).

<sup>23</sup> “C’était commode d’être juif. Aussi commode que d’être tzigane. Pour quiconque doit marcher dans les drôleries du désespoir, rien de mieux que d’être juif [...] Je marche, un point, c’est tout. Je ne poursuis aucune fin, vos valeurs me font rire, je n’explique rien du tout, je me contente de marcher. Je ne suis qu’un pauvre diable toujours tenté par les passions. Je suis [...] le mal autant que le bien. C’est ce flou permanent, c’est ce passez muscade entre le coupable et la victime qui a fait du Juif errant une figure si remarquable et si intéressante qu’elle n’a jamais cessé de séduire écrivains et artistes. Je suis tout le monde et moins que rien. Je suis l’horreur de vivre et tous vos éblouissements.” (D'ORMESSON, 1990, p. 501-502).

eterna, o *Ahasverus* moderno considera a imortalidade como a privação da única certeza que é dada ao homem desde seu nascimento:

[...] eu me sinto um ser à parte neste mundo que percorro eternamente [...] Vocês não acreditam que eu os [homens] inveje? Eles têm muita sorte de saber porquê caminham e em que direção avançam [...] Mais do que ninguém eu sou um homem da vida e esquecido por ela. Porque a morte não me ama, eu não posso renascer [...] Eu morro por não poder morrer. É porque eu não posso morrer que eu também não posso viver. (D'ORMESSON, 1990, p. 191)<sup>24</sup>.

Representando um papel fundamental na estreita relação que liga a vida à morte, o amor é outro dos temas essenciais do romance. De fato, conscientes da efemeridade de sua condição, e inclinados a esquecê-la, os homens seriam movidos pelo desejo de viver intensamente. O que traria tamanha intensidade à vida senão o amor? No entanto, condenado à eternidade e à errância, privado da consciência do fim, o *Ahasverus* também é interdito amar. As figuras femininas adquirem assim um papel importante na formação do personagem e em sua tomada de consciência quanto à extensão de seu castigo.

[...] Eu não tenho família, não tenho pátria, não tenho casa, não tenho lar. Em lugar algum me sinto em casa. Assim, não possuo terras, nem propriedades, nem interesses a defender. Não tendo interesses, tenho poucas opiniões. Tendo poucas opiniões, sinto-me excluído deste mundo que percorro indefinidamente. Eu avanço, eu olho, eu vejo o que os outros fazem e ouço o que eles dizem [...] Eu ando sem parar com meus olhos no vazio [...] Afastando-me de mim mesmo e daquilo que não fiz. Meu domínio é o espaço, um espaço sem fronteiras, meu domínio é o tempo, um tempo sem limites. Tudo ignoro sobre a esperança. Eu caminho sem chegar a lugar algum. (D'ORMESSON, 1990, p. 190-191)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> “[...] je suis à part de ce monde que je parcours sans fin [...] Croyez-vous qu'à eux tous ils ne me fassent pas envie ? Ils ont tous beaucoup de chance de savoir pourquoi ils marchent et vers quoi ils s'avancent [...] Plus que personne je suis un homme de la vie et oublié par elle. Parce que la mort ne m'aime pas, je ne peux pas renaitre. [...] Je meurs de ne pas mourir. C'est parce que je ne peux pas mourir que je ne peux pas non plus vivre.” [D'ORMESSON, 1990, p. 204].

<sup>25</sup> “Je n'ai pas de famille, pas de patrie, pas de maison, pas de foyer. Je ne suis nulle part chez moi. Du coup, je n'ai ni terres, ni possessions, ni intérêts à défendre. N'ayant pas d'intérêts, je n'ai guère d'opinions. N'ayant guère d'opinions, je suis à part de ce monde que je parcours sans fin. Je marche devant moi, je regarde, je vois ce que les autres font et j'écoute ce qu'ils disent [...] Moi, je marche sans fin et les yeux dans le vide [...]”

No entanto, a solidão e a incapacidade de fixar-se não representam as únicas causas de seu sofrimento. O grande tormento do Errante moderno é dado pelo tédio, decorrente da inexistência de limites temporais e da infinita repetição de situações que pontuam suas inúmeras existências. Suas diversas existências o tornam testemunha de uma história que, numa “evolução cíclica”, transforma sua eternidade numa inesgotável fonte de tédio. Nesse sentido, aos olhos do *Ahasverus* moderno, embora o progresso continue a trazer significativas mudanças, a essência do homem permanece, motivando, ainda que em outras condições, a contínua reprodução das traições, intrigas, guerras, injustiças:

Eu viajo pelo mundo, eu o admiro, ele me diverte, ele me dá pena. Eu não sei para onde ele vai. Para o fim, claro. Muitos dirão que ele vai em direção à razão, à justiça, a um pouco mais de consciência. À inteligência? Tenho minhas dúvidas. Certamente não em direção à sabedoria. Certamente não em direção à beleza. E, no entanto, rumo à ciência e ao conhecimento. Os mais ignorantes de hoje sabem mais sobre o Universo do que os mais instruídos de ontem. Nós sofremos menos, vivemos mais, partimos para outras terras, batalhamos por nossa felicidade, por nosso poder e pelas grandes catástrofes. E talvez por nossa desgraça. (D'ORMESSON, 1990, p.312-313)<sup>26</sup>.

Embora a lassidão, a decepção e o pessimismo caracterizem seus sentimentos com relação à humanidade, *Ahasverus*-Fussgänger insiste em apreciar a beleza contraditória da vida, “[...] coleção de risos e lágrimas, de felicidade e tormento, pesadelo cujo encanto jamais termina [...]” (D'ORMESSON, 1990, p. 591-592) para aqueles que, limitados pelo tempo de uma única existência, permanecem indiferentes às suas repetidas e entediadas combinações.

Para vocês, apesar de seus fracassos e sofrimentos, a vida será tão bela que será um pouco difícil deixá-la, eu lhes digo. Desejando somente uma morte

---

*Je m'éloigne de moi-même et de ce que je n'ai pas fait. Mon domaine est l'espace, un espace sans frontières, mon domaine est le temps, et un temps sans limites. J'ignore tout de l'espoir. Je marche et je n'avance pas.*" (D'ORMESSON, 1990, p. 190-191).

<sup>26</sup> *"Je traverse le monde, je l'admire, il m'amuse, il me fait pitié. Je ne sais pas où il va. Vers son terme, bien entendu. Beaucoup vous diront vers la raison, vers la justice, vers un peu plus de conscience. Vers l'intelligence ? j'en doute un peu. Sûrement pas vers la sagesse. Sûrement pas vers la beauté. Et pourtant vers la science et vers le savoir. Les plus ignares d'aujourd'hui en savent plus sur l'univers que les plus savants d'autrefois. Nous souffrons moins, nous vivons plus, nous partons vers d'autres mondes, nous travaillons à notre bonheur, à notre puissance et à de grandes catastrophes. Et peut-être à notre perte.*" (D'ORMESSON, 1990, p.312-313).

eternamente negada, eu os invejo de poder partir antes de serem tomados pelo desgosto repulsivo. No entanto, eu terei conseguido lhes falar sobre esta vida que pesa e que encanta. Se vocês souberem vê-la como busquei mostrá-la através das minhas histórias, ela poderá ser para vocês uma fonte ininterrupta, se não for de felicidade, o que não cabe a ninguém aqui embaixo prometer, pelo menos de curiosidade, interesse, paixão [...] Ao longo de todos estes dias vocês me escutaram porque, sob o pretexto de lhes falar sobre mim, era de certa forma sobre vocês que eu falava. (D'ORMESSON, 1990, p. 511)<sup>27</sup>.

### *Ahasverus e o mal de l'avenir*

Se o crime de *Ahasverus* tem seus fundamentos no desprezo contra o filho de Deus, seu castigo, a errância, apresentado até então como expiação individual, adquire, a partir do início do século XIX, uma expressão universal. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, o significado dado ao “milagre” de sua imortalidade evolui, e confrontado ao passado, *Ahasverus* passa a ser integrado à História da humanidade, não mais enquanto vítima dela, mas como sua testemunha. É nesse sentido que *Ahasverus*, entediado pelos mesmos erros e abusos cometidos pelos homens ao longo dos séculos, passa a expressar o *mal de l'avenir*.

Herdeiro de todas as estéticas, mas essencialmente homem de seu tempo, em d'Ormesson, nem a natureza nem a História respondem à angústia de um *Ahasverus* que passa a expressar o horror humano pelo mistério do tempo. Tanto o conhecimento adquirido quanto os amores efêmeros, longe de satisfazê-lo, corroboram seu sentimento de tédio. À imagem do “Imortal” de Borges (1949), a experiência do poder e da riqueza servem para mostrar-lhe a vanidade de toda e qualquer possessão.

Se o Errante romântico busca no amor e na solidariedade o caminho para a salvação eterna, para o cético Errante moderno, consciente da improbabilidade de uma evolução moral do homem, a salvação não existe. *Ahasverus* compreende então a impossibilidade de se escapar ao destino, visto o homem ser por ele

---

<sup>27</sup> “La vie pour vous sera si belle que, malgré les échecs et les souffrances que nous connaissons tous, vous aurez, je vous le dis, un peu de mal à la quitter. Moi qui n'aspire qu'à une mort à jamais refusée, je vous envie de pouvoir partir avant l'horreur de l'éccœurement. J'aurai pourtant réussi à vous parler de cette vie qui pèse et qui ravit. Si vous savez la voir comme j'ai essayé de vous la montrer à travers mes récits, elle pourra être pour vous une source ininterrompue, sinon de bonheur, ce qu'il n'appartient à personne de promettre ici-bas, du moins de curiosité, d'intérêt, de passion [...] Tout au long de ces jours, vous m'avez écouté parce que, sous le prétexte de vous parler de moi, c'était, plus ou moins bien, de vous que je vous parlais.” (D'ORMESSON, 1990, p. 511).

condicionado. E compreende igualmente que embora suas necessidades essenciais sejam supridas, seu “espírito” permanece insatisfeito. É permitido, no entanto, esperar por algo melhor, parecendo este ser o único meio de avançar. E embora não haja provas da existência deste “melhor”, também não há provas de que ele não exista. Assim, livre para agir, mas condenado a seu próprio destino, ao homem somente é permitido esperar e questionar, ainda que suas questões permaneçam sem resposta:

O mundo ainda era o mesmo e se transformava todo o tempo. Homens morriam e nasciam. A paixão, a ambição, o interesse, a loucura, o desejo, o acaso, os [homens] instalavam e os moviam pelas casas sempre iguais e sempre diferentes de um imenso tabuleiro de xadrez. Era possível pensar que cada um era mestre de seu próprio destino. Era igualmente possível pensar que todos eram manipulados por forças desconhecidas. (D'ORMESSON, 1990, p. 98)<sup>28</sup>.

Segundo Rouart (1988), desde o final do século XVIII, a partir da atualização kantiana do mal, associado agora ao livre arbítrio, ocorre uma reinterpretação do mito de *Ahasverus*, o qual passa a ser visto como aquele que é incapaz de reconhecer em Cristo o filho de Deus. Em outros termos, se na lenda religiosa o pecado cometido por *Ahasverus* implica a superioridade de Deus sobre o homem, o pensamento kantiano do livre arbítrio, conduzindo à liberdade da criatura em relação ao Criador, coloca o homem em posição de assumir as rédeas de seu próprio destino. Nesse contexto, o Romantismo proporciona ao Errante a liberdade de questionar um castigo que ele não poderia evitar, visto não poder forçar-se a acreditar e a reconhecer em Cristo o filho de Deus. Tal questionamento pode ser igualmente observado no Errante de d'Ormesson o qual, enquanto “prolongamento” do herói mítico romântico, aparece como herdeiro do pensamento que considera sua punição como consequência de seu livre arbítrio. No entanto, “vítima” de si mesmo, e isento de culpabilidade, ao *Ahasverus* moderno cabe o questionamento: por que falar em expiação quando o homem é o único responsável por seus erros?

---

<sup>28</sup> “Le monde restait toujours le même et il ne cessait de changer. Des hommes mouraient et naissaient. La passion, l'ambition, l'intérêt, la folie, le désir, le hasard les posaient et les déplaçaient sur les cases toujours semblables et toujours différentes d'un immense échiquier. Il était permis de penser que chacun était l'artisan de son propre destin. Il était aussi permis de penser que tous étaient manœuvrés par des forces qui leur échappaient.” (D'ORMESSON, 1990, p. 98).

Quando penso que eu poderia ter poupado um mundo inteiro, uma história inteira, oferecendo-lhe um copo d'água [...] Eu conto..., eu conto... porque não posso fazer de outra forma. Eu conto porque sufoco. Eu conto para recompensar. Eu conto porque quero ser perdoado. Eu conto para ser amado, eu que tanto detestei [...] Talvez eu me arrependa do copo d'água... Com exceção do copo d'água... Tudo o que eu fiz, apenas pude fazê-lo, já que o fiz. Tudo o que aconteceu foi inevitável, uma vez que aconteceu. Vocês acreditam que a história poderia não ter ocorrido? Nada é mais forte do que a história. (D'ORMESSON, 1990, p. 182)<sup>29</sup>.

Ao herói mítico romântico que busca na vida eterna a solução para o seu *mal de vivre*, o *Ahasverus* moderno opõe seu desejo de destruição, única solução para o seu *mal de l'avenir*. Testemunha de tantos conflitos, traições e atrocidades, o Errante moderno deposita sua esperança no *néant*, o vazio que, segundo ele, sucederá o final de tudo. Afastando-se do ideal retorno ao paraíso, o *Ahasverus* de d'Ormesson vê assim na fé nada mais que a representação da esperança de que algo melhor venha substituir um mundo mergulhado na angústia, na injustiça e na maldade. É nesse sentido que, abandonando os questionamentos metafísicos em torno da existência de Deus e da “verdade” sobre Jesus Cristo, a fé do Errante moderno passa a relacionar-se ao reconforto por ela proporcionado àqueles que, como ele, esperam encontrar na morte o término do ciclo de provações.

Em acordo com a *prise de conscience* do período em que se encontra inserido, a errância do herói mítico moderno deixa de ser vista como evolutiva e adquire um caráter cíclico. Enquanto memória do mundo, o *Ahasverus* moderno coloca em evidência aspectos da condição humana por meio de uma humanidade constantemente insatisfeita que, em sua contínua busca por mudanças, reencontra com entusiasmo aquilo que ela havia outrora abandonado, seja por aborrecimento ou estagnação. Nesse sentido, o Errante moderno, aparece como reflexo de uma sociedade cujas pulsões mais elementares, jamais saciadas, são constantemente renovadas por imagens ilusórias, uma sociedade que, em busca de sua identidade, renuncia aos valores éticos e morais e acredita que a felicidade se encontra *ailleurs* (no poder, na religião, na riqueza, na guerra, etc.).

<sup>29</sup> “*Quand je pense que j'aurais pu m'épargner tout un monde, une histoire tout entière, en lui offrant un verre d'eau [...] Je raconte..., je raconte... parce que je ne peux pas faire autrement. Je raconte parce que j'étouffe. Je raconte pour rattraper. Je raconte pour qu'on me pardonne. Je raconte pour qu'on m'aime, moi, qui ai tant détesté [...] Je regrette peut-être le verre d'eau... En dehors du verre d'eau... Tout ce que j'ai fait, je ne pouvais que le faire, puisque je l'ai fait. Tout ce qui s'est passé était inévitable, puisque ça s'est passé. Est-ce que vous croyez que l'histoire aurait pu ne pas être ? Rien n'est plus fort que l'histoire.*” (D'ORMESSON, 1990, p. 182).



O Errante moderno, assim como seu avatar romântico, pode ser observado sob dois aspectos, o primeiro deles, individual, ao qual aparecem associados o tédio, a solidão e a incompreensão dos homens quanto à sua imortalidade, o outro, coletivo, no qual sua errância aparece associada à errância humana ao longo da História. No entanto, humanizado, condicionado por suas intensas e efêmeras paixões, o herói mítico moderno, embora se situe no tempo e no espaço humanos, permanece preso à eternidade “celeste”. Origem de sua punição eterna, o amor, ou antes, a eterna ausência deste, acompanha o *Ahasverus* de d'Ormesson ao longo de suas existências. Se o caráter efêmero de suas paixões permite-lhe esquecer-se, ainda que por breves instantes, de sua condição, a lembrança de sua punição e da impossibilidade de se fixar o conduzem novamente à lassidão. A impossibilidade de amar intensifica a punição do Errante moderno. É nesse contexto que, em d'Ormesson, o sentimento romântico assemelha-se ao espaço e ao tempo, ou seja, sem apegos e sem parada:

Nos braços de Pauline, Isaac Laquedem, sob os traços de Canouville, não podendo viver sua morte, revivia seus nascimentos [...] Nos braços de Pauline, ele via-se sucessivamente em escravo perseguido pela maldição divina e em homem livre que havia quebrado suas correntes e que caminhava em direção ao progresso. Ele via-se ao centro de inúmeras anedotas, de viagens sem fim, de tragédias burguesas, de comédias históricas, e bem ao centro da memória, da história, do enigma do tempo. Ele era a ciência e a religião, a sociedade e o indivíduo, uma fábula para assustar as crianças e a verdade universal [...] Ele se via como um daqueles mitos que, levados pela credulidade das massas e pelo gênio de um pequeno número de escritores, poetas, pintores e músicos, percorriam sociedades e literaturas: um Fausto, um Don Juan, um Don Quixote, um Gargântua, um Gavroche. Ele se via implicado em todas as obsessões dos homens, suas angústias, seus medos e suas esperanças, e emprestava sua imagem e seus nomes às epopeias cósmicas e aos sistemas do universo. Nos braços de Pauline, ele era uma coincidência, uma aventura, um encontro sem futuro, e toda a sucessão dos homens por ele experimentados, uma sombra frágil e desfocada a ponto de não existir e a ponto de encarnar a verdade, uma lenda e a história, um sonho a que chamavam vida. (D'ORMESSON, 1990, p. 565-566)<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> *"Dans les bras de Pauline, Isaac Laquedem, sous les traits de Canouville, à défaut de vivre sa mort, revivait ses naissances [...] Dans les bras de Pauline, il se voyait tour à tour en esclave poursuivi par la malédiction divine et en homme libre qui a brisé ses chaînes et qui marche vers le progrès. Il se voyait au*

Ao evidenciar o peso de sua imortalidade, o Errante moderno acentua igualmente sua “humanidade” ao reconhecer seus próprios limites e expor suas incertezas. Testemunha do progresso e depositário do absurdo que caracteriza a experiência humana, seu personagem múltiplo e livre de limites temporais e espaciais surge como uma espécie de alegoria da errância existencial e do abandono ao qual está destinada a humanidade.

A associação do herói mítico Errante a outros mitos e lendas, numa espécie de bricolagem cultural, possibilita ao autor reunir “real” e “imaginário” num mesmo universo narrativo. É nesse misto entre realidade, imaginação e mentira convincente, que o herói mítico integra o mundo moderno dos mitos, no qual continua a ser necessário para justificar o mal e os infortúnios da humanidade:

Eu sou sempre imprevisível e sempre necessário porque sou a história e a passagem do tempo [...] Eu sou sobretudo anônimo e sempre coletivo. Porque, antes de ser um homem, um viajante, um maldito, um herói de romance - que horror! -, eu sou em primeiro lugar um mito. Vocês compreendem? Eu percorro todas as suas lembranças, suas fantasias, seus medos, suas esperanças. Eu sou tudo o que vocês fizeram, e também e principalmente o que vocês nunca farão [...] Pareço-me com o mundo e a vida. Eu poderia não ter sido. Mas agora que sou, nunca mais deixarei de existir. Vocês têm diante dos olhos a própria imagem do inútil que, graças a sua inutilidade, tornou-se necessário. (D'ORMESSON, 1990, p. 521-522)<sup>31</sup>.

---

*centre d'anecdotes innombrables, de voyages sans fin, de tragédies bourgeoises, de comédies historiques, et au cœur même de la mémoire, de l'histoire, de l'énigme du temps. Il était la science et la religion, la société et l'individu, une fable à faire peur aux enfants et la vérité universelle [...] Il se voyait l'égal de ces mythes qui, portés à la fois par la crédulité des masses et le génie d'un petit nombre d'écrivains, de poètes, de peintres, de musiciens, couraient à travers les sociétés et les littératures: un Faust, un don Juan, un don Quichotte, un Gargantua, un Gavroche. Il se voyait mêlé à toutes les obsessions des hommes, à leurs hantises, à leurs craintes et à leurs espoirs, et il prêtait son image et ses noms aux épopées cosmiques et aux systèmes de l'univers. Dans les bras de Pauline, il était un hasard, une aventure, une rencontre sans lendemain et toute la suite des hommes soudain passée en lui, une ombre fragile et floue jusqu'à l'inexistence et la vérité même, une légende et l'histoire, un songe qui s'appelait la vie.*" (D'ORMESSON, 1990, p. 565-566).

<sup>31</sup> "Je suis toujours hasardeux et toujours nécessaire parce que je suis l'histoire et la marche du temps [...] Je suis surtout anonyme et toujours collectif. Parce que, avant d'être un homme, un voyageur, un maldit, un héros de roman - quelle horreur ! -, je suis d'abord un mythe. Vous comprenez ? Je traîne dans tous vos souvenirs, vos fantasmes, vos peurs, vos espérances. Je suis tout ce que vous avez fait, et aussi et surtout que vous ne ferez jamais [...] Je ressemble au monde et à la vie. J'aurais pu ne pas être. Mais maintenant que je suis, personne ne m'effacera plus. Vous avez devant vous l'image même de l'inutile qui, par la grâce de l'être, est devenu nécessaire." (D'ORMESSON, 1990, p. 521-522).

Quanto à crítica social e religiosa, é interessante notar que o romance, abordando sutilmente temas como a manipulação religiosa, a exploração da fé ou a influência sociopolítica e econômica das religiões, busca estimular a reflexão e o questionamento do leitor sobre o papel desempenhado pelas religiões na História do mundo, assim como sobre as complexas relações entre a fé e a ambição humanas:

Toda a parte do universo que se considerava, há milênios e por alguns séculos mais, o centro de tudo, era dominada por uma potência que estava no coração mesmo da longa existência de Giovanni Buttadeo: era a Igreja católica, apostólica e romana. Através de São Pedro e São Paulo, ela havia se unido ao mesmo tempo a um obscuro Judeu, agitador e místico, que se dizia filho de Deus, e ao imenso império que o havia deixado crucificar [...] sempre poderosa e sempre ameaçada, presente e ativa por toda parte. Com a ajuda do Imperador romano, que era ao mesmo tempo seu adversário e seu instrumento, seu tormento e sua arma de guerra, ela entra em guerra contra o islã pela possessão da Terra Santa, a qual acaba de ser tomada, duro golpe para o islamismo, duro golpe para o cristianismo, pelo grande sultão [...] Saladino. (D'ORMESSON, 1998, p. 99)<sup>32</sup>.

As diversas existências de *Ahasverus*, implicando uma espécie de confrontação entre o “eu ávido de prazeres e necessidades inúteis” e o “eu consciente de seus próprios limites”, conduzem o herói mítico moderno à tomada de consciência sobre o que é realmente importante. Depositário da História da humanidade assim como das inúmeras produções artísticas em torno de sua figura mítica, o *Ahasverus* moderno aparece como resultado de tudo aquilo ao qual viu-se associado: “Finalmente, eu nada mais sou do que um personagem improvável, um herói de romance, sempre correndo entre a Terra e os séculos.” (D'ORMESSON, 1990, p. 607)<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> “Toute une partie de l'univers, celle qui se considérait depuis plusieurs millénaires et pour encore quelques siècles comme le centre de tout, était dominée par une puissance qui était au cœur même de la longue existence de Giovanni Buttadeo: c'était l'Église catholique, apostolique et romaine. À travers saint Pierre et saint Paul, elle se rattachait à la fois à un Juif très obscur, agitateur et mystique, qui se présentait fils de Dieu et à l'immense empire qui l'avait laissé crucifier [...] l'Église, toujours puissante et toujours menacée, est présente et active partout. Avec l'aide de l'empereur romain qui est, au même temps, son adversaire et son instrument, son tourment et son glaive, elle se bat contre l'islam pour la possession de la Terre Sainte dont vient de s'emparer, coup de tonnerre dans l'islam, coup de tonnerre dans la chrétienté, le grand sultan [...] Saladin.” (D'ORMESSON, 1998, p. 99).

<sup>33</sup> “Je ne suis après tout qu'un personnage improbable, une sorte de héros de roman, toujours en train de courir parmi la Terre et les siècles.” (D'ORMESSON, 1990, p. 607).

Ao associar *Ahasverus* a diferentes crenças (catolicismo, islamismo, budismo) e culturas, d'Ormesson exonera de certa forma o personagem mítico de sua principal característica de desonra, sua raça. Assim, judeu por fatalidade, a casualidade histórica o teria associado à morte de Cristo não pelo fato de ser judeu, mas por ser judeu exatamente naquele momento da História. Dissociado de sua “marca racial”, seu crime passa a ser visto como um crime “passional” e sua punição, como consequência das escolhas que lhe são impostas pelo destino (História). Nesse sentido, toda sua “história” aparece como consequência de uma única escolha: a revolta ou a piedade pelo Nazareno, independentemente de sua condição.

## Considerações Finais

Invenção do imaginário coletivo ou criação de um período histórico, o mito é explorado através dos séculos e se subdivide numa série de avatares jamais idênticos ou inteiramente distintos. Ele questiona assim o futuro do sentido, deste perdendo às vezes um pouco, para recuperá-lo em uma reatualização que pode ser chamada de ressemantização. (NOIR, 2012, p. 81)<sup>34</sup>.

A definição dada ao mito por Pascal Noir (2012) convém de tal modo a *Ahasverus* que, fora de seu contexto, poderíamos dizer que o autor faz particularmente referência ao mítico errante. De fato, de personagem lendário popular a personagem de romance, persuasivo argumento de fé das crônicas medievais, símbolo do judaísmo demoníaco, personagem da poesia dramática popular (*complaintes*), testemunha da paixão de Cristo contra os judeus e os incrédulos, depositário da História, mensageiro social, *bon vivant*, muitas são as facetas de *Ahasverus* que têm sido exploradas pelas artes e, notadamente pela arte literária, desde as primeiras manifestações do personagem.

Ao integrar a corrente niilista na segunda metade do século XIX, *Ahasverus*, oscilando entre herói atormentado, melancólico, irônico ou insolente, passa a descrever as conquistas e os fracassos da humanidade e a refletir sobre a constante insatisfação do homem. É enquanto testemunha histórica cujo castigo deixa de ser expiação para transformar-se em privilégio que *Ahasverus* chega à sua versão moderna. Humanizado, ele relata suas inúmeras existências, reconhece seus limites

---

<sup>34</sup> “Le mythe, invention de l’imaginaire collectif ou création d’une période historique, est exploité à travers les siècles et se décline en une série d’avatars qui ne sont jamais tout à fait les mêmes ni tout à fait autre chose. Il met donc en question le devenir du sens, en perd parfois pour en regagner dans une réactualisation qui peut s’appeler une resémantisation.” (NOIR, 2012, p. 81).

e revela suas dúvidas quanto ao destino da humanidade. Testemunha do progresso e do fracasso moral que caracterizam a experiência humana, seu personagem múltiplo, temporal e espacialmente livre, surge como uma espécie de alegoria da errância existencial e do abandono ao qual está destinada a humanidade.

Herdeiro de uma produção cultural e indefinidamente alimentado por ela, o *Ahasverus* de d'Ormesson aparece como uma espécie de “memória” cultural, e seu romance, um receptáculo literário e filosófico.

Fazendo jus a seu título, a *Histoire du Juif errant* nos oferece o panorama romaneado dos diversos contextos (sociais, filosóficos, religiosos, políticos, artísticos, etc.) de inserção do mito, cujas produções artísticas ou “avatares”, complementando-se, dão forma à figura mítica em sua versão moderna. Dialogando assim com diversas tradições literárias, é por meio da intertextualidade que o romance de d'Ormesson atualiza informações, desvia sentidos e possibilita a releitura de diversos personagens, fatos e dados literários e históricos. Certamente, uma leitura “ingênuo” do romance bastaria para compreendê-lo, uma vez que a intertextualidade, livre do traço de obrigatoriedade, “apenas” oferece ao leitor novas pistas de leitura e, portanto, de conhecimento. No entanto, o leitor “desavisado”, seduzido pela sutileza e pela ironia da escrita de d'Ormesson, priva-se não somente da grande riqueza de seu romance como também das inúmeras referências culturais, populares e eruditas, nele contidas.

Se, enquanto personagem mítico, o *Ahasverus* moderno aparece como depositário de diversas tradições, humanizado, ele vê em sua condição o resultado de suas próprias escolhas. Nesse sentido, um interessante paralelo entre vida e escrita literária pode ser observado no romance de d'Ormesson: confrontados continuamente a novas escolhas, nossas decisões, embora nos conduzindo a novos caminhos, conservam irremediavelmente laços com aquilo que vivemos. À imagem de nossas escolhas, as sucessivas tradições literárias, substituindo-se, jamais rompem definitivamente com a(s) estética(s) precedente(s) (nem com as que a sucederão). Em outras palavras, independentemente de sua obstinação em inovar, presente e passado são inseparáveis. De fato, ao mesmo tempo que evolui, vida, assim como História e escrita literária, à imagem do mito, mantém elos jamais definitivamente rompidos com o passado.

### **JEAN D'ORMESSON AND THE MODERN WANDERINGS OF AHASVERUS**

**ABSTRACT:** *By joining together legend and history, fiction and reality, the past and the present, d'Ormesson (re)creates the most diverse facts and situations with skill, humour and irony. Associating myths, legends, and historical overtones with the multiple*

*avatars attributed to the legendary Wanderer, in the most varied periods, languages, and cultures, d'Ormesson arouses the reader's curiosity and imagination, leading him on a delicious historical and cultural "tour". His fluid and elegant writing, characterised by intertextuality and constant dialogue with other arts, approaches themes such as life, death, love, and time in a parallel between the Wanderer and humanity in their constant evolution. From popular allegory to exemplary Christian myth, ranging from guilt to consolatory wandering, from acceptance to revolt, attracting at times scorn and at others compassion, over the centuries, Ahasverus becomes in d'Ormesson a depository of his multiple metamorphoses. Heir to his own avatars, the mythical demystified Wanderer takes part in the modern narrative as a man who recognizes his limits and exposes his uncertainties.*

**KEYWORDS:** Jean d'Ormesson. Wandering Jew. Ahasverus. Myth. Legend. French contemporary literature.

## REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. **Le livre de sable**. Paris: Gallimard, 1978.

CARON, J-C. **Simon Deutz un Judas romantique**. Paris : Champ Vallon, 2019.

CORNELIANO, C. P. **Histoire du Juif Errant écrite par lui-même**. Paris: Renard-Delaunay, 1820.

D'ORMESSON, J. **La gloire de l'Empire**. Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. **Histoire du Juif errant**. Paris: Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_. **L'Amour est un plaisir**. Paris : Presses pocket, 1985.

FELLOUS, G. Luis de Torres, interprète converso de Christophe Colomb. **Tribu 12**, n.55, p. 20-21, été 2018. Disponível em: <<https://www.tribu12.fr/luis-de-torres-linterprete-converse-de-christophe-colomb/>> . Acesso em: 14 jun. 2021.

FRANCE TELEVISION. **La Grande Librairie - Intégrale** - Émission spéciale hommage à Jean d'Ormesson, 07 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=35RrKiU5qLU>> . Acesso em: 22 jul. 2021.

HERRMANN, L. Les Juifs Et La Persécution Des Chrétiens Par Néron. **Latomus**, v.20, n.4, 1961, p. 817-820. Disponível em: <[www.jstor.org/stable/41522092](http://www.jstor.org/stable/41522092)> . Acesso em: 14 jun. 2021.

NOIR, P. Hercule et l'Amazone dans les récits décadents ou l'homme em Holocauste. In: MELISON-HIRCHWALD, G. ; SUSINI-ANASTOPOULOS, F. **Mythe et littérature**. Paris: L'Harmattan, 2012. p.81-95.

OMELIANENKO, I. Maurice Sachs (1906-1945), la mauvaise réputation. **France culture**, 11 NOV. 2017. Disponível em: <<https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/maurice-sachs-1906-1945-la-mauvaise-reputation>> . Acesso em: 14 jun. 2021.

OUAHNON, M. Quarante ans après la prise d'otages d'Entebbe, les révélations des archives diplomatiques. **Le Monde**, 28 déc. 2016. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/grands-formats/visuel/2016/12/28/quarante-ans-apres-la-prise-d-otages-d-entebbe-les-revelations-des-archives-diplomatiques\\_5054845\\_4497053.html](https://www.lemonde.fr/grands-formats/visuel/2016/12/28/quarante-ans-apres-la-prise-d-otages-d-entebbe-les-revelations-des-archives-diplomatiques_5054845_4497053.html)>. Acesso em: 12 jun. 2021.

ROUART, M-F. **Le Mythe du Juif Errant**. Paris: J. Corti, 1988.

STASSINET, L. La fille de Jean d'Ormesson dévoile les derniers mots écrits par son père. **RTL**, 08 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.rtl.fr/culture/arts-spectacles/la-fille-de-jean-d-ormesson-devoile-les-derniers-mots-ecrits-par-son-pere-7791323335>> Acesso em : 09 jun. 2021.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACADÉMIE Française, Jean d'Ormesson, élu au fauteuil 12. Grand-croix de la Légion d'honneur ; Officier de l'ordre national du Mérite. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/les-immortels/jean-dormesson>>. Acesso em: 09 jun. 2021.

APOLLINAIRE, G. **Le Passant de Prague**. 1910. Disponível em: <<http://www.sculfort.fr/articles/litterature/anthologie/apollinaireprague.html>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BALLADE Brabantine: Véritable portrait du Juif Errant, 1774. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8438121w.item>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

BÍBLIA. N. T. Mateus. In: **Bíblia sagrada on line**. Disponível em: <[https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus\\_16\\_28/BÍBLIA](https://www.bibliaon.com/versiculo/mateus_16_28/BÍBLIA)>. Acesso em: 10 jun. 2021.

DUPUIS, J. **On pardonne tout à Jean d'Ormesson**. Disponível em: <[https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-entre-les-lignes\\_2048031.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-entre-les-lignes_2048031.html)>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ELIADE, E. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOETHE, J. W. Le Juif errant. In: \_\_\_\_\_. **Poésies diverses. Pensées. Divan oriental – occidental**. Traduction nouvelle par Jacques Porchat. t.1. Paris : Librairie Hachette, 1871. p.235-240.

LAFON, C. Écrivain, polémiste... : Jean d'Ormesson en sept vidéos. **Sudouest**, 05 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.sudouest.fr/2017/12/05/ecrivain-polemiste-jean-d-ormesson-en-sept-vidéos-4007294-5022.php>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MIGNE, M. l'abbé. **Dictionnaire des Légendes du Christianisme**. Paris: J. P. Migne, 1855.

Taciana Martiniano de Oliveira

RICHARD, T. **Hommage** : Jean d'Ormesson, une vie d'écrivain. **Les hardis**, 06 dez. 2017. Disponível em: <<https://mag.lesgrandsducs.com/2017/12/jean-dormesson-rip/>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

ROCHER, B. Jean d'Ormesson : l'homme qui aimait les femmes. **Grazia**, 5 dez 2017. Disponível em: <<https://www.grazia.fr/culture/livres/jean-d-ormesson-l-homme-qui-aimait-les-femmes-875724>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

VEIL, S. **Une Vie**. Paris : Editions Stock, 2007.





# **LA FIN DE SATAN, DE VICTOR HUGO : UNE RÉÉCRITURE MYTHIQUE**

**Maria Júlia PEREIRA\***

**RÉSUMÉ :** Dans cet article nous contemplons le mythe en tant qu'un système de langage et pensée indissociable de la forme poétique afin d'examiner la réécriture mythique dans *La Fin de Satan* (1886), de Victor Hugo. Considérant la revivification du mythe dans la modernité, surtout dans la littérature romantique, nous constatons la proposition hugolienne de réécriture des mythes – comme la venue du Messie, l'apocalypse biblique qui raconte la victoire du bien sur le mal, la légende prométhéenne du proscrit – en les rassemblant à des valeurs révolutionnaires modernes comme la liberté, l'égalité et le combat contre la tyrannie. Le personnage de Satan, issu de la tradition judéo-chrétienne, est représenté dans l'œuvre comme la victime d'une punition disproportionnée et comparé à Prométhée, le titan de la mythologie grecque. Hugo présente l'image du proscrit Lucifer en tant que quelqu'un soumis à l'injustice de la sanction du Créateur. Le châtement excessif imposé par Dieu est le responsable du mal universel dans la mesure où l'archange déchu se sent lésé et, en cherchant sa réparation à travers la vengeance, engendre le mal démesuré contre n'importe quelle créature. Ce mal sera exterminé au moment où Satan sera pardonné : le pardon le réhabilitera et rétablira l'équilibre universel.

**MOTS-CLÉS :** Mythes. Valeurs révolutionnaires. Satan. Victor Hugo.

## **Introduction**

Dans cet article nous visons à mettre en valeur le mythe en tant que système de langage et de pensée qui contemple la poésie, c'est-à-dire l'expression artistique par excellence de l'oralité. Dans cette perspective, Ernst Cassirer (1992, p. 29) affirme que le mythe concernant l'histoire et la représentation a ses propres règles de formation, vu que les représentations n'apparaissent pas par un simple caprice

---

\* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de pós-graduação em Estudos Literários. Araraquara - SP -Brasil. 14.800-901. Doutoranda em *Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image* pela *Université de Paris*. Paris - França. 75013 - E-mail: majuper@gmail.com

de l'esprit : elles avancent plutôt « [...] sur les chemins bien circonscrits du sentiment et de la pensée configuratrice [...] » d'une culture. Jaa Torrano (1991), à son tour, signale quatre caractéristiques du mythe qui mettent en évidence cette condition de système de langage et de pensée : l'unité avec le culte, l'oralité, la concrétude (application dans le quotidien) et l'importance fondamentale de la perspective des dieux pour la vie humaine. Cette conception nous permet de comprendre le rôle du mythe dans les sociétés archaïques et sa présence dans le monde moderne à partir des possibles réécritures qui revivifient la mythologie dans notre imaginaire.

En effet, la présence de quelques « comportements mythiques » actuellement ne signifie pas forcément la permanence d'une « mentalité archaïque », mais la reconfiguration de certains mythes est évidente dans le monde moderne, surtout parce qu'il existe des aspects et des fonctions de la pensée mythique qui constituent l'humanité et composent l'imaginaire social. Cette situation est illustrée par l'idée de « retour aux origines » présente dans les sociétés européennes : la réforme protestante et son aspiration de restaurer les propositions de l'église primitive, ainsi que la Révolution française dont les inspireurs avaient comme paradigme les Romains et les Spartans, et défendaient la fin de la tyrannie pour clore un cycle historique et faire commencer une nouvelle ère. Le souci d'une origine noble a engendré la reprise de traditions et de folklores au XIX<sup>e</sup> siècle, et a incité en même temps une passion de l'Histoire nationale fondée sur une historiographie, composée de documents et d'évidences diverses (preuves possibles) des origines des peuples européens. Cela a beaucoup contribué pour la consolidation des nationalismes en Europe. Un autre exemple de la reconfiguration moderne du mythe est la reprise, par Karl Marx, du « rôle rédempteur du Juste », dont les douleurs et les souffrances sont « invoquées pour modifier l'état ontologique du monde ». La fin des tensions historiques et de la société de classes a comme précédent le mythe de l'Âge d'or qui caractérise le début et la fin de l'Histoire selon plusieurs traditions. Ce mythe a été ajouté d'éléments judéo-chrétiens, comme « la bataille finale entre le bien et le mal », comparable au conflit apocalyptique entre le Christ et l'Antéchrist, suivi de la victoire définitive du premier (ELIADE, 1972, p.127-129).

Dans la lecture de *La Fin de Satan*<sup>1</sup>, considérant la présence du mythe dans le monde moderne, nous songeons à une approche qui contemple la proposition hugolienne d'une réécriture des mythes comme l'histoire de l'apocalypse (de la

---

<sup>1</sup> Confira Hugo (1950).

victoire du bien sur le mal à la fin de l'Histoire), de Prométhée proscrit (compris en tant que victime d'une injustice, un personnage excessivement pénalisé) et l'histoire du rédempteur (Jésus Christ), à travers la mise en valeur de certains idéaux révolutionnaires comme la liberté, l'équité et la fin de la tyrannie. Satan (Lucifer) est le personnage de la tradition judéo-chrétienne<sup>2</sup> comparé, ainsi que l'ange Liberté, à Prométhée, personnage issu de la mythologie grecque. L'épopée hugolienne se déroule à partir d'une problématique morale qui débute au moment de la chute biblique de l'archange : Lucifer, fier d'avoir l'éclat le plus intense parmi toutes les créatures – lumière comparable à celle du créateur lui-même – défie le pouvoir divin. Face à cette situation, Dieu le punit sévèrement et le condamne à la chute pendant des milliers d'années, aux ténèbres (à l'ombre) et aux déformités. Ce châtiment démesuré est la raison de l'existence du mal, dans la mesure où l'archange déchu, avili par l'injustice, l'engendre pour chercher sa réparation au moyen de la vengeance. Ainsi toutes les souffrances imposées aux créatures divines sont issues des représailles sataniques : la chute adamique, le meurtre de Caïn, le déluge, voire la condamnation du Christ (HUGO, 1950).

## **Le mythe en tant que système de pensée et de langage**

Gilbert Durand (1993) signale une confusion terminologique au domaine de l'imaginaire : signe, symbole, mythe, image, parabole, allégorie, emblème, figure, icône, etc., sont souvent employés indistinctement par plusieurs théoriciens. En essayant de conférer de la précision à l'utilisation de ces termes, l'auteur présente leurs définitions et leurs fonctions, que nous reprenons dans cet article afin d'expliquer la raison pour laquelle nous pouvons concevoir le mythe comme système de langage et de pensée. Nous reprenons également la distinction, indiquée par Claude Millet (1997), de l'emploi des mots « mythe », « légende » et « mythologie » au XIX<sup>e</sup> siècle.

Tout d'abord le signe renvoie « à un signifié qui pourrait être présent ou vérifié ». L'allégorie traduit une idée difficile d'être exprimée nettement et les signes allégoriques contiennent un élément concret ou exemplaire du signifié, ils doivent « figurer la partie de la réalité qu'ils signifient ». C'est-à-dire, le signifiant du signe allégorique traduit un signifié difficilement présentable différemment du signe arbitraire qui fonctionne comme l'indicatif d'une « réalité présente ou présentable » (DURANT, 1993, p. 8-10).

<sup>2</sup> Esaïe, 14,12-15 ; Lucas, 10,18 ; Épître aux Éphésiens, 6, 11-12 ; 1 Épitres de Pierre, 5,8 ; Apocalypse, 12,7-9 e 20,10. Vérifier La Bible (2007).

Dans l'imagination symbolique « le signifié n'est plus du tout présentable » et « le signe ne peut se référer qu'à un sens non à une chose sensible » (DURAND, 1993, p.10). Le symbole appartient à la catégorie du signe, mais il s'oppose à l'allégorie puisqu'il est une représentation qui engendre un sens secret, il est l'épiphanie d'une énigme et son signifiant est « chargée du maximum de concrétude » : c'est pourquoi les signifiants des signes symboliques peuvent réunir des sens différents voire antinomiques. De plus, le symbole présente trois dimensions concrètes : la cosmique et l'onirique concernant la pensée (la figuration du monde dans notre conscient et inconscient) ainsi que la dimension poétique contemplant le langage. Nous pouvons repérer le signe symbolique à partir de la répétition du signifiant et du signifié : cette redondance met en évidence la flexibilité du symbolisme, elle lui confère le pouvoir d'ébaucher un univers symbolique à partir de la répétition des gestes (les symboles rituels), des images et rapports linguistiques (le mythe et ses dérivés) (DURAND, 1993).

Nous aboutissons finalement à la définition de mythe présentée par l'auteur : un mythe « est une répétition de certains rapports, logiques et linguistiques, entre des idées ou des images exprimées verbalement ». La redondance des rapports linguistiques est caractéristique du mythe. L'exemple donné est le Royaume de Dieu, dans les Évangiles, signifié à travers des paraboles constituant « [...] un véritable mythe symbolique où le rapport sémantique entre ivraie et froment, petitesse du grain de sénevé et grandeur de l'arbre qui en est issu, filet et poissons, etc., compte plus que le sens littéral de chaque parabole [...]» (DURAND, 1993, p.14-15). Toutefois, Claude Millet (1997, p. 5) signale que dans le contexte du XIX<sup>e</sup> siècle le mot mythe désigne les fables païennes et le mot légende désigne « les récits chrétiens des fictions dont la vérité est de même nature que celle de la mythologie païenne. La mythologie, c'est toujours la légende de l'autre, la légende à laquelle on ne croit pas ».

La légende tend ainsi à être en elle-même la jonction de l'Histoire et du mythe, le mythe enrobant l'Histoire en elle. Cette distinction est cependant instable, comme le mot légende, qui peut être, de même que le mythe, un simple synonyme d'affabulation. Disons simplement que le mot *légende* est le plus souvent le synonyme du mot mythe en contexte chrétien et/ou populaire. (MILLET, 1997, p. 6).

Dans ce sens, l'expérience humaine élémentaire est marquée par la configuration des mythes dans la mesure où les représentations mythiques réglaient

le monde d'une telle manière qu'il faudrait les expérimenter quotidiennement. Le langage est indissocié de la mythologie<sup>3</sup> vu que sa racine est liée à l'expression du mythe. L'idée de mythologie englobe le développement général de la pensée humaine, elle est un vestige de l'organisation de la pensée et du langage anciens (CASSIRER, 1992). L'interprétation des mythes ne doit pas se borner au domaine empirique, parce qu'elle est hors de la raison moderne dans la mesure où elle est attachée à une manière fondamentalement métaphorique d'appréhender le monde. Cela n'a pas été assez compris par les philosophes modernes plutôt soucieux d'établir une historiographie où la formation des concepts à partir de la théorie de la logique a été considérée plus importante pour la pensée humaine que les mythes. Les processus de la représentation spontanée et inconsciente ont été mis en évidence par la mythologie et par la science linguistique mais non par l'épistémologie (CASSIRER, 1992).

En effet, la structure du monde mythique et du monde linguistique est, de manière générale, déterminée par « les mêmes motifs spirituels ». Il est possible d'affirmer une origine commune pour le mythe et le langage si nous constatons que tous les deux sont soumis à des règles analogues de développement par l'existence d'une conjugaison entre leurs configurations ainsi qu'un lien intellectuel entre eux : la métaphore dont « la source authentique » est recherchée dans les constructions du langage et/ou dans la fantaisie mythique. Auparavant, le besoin d'exprimer adéquatement sa spiritualité a fait l'homme parler métaphoriquement – la métaphore dans le monde primitif était une nécessité de la vie en communauté tandis que la métaphore moderne individuelle est plutôt attachée à l'activité poétique en tant que fruit de la faculté créatrice (CASSIRER, 1992, p.101-104). Le principe *pars pro toto* – caractéristique des métaphores linguistiques et mythiques – marque la pensée magique : celui qui possède une partie du tout possède, au sens magique, le pouvoir sur ce tout. L'exemple donné par Cassirer (1992, p.109) est l'idée présente aux légendes de domination du corps de quelqu'un par la possession d'un peu de ses ongles ou de ses cheveux.

Les auteurs romantiques (les théoriciens et les écrivains) ont mis en valeur les traditions locales, ce qui a englobé les légendes et les mythes de chaque pays, et ils ont également renforcé la présence des dieux gréco-romains dans les arts, notamment dans la littérature : Roberto Calasso (2004) affirme que les dieux sont devenus une coutume littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce siècle a été marqué par des agitations politiques et socio-économiques diverses, les questions sociales ont

---

<sup>3</sup> Compris par Ernst Cassirer (1992) comme l'étude du mythe et des représentations religieuses.

envahi au fur et à mesure le domaine religieux et il est apparu « la pseudomorphose entre le religieux et le social ». C'est-à-dire que le social a englobé le religieux de manière à rendre possible une société chargée d'une puissance spirituelle réservée auparavant à la religiosité. Les expériences totalitaires du XX<sup>e</sup> ont poussé cette situation à l'extrême en profitant des formules d'origine religieuse, comme le culte aux chefs et « le sacrifice pour la patrie » pour justifier les décisions gouvernementales et les politiques publiques qui favorisaient la guerre et la tyrannie (CALASSO, 2004, p.122).

La présence des mythes (et des légendes) dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle est signalée à partir du « légendaire » : « [...] un dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure, du mythe et de l'Histoire, de la religion et de la politique, avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité. » » (MILLET, p.5, 1997). La légende, à son tour, est très similaire au mythe et entre dans le légendaire qui ne se confond pas avec elle. Ce dispositif (le légendaire) est né avec le romantisme et devient responsable de « la sacralisation de la poésie », « de sa mythification en mythe », vu qu'il a attribué « à la poésie – au sens large où la littérature se fait *poïesis*, création, et *Dichtung*, diction – une vocation de révélation, et une vocation d'institution » (MILLET, p.5-6, 1997). Effectivement, le romantisme a bouleversé les arts en donnant à l'imagination – « faculté mythique » par excellence – la place puissante réservée, jusqu'alors, à la raison. Victor Hugo, auteur romantique très expressif, a fait naître le mythe de la figure de style, sachant rendre « [...] à la comparaison et à la personnification leurs pleins pouvoirs mythiques. » Très attentif au langage, le poète a soumis « la raison à la rime » (ALBOUY, 1968, p. 11).

Le romantisme a réhabilité, au XIX<sup>e</sup> siècle, la figure mythologique de Satan à travers les idées et les idéaux révolutionnaires. La Révolution française a été particulièrement importante pour ce procès dans la mesure où elle a été emblématique en ce qui concerne la rupture avec l'ordre divin qui régissait la structure sociale et les traditions de l'Ancien Régime. Après cet événement, l'insurrection a gagné une connotation positive : cela a permis une réécriture du personnage de Satan en tant qu'insurgé qui se bat contre le pouvoir despotique, surtout pour certains adeptes plus radicaux de la Révolution française, comme Godwin et Shelley (LUIJK, 2016).

Hugo, à son tour, attribue une signification nouvelle au mythe de Lucifer à partir de sa sympathie envers la Révolution, de son expérience avec le spiritisme et à partir de l'approfondissement de ses connaissances sur l'ésotérisme et d'autres formes alternatives de religiosité (LUIJK, 2016). Dans cette perspective, Christ

parle de Satan avec le poète dans la table ronde en le décrivant comme celui qui questionnait le pouvoir de Dieu, le combattant révolté, « [...] le rayonnant et le sanglant, le porteur sublime des plaies du doute et des cicatrices de l'idée [...] il a Danton pour aile, Robespierre pour ongle... ce centaure a le passé et l'avenir, le faux et le vrai, le mal et le bien, montés sur sa croupe formidable. » (ZUMTHOR, 1946, p. 256). Cette description révélatrice apparaît dans *La fin de Satan*.

Ainsi le mythe peut être compris comme système de pensée et langage indissociable de la forme poétique depuis ses origines dans les communautés primitives. Les romantiques, surtout au domaine littéraire, ont revivifié la mythologie<sup>4</sup> et les mythes à travers le légendaire, mécanisme qui combine le mythe (la légende) avec l'Histoire, la religion et la politique. En considérant ces informations, les concepts de signe, mythe, symbole et allégorie aussi bien que l'ambition hugolienne de composer une œuvre littéraire associée à la légende, à l'Histoire, à la politique et à la religiosité, nous souhaitons mettre en évidence la conjonction des mythes et des idéaux révolutionnaires historiques dans *La fin de Satan*. Avant de passer à cette analyse, il faut signaler certaines observations importantes à propos de la genèse de ce poème épique.

## **Brèves observations sur la genèse de l'épopée**

L'épopée a été publiée en 1886, après la mort de son auteur, et structurée en huit parties : « Hors de la Terre I, II, III, IV » s'opposant aux Livres terrestres – « Le Glaive », « Le Gibet », « La Prison » et au prélude nommé « La Première page ». Bernard Leuilliot (1988, p. 99) affirme que Victor Hugo propose cette réécriture parce que l'histoire de Satan appartient au domaine mythique et le mythe est lui-même « inachevable » : il peut être infiniment raconté. Pourtant, pour Hugo, « l'Histoire de l'humanité n'est pas non plus définitive », vu que les vérités du mythe et de l'Histoire ne s'excluent pas mais au contraire, elles coexistent en assimilant des perspectives différentes de la trajectoire humaine qui ne se borne pas à la dimension historiographique. De cette façon, dans la perspective hugolienne, il est également possible d'envisager l'Histoire elle-même en tant que mythe (ou légende). C'est ce que nous apercevons à partir de la préface de *La légende des siècles* :

---

<sup>4</sup> Au sens d'étude des mythes.

[...] le genre humain, considéré comme un grand individu collectif accomplissant d'époque en époque une série d'actes sur la terre, a deux aspects : l'aspect historique et l'aspect légendaire. Le second n'est pas moins vrai que le premier ; le premier n'est pas moins conjectural que le second. Qu'on ne conclue pas de cette dernière ligne – disons-le en passant – qu'il puisse entrer dans la pensée de l'auteur d'amoindrir la haute valeur de l'enseignement historique. [...] L'auteur, seulement, sans diminuer la portée de l'Histoire veut constater la portée de la légende. Hérodote fait l'Histoire, Homère fait la légende. C'est l'aspect légendaire qui prévaut dans ces deux volumes et qui en colore les poèmes. Ces poèmes se passent l'un à l'autre le flambeau de la tradition humaine. *Quasi cursores*<sup>5</sup>. C'est ce flambeau, dont la flamme est le vrai, qui fait l'unité de ce livre. Tous ces poèmes, ceux du moins qui résument le passé, sont de la réalité historique condensée ou de la réalité historique devinée. La fiction parfois, la falsification jamais [...] (HUGO, 1950, p. 4-5).

Dans cette préface, l'auteur évoque l'idée – plus tard récapitulée par le musicien autrichien Gustav Mahler et traduite par le politicien français Jean Jaurès – du besoin de garder et de transmettre la flamme (et non la cendre) de la tradition. Cette idée a assez résumé la tâche romantique de revivifier le mythe dans la modernité dans la mesure où la tradition, à travers la réécriture des mythes et des légendes, a été reprise comme devise de plusieurs œuvres romantiques. Pour Hugo, « le vrai » est la flamme à être transmise, c'est-à-dire l'importance de la légende<sup>6</sup> n'est pas diminuée face à l'importance de l'Histoire parce qu'elle est intégrée à celle-ci et cela permet au poète de fictionnaliser – jamais falsifier – la réalité historique. Ainsi le but du poète moderne se rapproche de celui du poète ancien, ce que Jaa Torrano (1991) signale comme le désir d'entendre – en tant que mortel – la révélation de la vérité qui habite les êtres immortels pour la transmettre à leurs égaux : c'est la raison pour laquelle les aèdes invoquaient les muses en leur demandant non seulement de l'habileté mais surtout de la révélation pour leur chant. Dans ce sens, il existe, dans *La fin de Satan*, beaucoup de références historiques qui indiquent la causalité avec l'intrigue du poème épique : c'est le cas du livre *Le Glaive* où les guerres – conséquence du mal engendré par le démon – déclenchent toutes les formes d'oppression à travers les empires, de Rome à Napoléon Bonaparte.

---

<sup>5</sup> Comme des coureurs.

<sup>6</sup> Nous considérons la légende insérée au domaine du mythe.



Dans *La légende des siècles*, Hugo (1950, p. 6) a esquissé « le drame de la création éclairé par le visage du créateur » et ce chant a un lien incontournable avec deux autres : *La fin de Satan*, son « dénouement », et *Dieu*, son « couronnement ». Cette trilogie configure une espèce de poème « [...] où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face ; l'Humanité, le Mal, l'Infini ; le progressif ; le relatif ; l'absolu. » (HUGO, 1950, p.7). L'auteur révèle donc l'aspiration de constituer un seul poème épique et son dénouement est le chant dont le thème est « le Mal » et « le relatif ». De cette façon, dans *La fin de Satan*, nous pouvons constater une espèce de justification de l'existence du mal démesuré – qui a été engendré par le châtement disproportionné – ainsi que la présentation du pardon et de la rédemption comme les seules voies pour le supprimer. L'abolition de ce mal est fondamentale pour le rétablissement de l'équilibre universel et elle est cherchée par Satan à travers le regret et l'offre par Dieu au moyen du pardon.

Cette trilogie met en évidence la signification philosophique et religieuse de la poésie et de la pensée hugoliennes. L'auteur « [...] a cru dans ces œuvres-là plus que dans aucune autre, jouer le rôle d'un mage éclairant l'homme sur son destin. » (TRUCHET, 1950a, p. VIII). Ce rôle du mage des mots (ou du poète-prophète) est déterminé par le positionnement visionnaire de Victor Hugo dont la religion et dont la philosophie sont conçues à partir de la lutte permanente entre le Bien et le Mal, la lumière et les ténèbres, lutte qui engendre le drame dans son œuvre. Ce rôle du poète-prophète est énormément enrichi par l'érudition et par les convictions de l'auteur : il existe une combinaison entre la croyance au progrès axiologique et des sources très différentes qui lui étaient très chères, comme le Saint-Simonisme, la Cabbale et le spiritisme pratiqué à Jersey (TRUCHET, 1950a).

D'après Paul Zumthor (1946, p. 66-67), « [...] l'épopée dont avait besoin Hugo sera sa propre épopée [...] » et elle a un sens complet sous la forme de trilogie : *La légende des siècles* présente « [...] au lecteur une vue d'ensemble du mythe [...] » en tant que *La Fin de Satan* et *Dieu* révèlent « [...] la vérité éternelle des idées et des faits [...] » historiques. Le poète incarne l'Histoire grâce à son exil qui lui a permis de se tourner vers soi-même au moyen de la contemplation, ainsi qu'à accéder aux révélations divines : c'était son ambition comme mage, c'est-à-dire « voyant » de l'avenir et aussi du passé, puisque Hugo montre, « [...] dans la perspective d'une métaphysique de la lumière [...] », « [...] la nécessité historique de sa foi [...] », en faisant l'apologie du « Progrès » dans son œuvre (ZUMTHOR, 1946, p.68-69). Son exil et l'échec du drame *Les Burgraves* (1843) mettent fin à la phase créative de la jeunesse. Dans cette perspective, *Les*

*Châtiments* (1853) manifestent « de nouveaux départs » pour le génie mûri qui joue le « rôle de Poète Partisan », de « Vendéen menaçant de toutes ses apocalypses la tyrannie » (ZUMTHOR, 1946, p. 11-13). À ce moment-là, le poète incarnait le proscrit politique dont la mission d'exercer la citoyenneté était indissociable de son travail littéraire.

Pendant l'exil un nouveau moment de l'écriture hugolienne débute à partir de la consolidation du « [...] problème central de sa pensée, de *Han d'Islande* à *Toute la lyre* : l'identité de la légende – de l'épopée – et de l'histoire intérieure d'une âme [...] » (ZUMTHOR, 1946, p. 13). Hugo montre le désir de s'exprimer par l'épopée – elle est le drame de l'Histoire humaine, « [...] la forme poétique de cette vie renouvelée, intérieurement comblée, maîtresse d'elle-même et de l'univers, qu'est l'exil. » C'est pourquoi le roman *Les Misérables* (1862) a été annoncé par l'auteur au public en tant qu'épopée (ZUMTHOR, 1946, p. 23).

L'histoire<sup>7</sup> débute *in media res* à partir de la chute de Lucifer et le premier chapitre de la première partie est nommé « *Et nox facta est* » (HUGO, 1950, p. 767)<sup>8</sup> : il y a quatre mille ans, Satan tombait dans l'abîme. Au début de cette chute, une plume est tombée de l'aile luciférienne toujours intacte et elle reste hors du gouffre mais très loin des yeux des anges et de Dieu. Chaque fois qu'un ange essayait de la regarder au loin, il était presque aveuglé par la lumière intense que cette plume émanait. Après la mort du Christ, Satan, dans le gouffre profond (l'enfer), a senti une immense solitude qui lui fait regretter ses actions. Il signale son regret et son amour pour Dieu, croyant que celui-ci était tellement loin qu'il ne pouvait pas l'écouter. Malgré ce décalage, le créateur, désolé de la punition si sévère imposée à sa créature, a décidé de tourner ses yeux vers la plume flamboyante : ce regard l'a transfiguré, en faisant apparaître un ange très beau, d'apparence féminine, appelé Liberté, qui l'a convaincu à pardonner et réparer Satan. Liberté a donc été envoyé à l'archange déchu pour le persuader de faire finir le mal, pour lui offrir le pardon divin et pour rétablir l'équilibre originel. Cet ange a la mission de libérer l'humanité du mal, c'est-à-dire de toutes les oppressions.

De cette manière, concevant l'épopée de Lucifer déchu, Hugo voulait accomplir la mission que lui avait été imposée par les révélations des tables

<sup>7</sup> Nous utilisons « histoire » avec un « h » minuscule pour faire référence aux événements de l'épopée.

<sup>8</sup> « Et la nuit fut ». Dans le *Genèse*, la lumière « sera » par détermination divine – « Que la lumière soit ! Et la lumière fut. » (Genèse, 1,3). La nuit, à son tour, est liée aux ténèbres en s'opposant à la lumière (Genèse, 1,1-5). Dans l'épopée, cela est la première indication que les ténèbres émergent en raison du châtement disproportionné imposé à Lucifer par Dieu. Vérifier La Bible (2007).

tournantes<sup>9</sup>, c'est-à-dire la mission d'écrire ses *Conseils à Dieu* en mettant le créateur devant « le fait de la rédemption universelle par la pitié », un fait déjà réalisé, sous la perspective de la mythologie judéo-chrétienne, grâce à la venue du Christ. Raconter l'histoire de Satan à partir de son état dans le monde d'outre-tombe est la façon trouvée par l'auteur de développer « un mythe capable d'impressionner Dieu » (ZUMTHOR, 1946, p. 49-50), c'est la raison pour laquelle il voudrait publier les épopées *Dieu* et *La fin de Satan* ensemble, le mythe de l'une évoquant l'envers de l'autre : selon Paul Zumthor (1946, p. 56), en tant que *Dieu* représente « [...] la recherche graduelle de l'Être absolu à travers une série de cercles dantesques correspondant à chacune des grandes erreurs religieuses connues par l'humanité [...] », *La fin de Satan* figure « l'effet libérateur de la découverte finale ».

Il faut mentionner que Victor Hugo abandonne *La fin de Satan* – qui reste inachevée et sera publiée après son décès – pour revenir, en 1860, à l'écriture du roman *Les Misères*, genèse des *Misérables*, ainsi que pour ébaucher le projet 93, à partir duquel il créera *Quatrevingt-Treize* (LEUILLIOT, 1988). Quoi qu'il en soit, cet abandon n'a pas été complètement définitif vu que nous pouvons repérer des échos divers de cette épopée dans les romans mentionnés. C'est le cas de Jean Valjean, protagoniste des *Misérables* dont la description le rapproche de Satan dans la condition de proscrit social, victime d'une punition excessive, damné, poursuivi et avili par le châtement, du début à la fin de sa trajectoire. Il existe une équivalence entre la figure de Satan et celle du forçat, entre le baigne et l'enfer. À mesure que l'archange tombe, les astres s'éteignent et le soleil l'abandonne. Cet abandon par la lumière est analogue à la proscription sociale :

Et tout disparaissait par degrés sous un voile.  
L'archange alors frémit ; Satan eut le frisson.  
Vers l'astre qui tremblait, livide, à l'horizon,  
Il s'élança, sautant d'un faite à l'autre faite.  
Puis, quoiqu'il eût horreur des ailes de la bête,  
Quoique ce fût pour lui l'habit de la prison,  
Comme un oiseau qui va de buisson en buisson,  
Hideux, il prit son vol de montagne en montagne,  
Et ce forçat se mit à courir dans ce baigne.

<sup>9</sup> Référence au spiritisme.

Il courait, il volait, il criait : Astre d'or !  
Frère ! attends-moi ! j'accours ! ne t'éteins pas encor !  
Ne me laisse pas seul ! – (HUGO, 1950, p. 769-770).

Au moment où la trajectoire rédemptrice de Valjean commence, le regard de l'ancien forçat vers soi-même évoque le démon par la comparaison : « Il regarda sa vie, et elle lui parut horrible ; son âme, et elle lui parut affreuse. Cependant un jour doux était sur cette vie et sur cette âme. Il lui semblait qu'il voyait Satan à la lumière du paradis. » (HUGO, 2018, p.118). De la même façon, il y a des vers associant la chute de l'archange à la mer qui engloutit quelqu'un dans ses ondes, ce qui a un rapport incontournable avec le chapitre *L'onde et l'ombre des Misérables* où l'individu abandonné par l'équipage d'un navire se noie. Satan est comparé à un nageur, la métaphore du « noyé du déluge de l'ombre » concrétise sa condition de sujet négligé (et négligeable) face à la création :

Il volait. L'**infini sans** cesse recommence.  
**Son** vol **dans** cette mer faisait **un** effet immense.  
La nuit regardait fuir ses horribles talons.  
Comme **un** nuage **sent** tomber ses tourbillons,  
Il **sentait** s'écrouler ses forces **dans** le gouffre.  
L'hiver murmurait : **tremble** ! et l'**ombre** disait : souffre !  
**Enfin** il aperçut au lo**in un** noir sommet  
Que **dans** l'**ombre un** reflet formidable **enflammait**.  
**Satan, comme un nageur fait un effort suprême,**  
**Tendit son** aile **onglée** et chauve, et, spectre blême,  
Haletant, brisé, las, et, de sueur fumant,  
Il s'abattit au bord de l'âpre escarpement  
[...]  
Et l'archange **comprit**, pareil au mât qui **sombre**,  
**Qu'il était le noyé du déluge de l'ombre ;**  
Il reploya ses ailes aux **ongles** de granit,  
Et se tordit les bras, et l'astre s'éteignit (HUGO, 1950, p.771-773, mise en évidence ajoutée).

Les autres éléments qui suggèrent un lien avec le chapitre mentionné sont les images du gouffre et de l'infini qui renforcent l'idée de noyade, de chute et d'abandon. Elles sont associées à la répétition des nasales in /*ẽ*/, un /*õ*/, an /*ã*/, en

/ã/, on /õ/, dont la valeur sémantique potentielle évoque le mouvement circulaire vers les profondeurs ; et à la répétition de la consonne r /ʀ/ qui fait référence à la friction et à la rapidité violente de l'éroulement de l'archange, très similaire à la violence des ondes qui entourent celui qui se noie dans *L'onde et l'ombre*.

En outre, le personnage de Satan affirme sa proscription et sa damnation par la métaphore « je suis le veuf de la vie » (HUGO, 1950, p.911), ce qui a un rapport avec la trajectoire de Valjean pour qui la vie sociale meurt quand il montre le passeport jaune – marque indélébile de sa condition d'ancien forçat, c'est-à-dire de sa proscription et damnation selon la société qui le chasse (HUGO, 2018, p. 100-101). La haine de tous les deux damnés envers Jéhovah s'équivalait dans la mesure où ils se voient comme des victimes d'une peine injuste. Cette haine coexiste avec la sensation d'abandon, le désespoir d'être aveuglé par l'ombre au point de ne plus voir Dieu, mais aussi avec le désir d'être touché par la lumière divine :

Dieu, je veux te chanter ! ô lumière, je t'aime !

[...]

Satan vers Jéhovah se tourne, las d'abîme.

Oh ! l'unique assassin et l'unique victime,

C'est moi. J'ai pour tourment le mal que mes mains font.

Les autres êtres sont, puis ne sont plus, ils vont,

Puis s'arrêtent, un bruit, puis rien ; je les envie.

Les autres sont morts ; moi, je suis veuf de la vie.

L'effroyable vivant du sépulcre, c'est moi.

[...]

L'aurore se livrant toute nue à mes yeux,

C'est le baiser du jour, c'est l'amour que je veux ! (HUGO, 1950, p.910-911).

À la manière du personnage du Christ dans *La fin de Satan* qui affirme la croyance à l'avenir – « C'est la loi de monter vers le jour / Qu'après l'iniquité la justice ait son tour, » (HUGO, 1950, p. 833) – et dédaigne la mort en raison de son idéal de transfigurer le monde par l'amour et par l'équité, Enjolras (des *Misérables*) et Gauvain (de *Quatrevingt-Treize*) présentent un discours utopique réclamant l'égalité pour une société fraternelle et vraiment juste, revendiquant l'équité comme la seule forme de justice (HUGO, 2002, p. 506-507). Les deux se font mourir pour leurs idéaux et méprisent la mort : Gauvain « dédaignait la guillotine » (HUGO, 2002, p. 518), Enjolras défait l'armée royale au moment

d'être fusillé (HUGO, 2018, p. 1218). Avant cela, il avait persuadé les insurgés de mourir pour les idéaux révolutionnaires :

Les souffrances apportent ici leur agonie, et les idées leur immortalité. Cette agonie et cette immortalité vont se mêler et composer notre mort. Frères, qui meurt ici meurt dans le rayonnement de l'avenir, et nous entrons dans une tombe toute pénétrée d'aurore (HUGO, 2018, p. 1160).

En outre, dans *Quatrevingt-Treize*, la Terreur est signalée en tant que réaction au joug monarchique, alors que dans l'épopée le mal universel est suggéré en tant que la réponse de Satan à la peine qui l'avait avili. Ainsi il existe une identification entre la Terreur et le mal puisque les deux sont la conséquence d'un sentiment d'injustice qui a engendré la quête de réparation par la voie de la vengeance. Il y a, d'un côté, la revanche du peuple :

Dans la Tourgue étaient condensés quinze cents ans, le Moyen Âge, le vasselage, la glèbe, la féodalité ; dans la guillotine une année, 93 ; et ces douze mois faisaient contrepoids à ces quinze siècles. La Tourgue, c'était la monarchie ; la guillotine, c'était la révolution. Confrontation tragique. D'un côté, la dette ; de l'autre, l'échéance (HUGO, 2002, p. 514).

De l'autre côté, la revanche de Lucifer :

Le ver s'est glissé dans le fruit.  
Le condamné d'en bas a soufflé dans la nuit  
Le mal au cœur de l'homme à travers la nature ;  
L'homme, ouvert à l'erreur, au piège, à l'imposture,  
Jusqu'au crime de vice en vice descendu,  
Est devenu vipère, et sa bouche a mordu ;  
Le talon du Seigneur a senti la piqûre ;  
Et voilà ce qu'a fait, du fond de l'ombre obscure,  
L'être qui vit sous terre au Dieu qui vit au ciel (HUGO, 1950, p.777-778).

Il est également possible de repérer des échos de *La fin de Satan* dans *Les Misérables* et *Quatrevingt-Treize* en ce qui concerne les références mythiques et les idéaux révolutionnaires, à partir, par exemple, du personnage de l'ange Liberté. De cette façon, en considérant la genèse de l'épopée ainsi que le mythe comme

système de langage et de pensée, nous proposons une perspective qui concilie des éléments mythiques avec des éléments modernes issus des idéaux révolutionnaires dans la troisième partie de cet article.

## **La réécriture mythique dans *La fin de Satan* : un soudage entre des valeurs révolutionnaires modernes et des mythes**

Le personnage de Satan pertinent pour cet article est issu de la tradition judéo-chrétienne, prédominante au sein du Christianisme occidental, qui le présente comme l'archange déchu en raison de son orgueil (de sa vanité). L'origine de ce mythe est dans le livre biblique d'Ésaïe (14,12-15) où il existe la mention au « fils de l'aurore », qui a été « jeté aux enfers, au plus profond de l'abîme » en raison d'avoir défié l'autorité divine<sup>10</sup>. La légende est construite à partir de ces vers : Lucifer – étoile du matin en latin – le plus puissant parmi les anges, souhaitant se mettre au même niveau du Créateur, a décidé d'engendrer une rébellion afin d'assumer le pouvoir divin (LUIJK, 2016). Le résultat de cette désobéissance est sa punition – il sera banni du royaume de Dieu.

Prométhée, à son tour, est issu de la mythologie grecque, connu comme le titan qui aimait et protégeait la race humaine : il a décidé de voler du feu sacré olympique pour le lui concéder. Le personnage a donc été sévèrement puni par Zeus, en étant attaché à une roche sur le Caucase pour que l'aigle fille d'Échidna et de Typhon dévorât chaque jour son foie qui repoussait pendant la nuit (GRIMAL, 1990). Nous pouvons repérer ce personnage dans *Théogonie* et *Les travaux et les jours*, d'Hésiode (2010). Mais le personnage important pour cette analyse est celui d'Eschyle, dans *Prométhée enchaîné*<sup>11</sup> : au contraire du Prométhée d'Hésiode dont la condition blâmable est surlignée, le Prométhée d'Eschyle (1872) est présenté comme la victime d'un châtement démesuré qui nous inspire de la pitié à travers ses monologues et dialogues. Il a été puni, à cause de sa désobéissance, par Zeus – mentionné comme un tyran qui avait « soumis toute justice à sa volonté » (ESCHYLE, 1872, p. 12).

Dans *La fin de Satan*, Victor Hugo (1950, p. 769-771) réécrit le personnage de Lucifer comme la victime d'une punition disproportionnée : il devient un « suppliant terrible » qui inspire de la pitié au lecteur. Le châtement trop sévère

---

<sup>10</sup> Entre les chercheurs de la Théologie, il existe la discussion à propos du fait que cet extrait d'Ésaïe fait référence au roi assyrien Nabuchodonosor.

<sup>11</sup> Partie d'une trilogie composée également par *Prométhée délivré* et *Prométhée porte-feu*. Il n'existe que quelques fragments de *Prométhée délivré*. En revanche, aucun fragment de *Prométhée porte-feu* a été trouvé.

(l'ange le plus lumineux abandonné, jeté à l'abîme et transformé en monstre) justifie son sentiment d'injustice et son désir de vengeance. Le protagoniste hugolien nous inspire aussi de la pitié : la durée très longue de sa chute (dix mille ans), la perte de sa condition de porteur de la lumière (Prométhée est aussi un porteur de la lumière), la douleur de l'abandon et le désespoir – devant sa propre ruine il se mit à hurler, désespéré, en évoquant Dieu et les astres, surtout le soleil qui l'ignore et s'étend.

Ainsi Satan expérimente toute la sévérité de la punition de Dieu. Pour se venger, il engendre le mal contre les créatures divines, notamment contre le genre humain. Cela se révèle au début de l'épopée – au moment de sa chute – où est mise en évidence la puissance créative de ses mots et de son souffle capables de créer les adversaires du bien et l'endroit du mal<sup>12</sup> : il dit « mort ! » et « ce mot plus tard fut homme et s'appela Caïn » ; il dit « tu mens ! » et « ce mot plus tard fut l'âme de Judas » ; il dit « enfer » et « ce mot plus tard créa Sodome » ; il crache et « ce crachat fut plus tard Barabbas » (HUGO, 1950, p.767-769). Ses douleurs peuvent également créer des adversités – il tremble et cela configurera l'hiver, il souffre et cela configurera l'ombre (HUGO, 1950, p. 771).

Les échos de cette puissance créative luciférienne apparaît dans le spectre-monstre-femme Lilith-Isis – nommée « Sort, Fortune, Anankè » – qui a été créée par Satan « avec de l'ombre » (HUGO, 1950, p. 774). Lilith-Isis incarne le mal dans l'épopée hugolienne dans la mesure où elle annonce la guerre, la peine de mort et la prison au genre humain à partir des gestes de Caïn. Après le déluge – épisode de l'Ancien Testament repris aussi dans le poème épique – le spectre annonce que bien que Dieu ait pu « noyer l'homme et les êtres vivants », « il n'a pas pu tuer l'airain, le bois, la pierre ». La description du crime de Caïn, la répétition des mots airain, bois et pierre, la récupération par le spectre de ces objets-symboles du crime qui étaient enterrés et leur exhibition aux « Cieux profonds » configurent le défi satanique à Dieu (« Je vaincrai Dieu »). La revanche de Lucifer est reproduite à partir de l'héritage fratricide (Caïn) qui se manifeste à travers les trois formes mentionnées (la guerre, la mort et la prison) :

« Lorsque Caïn, l'aïeul des noires créatures,  
Eut terrassé son frère, Abel au front serein,  
Il le frappa d'abord avec un clou d'airain,  
Puis avec un bâton, puis avec une pierre ;

<sup>12</sup> Ruben van Luijk (2016, p.19) signale que dans l'Ancien Testament le mot « satan » est souvent traduit comme « adversaire » ou « opposant ».



Puis il cacha ses trois complices sous la terre  
Où ma main qui s'ouvrait dans l'ombre les a pris.  
Je les ai.

– Sachez donc ceci, vents, flots, esprits :  
Tant qu'il me restera dans les mains ces trois armes,  
Je vaincrai Dieu ; matin, tu verseras des larmes ;  
[...]

– Clou d'airain qui servis au bandit,  
Tu t'appelleras Glaive et tu seras la Guerre ;  
Toi, bois hideux, ton nom sera Gibet ; toi, pierre,  
Vis, creuse-toi, grandis, monte sur l'horizon,  
Et le pâle avenir te nommera Prison. – (HUGO, 1950, p. 781-782).

La Guerre, le Gibet et la Prison sont les jougs qui concernent l'organisation sociale. Dans *La fin de Satan*, la guerre évoque les empires, les conquêtes et la domination qui marquent l'Histoire à l'aide du personnage de Nemrod avec son char trainé par quatre aigles – animal-symbole souvent marqué sur les insignes des armées – en annonçant quatre grands bellicistes responsables du joug par la guerre : Alexandre, Annibal, César et Napoléon (HUGO, 1950). Les paroles de la Sybille en dialogue avec Jésus confirment les souffrances et la revanche satanique comme des conséquences de la punition divine. Par la métaphore, la solitude équivaut à l'enfer ayant un statut de sentiment-endroit réglé par Lucifer et auquel appartiennent les condamnés et le crime. La pierre – matière du rocher qui le mure – est à nouveau une référence au personnage de Caïn. Satan est privé de la lumière et donc de la vision : il ne peut même pas voir les damnés qu'il torture. Cet aveuglement associé à l'image de l'ombre autour de lui ainsi que de l'ombre qui l'habite évoque la haine provoquée par le châtement :

« Pensez-vous quelques-fois à ce que fait l'archange,  
L'Être d'en bas ? Il est le Méchant. Il s'en venge.  
Il prend l'âme, la vie et le jour à revers ;  
Et de sa chute il fait celle de l'univers.  
L'enfer est tout entier dans ce mot : Solitude.  
Avec tous les remords qui sont l'inquiétude  
Et le deuil de la terre, et dont il est l'aïeul,  
Dans l'effrayant cachot des nuits, Satan est seul.  
Le rocher qui le mure est fait avec du crime ;

Les autres condamnés sont dans un autre abîme ;  
Il peut les torturer, mais il ne peut les voir.  
Seul, toujours seul, il est aveugle dans le noir.  
En lui, hors de lui, l'ombre. Il regarde, il se hausse,  
Il cherche ; il n'a pas même une hydre dans sa fosse ;  
Une hydre, ce serait quelqu'un. L'ange damné  
Vole et rôde, et, hagar, voudrait n'être pas né (HUGO, 1950, p. 829).

Dans l'épopée, les maux du monde ont leur origine non seulement dans les mots mais aussi dans les mouvements sataniques : les fumées qui sortent de leurs ailes monstrueuses sont transformées en lois, mœurs et religions, c'est-à-dire en normes, traditions et dogmes qui règlent la vie humaine en communauté. Ces abstractions illustrées par l'image des fumées engendrent les injustices et les inégalités parmi les hommes, dans la mesure où elles sont responsables de la prison et de la peine de mort (du gibet). Elles incarnent des figures (rois, conquérants, pontifes, augures) liées au pouvoir politique (à la tyrannie) et religieux (aux dogmes qui soutiennent le fanatisme). Cela est renforcé dans la mesure où ces abstractions sont comprises métaphoriquement comme des vampires – êtres mythologiques qui se nourrissent du sang humain – qui se présentent comme « Dogme » et qui se nomment « Empire » en évoquant une fois de plus le fanatisme religieux et la tyrannie :

**À chaque mouvement de ses lourds ailerons,  
Pendant qu'il plane, il sort du monstre des fumées ;  
Elles montent sur terre, et ce sont des armées ;  
Elles montent sur terre, et, dans nos régions,  
Ce sont des lois, des mœurs et des religions ;  
Elles montent sur terre et prennent des figures  
De rois, de conquérants, de pontifes, d'augures ;**  
Et l'on entend le cri des hommes sous le pied  
D'un Satan Dieu qui règne et dans la nuit s'assied,  
Fantôme ressemblant au spectre des ténèbres ;  
Et, triomphants, sacrés, grands, illustres, célèbres,  
**Des vampires,** la mitre ou le laurier au front,  
Élevant jusqu'au ciel une gloire d'affront,  
**Disent : Je suis le Dogme, et je me nomme Empire.**  
Et cent fléaux, fatals, noirs, dont l'homme est le pire,

Se déchaînent ; Satan en bas plane toujours ;  
– Peste, terre qui tremble, eau sur les rochers sourds,  
Le typhon sur les flots, le semoun dans les sables...  
O sombres battements des ailes formidables ! (HUGO, 1850, p. 829-830,  
mise en évidence ajoutée).

L'attachement aux dogmes est questionné par le personnage de Jésus : « le docteur de la loi » professe sa foi d'une manière violente en présentant Dieu comme un créancier qui se vengera de ceux qui n'obéissent pas aux lois divines. Il affirme que le sang de la loi est plus effrayant que le sang d'un homme et que les meurtres ne sont rien si comparés aux dogmes brisés – pratiquer les mandements religieux est la tâche la plus importante pour les croyants. Toutefois, Christ l'interrompt en disant « Toute la loi d'en haut est dans un mot : aimer », à ce que le docteur de la loi répond : « Peuple, on vient de blasphémer. » (HUGO, 1950, p. 820-824). Dans l'épopée hugolienne, la condamnation de Jésus est la conséquence néfaste de la justice terrestre dégénérée par la politique tyrannique des césars et par le dogmatisme religieux fanatique. Au moment où Jésus parle avec la Sybille il comprend que Satan est le responsable des maux humains et il atteste le besoin de « sauver les hommes » afin de « sortir de cette ombre où nous sommes », car « après l'iniquité la justice ait son tour » (HUGO, 1950, p. 833). Le Messie est venu pour transfigurer le monde par la proposition d'un Dieu-bonté qui offre l'équité, la rédemption et l'amour illimité à ses croyants : « – pardon pour tous ! – dit Christ » (HUGO, 1950, p. 850). La tâche des apôtres sera celle de répandre l'amour chrétien : « Quand je serai parti, vous répandrez ma loi. / [...] Aimez-vous toujours les uns les autres » (HUGO, 1950, p. 857).

Après la mort et la résurrection du Christ, c'est-à-dire après l'avènement du Dieu d'amour, Satan avoue, à travers un long monologue, son regret et son estime pour le Père céleste en reconnaissant son erreur et en pleurant à cause de la misère de sa damnation. Dans sa solitude éternelle, le damné évoque toutes ses souffrances (à travers douze vocatifs) pour affirmer cet amour :

Je l'aime ! Nuit, cachot sépulcral, mort vivante,  
Ombre que mon sanglot ténébreux épouvante,  
Solitudes du mal où fuit le grand puni,  
Glaciers démesurés de l'hiver infini,  
O flots du noir chaos qui m'avez vu proscrire,  
Désespoir dont j'entends le sombre éclat de rire,

Vide où s'évanouit l'être, le temps, le lieu,  
Gouffres profonds, enfers, abîmes ; j'aime Dieu ! (HUGO, 1950, p. 889).

Il appelle la lumière, le soleil et la vie qui sont disparus – « je vous cherche » – et la quête inutile augmente son angoisse. L'adverbe « jadis » introduit le souvenir de sa condition de porteur du flambeau, celui qui éclairait « le ciel, la vie et l'homme ». L'adverbe « maintenant » introduit la destitution de la condition divine antérieure ; dans le monologue satanique il est le signe qui remarque cette transposition : Lucifer, le porteur de la lumière, est devenu Satan, le traîneur du suaire. La confession du crime équivaut à la reconnaissance de son erreur, premier pas pour sa rédemption :

Jadis, ce jour levant, cette lueur candide,  
C'était moi – Moi ! – J'étais l'archange au front splendide,  
La prunelle de feu de l'azur rayonnant,  
Dorant le ciel, la vie et l'homme ; maintenant  
Je suis l'astre hideux qui blanchit l'ossuaire.  
Je portais le flambeau, je traîne le suaire ;  
J'arrive avec la nuit dans ma main ; et partout  
Où je vais, surgissant derrière moi, debout,  
L'hydre immense de l'ombre ouvre ses ailes noires.  
[...]

Je fus envieux. Ce fut là  
Mon crime. Tout fut dit, et la bouche sublime  
Cria : mauvais ! et Dieu me cracha dans l'abîme.  
Oh ! je l'aime ! c'est là l'horreur, c'est là le feu !  
Que vais-je devenir, abîmes ? J'aime Dieu !

Je suis damné (HUGO, 1950, p. 889-890).

La punition divine injuste a rendu possible la matérialisation des maux au sein de la création. Toutefois, elle n'a point éliminé l'amour, vu que ce sentiment, intensifié par le message chrétien, peut rétablir le bien dans le monde dans la mesure où il engendre le pardon. Le Dieu de l'amour, le Dieu du pardon présenté par Jésus, écoute le monologue satanique de regret et pardonne la créature maligne. Le rétablissement du bien aura lieu à travers l'ange Liberté, cet ange d'apparence féminine est né de l'égard divin sur la plume luciférienne qui n'était pas tombée :

On sentait, à la voir frissonner, qu'elle avait  
Fait partie autrefois d'une aile révoltée ;  
Le jour, la nuit, la foi tendre, l'audace athée,  
La curiosité des gouffres, les essors  
Démesurés, bravant les hasards et les sorts,  
L'onde et l'air, la sagesse auguste, la démente,  
Palpitaient vaguement dans cette plume immense ;  
Mais dans son ineffable et sourd frémissement,  
Au souffle de l'abîme, au vent du firmament,  
On sentait plus d'amour encor que de tempête.

[...]

Tout à coup un rayon de l'œil prodigieux  
Qui fit le monde avec du jour, tomba sur elle.

Sous ce rayon, lueur douce et surnaturelle,  
La plume tressaillit, brilla, vibra, grandit,  
Prit une forme et fut vivante, et l'on eût dit  
Un éblouissement qui devient une femme.

[...]

Et les anges tremblants d'amour la regardèrent.  
Les chérubins jumeaux qui l'un à l'autre adhèrent,  
Les groupes constellés du matin et du soir,  
Les Vertus, les Esprits, se penchèrent pour voir

Cette sœur de l'enfer et du paradis naître (HUGO, 1950, p. 808-809).

Cette fille de Satan et de Dieu à la fois assurera la réconciliation finale : elle aura le devoir d'envoyer l'amour et le pardon divin à Lucifer. Elle aura aussi la fonction d'éclairer et de délivrer le genre humain de toutes les formes de joug : cette fonction est analogue à celle du Prométhée d'Eschyle, celui qui veut libérer l'humanité du joug des immortels. Pour l'accomplir, elle souhaite aider les hommes à se battre contre l'oppression, en détruisant la tour-symbole de la tyrannie, la Bastille : la prison politique fait elle-même partie du crime, vu qu'elle est issue de la pierre de Caïn, jetée par Isis-Lilith près de la Seine. Isis-Lilith révèle la France comme le dernier bastion de la résistance contre le règne de Satan qui domine le monde, et le peuple français se bat contre ce mal pour reconstituer l'héritage adamique, c'est-à-dire l'éden. La Bastille est associée métaphoriquement au trône (référence à l'Ancien Régime) et à une geôle (à un cachot) ainsi que l'enfer. Elle est donc le symbole de l'oppression de la peine

injuste (disproportionnée) contre les ennemis des tyrans et de la proscription des hommes, aussi bien que l'enfer est le symbole (à la fois) du règne et de la proscription de Lucifer :

« Cependant un obstacle résiste ;  
Dans cette fourmilière obscure un peuple luit ;  
Il est le verbe, il est la voix, il est le bruit ;  
Il agite au-dessus de la terre une flamme ;  
Ce peuple étrange est plus qu'un peuple, c'est une âme ;  
Ce peuple est l'Homme même ; il brave avec dédain  
L'enfer, et, dans la nuit, cherche à tâtons l'éden ;  
Ce peuple, c'est Adam ; mais Adam qui se venge,  
Adam ayant volé le glaive ardent de l'ange,  
Et chassant devant lui la Nuit et le Trépas ;  
Il va ; tous les progrès sont faits avec ses pas ;  
Pas de haute action que ses mains ne consomment ;  
Les autres nations l'admirent, et le nomment  
FRANCE, et ce nom combat dans l'ombre contre nous.  
Cette France est l'amour et la joie en courroux,  
[...]  
Mais écoute, ce peuple est vaincu : sur sa tête  
J'ai mis le joug ; il est l'aube, je suis la fin.  
La pierre dont Abel fut frappé par Caïn,  
Gisait dans le sang, noire, inexorable, athée ;  
Tu t'en souviens, je l'ai ramassée et jetée  
Près de la Seine, ainsi qu'une graine en un champ ;  
[...]  
Elle est la sœur du trône, elle écrase Paris ;  
[...]  
Cette tour est la geôle où le vieux dogme écroue  
L'âme et la vie, et met l'esprit humain aux fers ;  
Car Paris bâillonné fait muet l'univers ;  
La prison de la France est le cachot du monde.  
Maintenant, c'est fini, tout râle et rien ne gronde ;  
Ris, Satan. Plus que toi les hommes sont proscrits ;  
La Bastille, implacable et dure, est sur Paris (HUGO, 1950, p. 919-920).

Dieu permet donc à la Liberté d'aller à l'enfer afin de parler à Satan endormi (la présence de cette créature lumineuse est onirique pour lui, vu qu'il avait été tout à fait banni de la lumière). La fille fait un appel à l'amour paternel pour que ce père lui permette de délivrer le genre humain et sa clameur est contre la revanche de Satan :

« O toi ! je viens. Je pleure. Ici, dans les misères,  
Dans le deuil, dans l'enfer où l'astre se perdit,  
Je viens te demander une grâce, ô maudit !  
Ici, je ne suis plus qu'une larme qui brille.  
**Ce qui survit de toi, c'est moi. Je suis ta fille.**

[...]

**J'ai crié vers Dieu ; Dieu formidable a dit Oui ;  
Il me laisse descendre au fond des nuits difformes,  
Et, pour que je te parle, il permet que tu dormes.  
Car, Père, pour tes yeux, hélas, le firmament  
Ne peut plus s'entr'ouvrir qu'en songe seulement !**

[...]

**L'infini te redoute et t'abhorre : Eh bien, moi,  
Je t'apporte en amour tout cet immense effroi !**

« Je viens te prier, toi qu'on proscrit. Toi qu'on souille,  
**Je viens avec des pleurs te laver. J'agenouille**  
La lumière devant ton horreur, et l'espoir  
Devant les coups de foudre empreints sur ton front noir ;  
Entends-moi dans ton rêve à travers l'anathème.  
**Ne te courrouce point, père, puisque je t'aime !**

[...]

**Captif, tu pénétres la terre de ta rage ;  
Le dessous ténébreux de la vie appartient  
À ta vengeance, et fut par ton haleine atteint ;**

[...]

Tu mis partout le monstre à côté de la loi ;  
Une émanation de nuit sortit de toi,  
Et tu déshonoras l'univers magnanime.

**Dieu rayonnait le bien, tu rayonnas le crime** (HUGO, 1950, p. 927-929, mise en évidence ajoutée).

Le mode impératif employé dans la supplique de Liberté met en évidence qu'il faut se débarrasser du sentiment d'injustice qui nourrisse l'envie de se venger pour essayer « enfin la vie et le jour » et pour mettre une fin au crime, à l'ombre. Elle essaie de convaincre Satan du besoin de sauver « les bons » afin de réparer Abel et d'éviter que le mal soit victorieux. Détruire la Bastille, cet endroit-symbole de la proscription des hommes, équivaut à réparer l'humanité. Cette réparation souhaitée par l'ange Liberté est autorisée par Satan et elle sera fondamentale pour la rédemption de l'archange déchu :

« **Mon père, écoute-moi.** Pour baume et pour calmant,  
Pour mêler quelque joie à ton accablement,  
Tu n'as jusqu'à cette heure, en ton âpre géhenne,  
Essayé que la nuit, la vengeance et la haine.

**Essaie enfin la vie, essaie enfin le jour !**

Laisse planer le cygne à ta place, ô vautour !  
Laisse un ange sorti de tes ailes répandre  
Sur les fléaux un souffle irrésistible et tendre.

**Faisons lever Caïn accroupi sur Abel.**

**Assez d'ombre et de crime !** Empêchons que Babel  
Élève encore plus haut ses hideuses spirales.

**Oh ! laisse-moi rouvrir les portes sépulcrales**

Que, du fond de l'enfer, sur l'âme tu fermes !

**Laisse-moi mettre l'homme en liberté.** Permits  
Que je tende la main à l'univers qui sombre.

**Laisse-moi renverser la montagne de l'ombre ;**

**Laisse-moi foudroyer l'infâme tour du mal !**

« **Permits que, grâce à moi, dans l'azur baptismal**

**Le monde rentre, afin que l'éden reparaisse !**

Hélas ! Sens-tu mon cœur tremblant qui te caresse ?

M'entends-tu sangloter dans ton cachot ? Consens

**Que je sauve les bons, les purs, les innocents ;**

**Laisse s'envoler l'âme et finir la souffrance.**

**Dieu me fit Liberté ; toi, fais-moi Délivrance !**

« **Oh ! ne me défends pas de jeter dans les cieux**

**Et les enfers, le cri de l'amour factieux ;**

Laisse-moi prodiguer à la terrestre sphère



L'air vaste, le ciel bleu, l'espoir sans borne, et faire  
Sortir du front de l'homme un rayon d'infini.

**Laisse-moi sauver tout, moi ton côté béni !**

**Consens ! Oh ! moi qui viens de toi, permets que j'aïlle**

**Chez ces vivants, afin d'achever la bataille**

**Entre leur ignorance, hélas ! et leur raison,**

Pour mettre une rougeur sacrée à l'horizon,

Pour que l'affreux passé dans les ténèbres roule,

Pour que la terre tremble et que la prison croule,

Pour que l'éruption se fasse, et pour qu'enfin

L'homme voie, au-dessus des douleurs, de la faim,

De la guerre, des rois, des dieux, de la démente,

Le volcan de la joie enfler sa lave immense ! »

[...]

Plus difficilement que deux rochers, ses lèvres

S'écartèrent, un souffle orangeux souleva

Son flanc terrible, et l'ange entendit ce mot : – **Va !** – (HUGO, 1950, p. 930-932, mise en évidence ajoutée).

Grâce à l'autorisation (« Va ! ») de Satan, la Bastille est prise sous l'impulsion de l'ange Liberté dont l'action suppose « la volonté de son père ». Cela fait Satan lui-même « l'instrument véritable de la Révolution », « le nom de l'Esprit humain » (ZUMTHOR, 1946, p. 256).

En effet, l'ange Liberté est une allégorie de la Révolution française – son idéal est détruire la tyrannie, assurer la liberté et rétablir l'équité (la justice sous la formule d'égalité) parmi les hommes en détruisant la vengeance. Cette lutte est apocalyptique dans la mesure où elle aspire à mettre fin à ce monde où règne le mal (la tyrannie, la guerre, l'esclavage mentionné par Isis-Lilith, l'injustice qui concerne la prison et le gibet) pour rétablir l'ordre d'un monde régi par le bien. Il existe une identité entre le bonheur (mythique) post-apocalyptique (la reconstitution de l'Âge d'or) et le bonheur aspiré (à travers les idéaux révolutionnaires) dans le scénario postrévolutionnaire. Nous constatons donc, dans *La fin de Satan*, ce que Guy Rosa (1975) a constaté pour *Quatrevingt-Treize* : pour Victor Hugo, la vérité historique et la vérité légendaire ne sont pas conflictuelles, dans la mesure où elles sont amalgamées par l'auteur. Cela lui permet de réécrire des mythes pour raconter l'histoire de Satan et l'Histoire de la Révolution ainsi que pour établir un statu mythique aux idéaux révolutionnaires.

En tant que fille de Satan, Liberté est aussi son « coté béni ». En tant que « délivrance » satanique du genre humain, elle peut rédimier son père. Cette rédemption était prévue par Victor Hugo dans ses manuscrits – fragments réunis sous le titre *Satan pardonné* – signalée par Jacques Truchet (1950b, p. 1280) :

DIEU PARLE DANS L'INFINI

Non, je ne te hais point !

« Un ange est entre nous ; ce qu'elle a fait te compte.

L'homme, enchaîné par toi, par elle est délivré.

O Satan, tu peux dire à présent : Je vivrai !

Vient, la prison détruite abolit la géhenne !

Viens ; l'ange Liberté, c'est la fille et la mienne.

Cette paternité sublime nous unit.

L'archange ressuscite et le démon finit ;

Et j'efface la nuit sinistre, et rien n'en reste.

Satan est mort ; renais, ô Lucifer céleste !

Viens, monte hors de l'ombre avec l'aurore au front ! (HUGO, 1950, p.940).

L'ange Liberté délivre le genre humain et Satan offre la réparation due à l'humanité. « La fin de Satan » ne signifie donc pas l'élimination de l'archange déchu mais sa transfiguration en Lucifer, c'est-à-dire le rétablissement de son état original, de sa condition céleste précédant sa chute, de son lien avec Dieu. Cela signifie également la fin du mal, la victoire du règne du bien parmi les créatures, la reconstitution de l'équilibre originel – bonheur mythique propre d'un scénario post-apocalyptique ainsi que postrévolutionnaire où la construction d'un nouvel ordre soit possible.

### **En guise de conclusion**

À partir de la revivification du mythe dans la modernité, nous pouvons inférer que *La fin de Satan*, de Victor Hugo, présente une réécriture du mythe de la fin du monde (concernant l'Apocalypse, le terme définitif du monde pour la reconstitution de l'équilibre original et pour le retour à l'Âge d'or), du mythe du Messie, aussi bien que du mythe du proscrit (relatif à Prométhée, le condamné par l'ire de Zeus). En outre, l'auteur développe grâce au poème épique une espèce de lecture sur l'Histoire comme quelque chose non définitive, mais transitoire dans la mesure où elle est intégrée au légendaire, à l'imaginaire mythique, c'est-

à-dire soumise à la mythologie elle-même. Cela est évident à travers la soudure entre des valeurs révolutionnaires et les mythes mentionnés : l'auteur conjoint des éléments modernes avec l'imaginaire mythique en construisant une nouvelle légende, celle de la rédemption de Lucifer et de la libération du genre humain par la juste réparation et par la Liberté.

Le démon est donc vaincu grâce à la pitié d'un Dieu bon, essentiellement chrétien, parce que c'est après la mort du Christ – le juste par excellence, celui qui évoque la rédemption et le pardon par sa trajectoire – qu'il existera la réparation de Lucifer, dont l'état originel sera rétabli. La paternité commune rassemble Dieu et l'archange déchu en mettant fin à la proscription et en recomposant l'équilibre original. Dans l'épopée, la victoire du bien est exprimée par la concrétisation des idéaux révolutionnaires modernes : l'équité, la liberté et l'élimination de la tyrannie. Ainsi Victor Hugo fusionne mythe et Histoire à travers la fiction.

### **LA FIN DE SATAN, BY VICTOR HUGO: A MYTHICAL REWRITING**

**ABSTRACT:** *In this article, we contemplate myth as a system of language and thought attached to poetic forms in order to examine the mythical rewriting in *La Fin de Satan* (1886), by Victor Hugo. Considering the revival of myth in modernity, especially in romantic literature, we notice Hugo's idea of rewriting myths – like the coming of the Messiah, the apocalypse that tells the victory of good over evil, and the Promethean legend of the outcast – welding them to revolutionary values like freedom, equality, and the fight against tyranny. The character Satan, from the Judeo-Christian tradition, is represented in the mentioned work as a victim of disproportionate punishment and is compared to Prometheus, the titan of Greek mythology. Hugo establishes the image of the outcast as someone subjected to the injustice of the Creator's sanction. God's unreasonable punishment is responsible for the universal evil inasmuch as the fallen archangel feels injured and, looking for redress through revenge, engenders inordinate evil against every creature. This evil will be exterminated the moment Satan is forgiven – forgiveness will compensate him and restore the universal balance.*

**KEYWORDS:** *Myths. Revolutionary values. Satan. Victor Hugo.*

### **RÉFÉRENCES**

ALBOUY, P. **La Création mythologique chez Victor Hugo**. Paris: Librairie J. Corti, 1968.

CALASSO, R. **A literatura e os deuses**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Maria Júlia Pereira

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESCHYLE. Prométhée enchaîné. In: \_\_\_\_\_. **Théâtre complet de Eschyle**. Texte traduit par Leconte de Lisle. Paris. A. Lemerre, 1872. p.4-47.

GRIMAL, P. **A concise dictionary of classical Mythology**. Basil Blackwell: Oxford, 1990.

HÉSIODE. **Théogonie**. Les travaux et les jours. Le bouclier. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Les Belles Lettres : Paris, 1972.

HUGO, V. **Les Misérables**. Paris: Gallimard, 2018.

\_\_\_\_\_. **Roman III**. Paris: Robert Laffont, 2002.

\_\_\_\_\_. **La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu**. Paris: Gallimard, 1950.

LA BIBLE DE JÉRUSALEM. Français. Traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Paris: Les éditions du Cerf, 2007.

LEUILLIOT, B. « Quatrevingt-Treize » dans « Les Misérables ». **Romantisme**, Paris, n.60, p.99-108, 1988.

LUIJK, R. **Children of Lucifer: the origins of modern religious satanism**. Oxford : Oxford University Press, 2016.

MILLET, C. **Le légendaire au XIXe siècle**. Poésie, mythe et vérité. PUF : Paris, 1997.

ROSA, G. « Quatrevingt-Treize » ou La Critique Du Roman Historique. **Revue D'Histoire Littéraire de la France**, v.75, n.2, p.329-343, 1975. Disponível em: < [www.jstor.org/stable/40525211](http://www.jstor.org/stable/40525211) > . Acesso em : 10 maio 2020.

TORRANO, J. O que é mito, em sentido originário. In: CARDOSO, Z. A. (Org.). **Mito, religião e sociedade**. São Paulo: SBEC, 1991. p.371-374. Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos.

TRUCHET, J. Avertissement. In: HUGO, V. **La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu**. Paris: Gallimard, 1950a. p.VII-XIV.

\_\_\_\_\_. Notes et variantes. In: HUGO, V. **La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu**. Paris: Gallimard, 1950b. p.1147-1306.

ZUMTHOR, P. **Victor Hugo, poète de Satan**. Paris : R. Laffont, 1946.



# A POESIA ESPACIALISTA NA LINHA DO HORIZONTE

Thiago BUORO\*

**RESUMO:** Idealizado pelo poeta Pierre Garnier e sua esposa Ilse, nos anos de 1960, o *Spatialisme* é o movimento literário francês que corresponde ao Concretismo brasileiro dos irmãos Campos e Décio Pignatari. No entanto, não se pode considerar que os poemas visuais criados pelo casal Garnier obedeçam aos mesmos princípios artísticos fortemente estabelecidos pelos poetas brasileiros. Embora se apropriem das experiências inovadoras com a forma, esses poemas se distinguem desde o início por revelar qualidades líricas comuns a grande parte dos poemas em verso da tradição. Entre o verso e o visual, entre o tempo e o espaço, entre o linear e o simultâneo, entre o canto e a inscrição, entre a vanguarda e a tradição, o *Spatialisme* ocupa o lugar intermediário. O espaço que se tornou fundamento da teoria espacialista é espaço de conciliação, de relação, de unidade. É espaço de um velho artifício lírico: a analogia. E isso explica por que Pierre Garnier se utiliza tantas vezes em seus poemas da linha do horizonte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pierre Garnier. Espacialismo. Concretismo. Poesia visual.

Se o espacialismo nasce da utopia de universalizar a poesia, de criar uma língua de trânsito internacional, ele pode ser identificado igualmente à linha do horizonte. Entre uma língua e outra e entre uma nação e outra, atravessa o horizonte de uma poesia que se quer conciliadora. “*Le véritable poème n’appartiendra donc jamais à telle ou telle langue, à tel système institué dans l’Histoire, mais au passage de l’une à l’autre, de l’une par l’autre.*” (LENGELLÉ, 2001, p. 474). O poema torna-se a invisível relação entre línguas, o momento de afirmação da humanidade. Pierre Garnier manteve diálogo aberto com poetas do mundo todo: seu objetivo não foi afirmar sua originalidade ou seu ineditismo, mas facilitar

---

\* Doutor em Estudos Literários, Unesp - Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - Araraquara, SP - Brasil - thiago.buoro@hotmail.com

a propagação do signo integrador. Seus sucessivos manifestos tiveram também a ambição de manter aberta a discussão, de manter na linha do horizonte, no campo do pacto, toda a definição de poesia. Era, talvez, chegado o tempo, depois de uma guerra mundial devastadora que o poeta viveu em pessoa, de minimizar o enfrentamento, de abandonar a tática bélica do vanguardismo. O espacialismo é o horizonte de um espaço sem disputas, sem hierarquia, a zona neutra, mas intensa, da coexistência de práticas estéticas e éticas em vias de se harmonizar num amplo movimento internacional.

O horizonte, evidentemente, é o lugar em que a poesia de Pierre Garnier compartilha dos dois modos de expressão: a linearidade do verso e a espacialidade da sintaxe visual. E essas duas modalidades interagem: uma confirma a outra, uma ilumina a outra, e ambas se nutrem da substância do poético, que, segundo Lengellé (2001), conserva aquele equilíbrio necessário entre a motivação analógica e a referência ao real: “[...] *la poésie réside, en effet, dans l'écart, puisque sa formulation ne se situe ni dans l'image d'une représentation (la poésie ne se montre pas) ni dans la seule référence (poétique) au réel (la poésie ne désigne pas).*” (LENGELLÉ, 2001, p.474, grifo do autor). Fugir a esse horizonte de equilíbrio pode ameaçar a obra de cair tanto no puro lúdico, as circunvoluções da representação mimética, quanto na pura denotação. E é também o reconhecimento dessa poética do horizonte que oferece chaves de interpretação. De fato, Lengellé depreende dos poemas – tanto dos visuais quanto dos lineares, uma vez que Garnier também é poeta dos versos – uma gramática dos horizontes: horizontes brancos, horizontes negros, horizontes mistos...

Na poética do horizonte, as analogias, que são abundantes e atestam a permanência da tradição literária, intercalam a necessidade de comunicação. O sentido mais profundo dessa afirmação do horizonte como zona intermediária é a busca do poeta pela unidade perdida: arquétipo do tempo mais remoto em que não se conheciam as fissuras do homem e do mundo. Pela ideia de horizonte, a poesia mobiliza os recursos da matéria e do espaço para representar a origem, a que se chama mitologicamente de paraíso.

É em *Le jardin japonais*, livro de poemas de Pierre Garnier publicado em 1978, que se podem encontrar os exemplos mais explícitos de exploração do símbolo do horizonte. A obra é dedicada ao amigo japonês Seiichi Niikuni, o “*pur poète de l'espace*” (GARNIER, 2012, p.413). A homenagem não é a única forma de aproximação com a estética do oriente. Todos os poemas do livro são construídos de acordo com a lei do ideograma, na qual se priorizam as relações analógicas entre o signo visual e o sentido. A sintaxe discursiva dá lugar à disposição espacial

de elementos escriturais mínimos. O signo não fala, mas mostra aquilo que deseja comunicar. O horizonte participa do sentido geral da estratégia compositiva: é o intervalo entre a língua francesa e os ideogramas *kanji* da escrita japonesa.

O poema “horizon” (Poema 1) recria na página a imagem do campo de percepção da linha divisória entre a terra e o céu. Seu material de linguagem é extremamente reduzido. Além da única palavra, a que lhe serve de título, alterada pela supressão da letra “o”, conta com mais dois elementos: um é puramente extralinguístico, a linha que figura o horizonte; o outro é a letra “o” e, ao mesmo tempo, o círculo que simboliza o sol. Vê-se claramente a duplicação motivada pela analogia signifiante: a letra “o” assemelha-se à figura icônica do astro maior. O leitor estabelece imediatamente a relação entre a palavra alterada e a letra suprimida. Trata-se de um deslocamento que procura realocar os elementos nos espaços adequados de acordo com o referente. A letra “o”, círculo solar, ocupa a parte superior que corresponde ao céu. A linha do horizonte corta estrategicamente a metade da altura das letras da palavra alterada, de maneira que o “h” é perpassado, e as outras letras, as que se juntam em *rizon*, permanecem todas debaixo dela. *Rizon* pertence ao léxico do francês, é uma espécie de *riz*. A palavra surgida da alteração de *horizon* não passou despercebida ao poeta, atento a cada partícula signifiante. O possível signo do cereal só poderia ocupar o espaço inferior da linha do horizonte, espaço que representa a terra. No céu, o sol; na terra, a planta. Esses são elementos naturais recorrentes na obra de Pierre. O “h”, por sua vez, representação gráfica do som mudo na palavra *horizon*, ganha um corpo dividido em duplo ambiente: a parte inferior cravada na terra, como o *rizon*, e a parte superior suspensa no ar, como um caule em ascensão. A analogia, portanto, se estende à associação entre signifiante e significado: as dimensões horizontal e vertical do suporte do papel, espaço representante, correspondem aos espaços representados da terra e do céu.

**Poema 1** – “horizon”, de Pierre Garnier.

o

---

h rizon

**Fonte:** Garnier (2012, p. 430).

O sentido do poema não é simplesmente o de uma reprodução mimética do panorama natural. A ordem de leitura deve respeitar o conhecimento da poética de Garnier e das diretrizes da própria obra em que a unidade está inserida. É preciso suspeitar que a própria figura esteja recoberta de um sentido oculto e arquetípico. Com efeito, o que se vê não é apenas um horizonte, mas um símbolo de horizonte, que guarda a ideia de um movimento de percepção integradora. Lengellé (1979, p.136-138), a respeito do poema declara: “[...] *l’horizon est la ligne fuyante et lointaine, entre le ciel e la terre; mais il est aussi ce soleil qui lui est supérieur dans l’espace.*” O horizonte é o sol na medida em que o campo de percepção foi alargado. O mundo terreno não basta, é preciso ver além, é preciso ver a grandeza cósmica.

Mostrar o horizonte, assim, passa a ter um objetivo distinto daquele da pintura de paisagem, mesmo porque o material plástico empregado está longe de atingir tais efeitos de sentido. Não se quer provar a beleza do pôr do sol ou transmitir a impressão causada pela visão do céu em determinado momento do dia. A plástica mínima não tem autonomia diante da língua. É a língua sob funcionamento visual que gera sentidos. E todo o conjunto se submete ao paradigma da hermenêutica do texto poético e seus recursos de retórica, seus tropos, suas faculdades semiológicas.

Construído a partir da instauração da orientação espacial horizontal-vertical e do deslocamento de elementos da cadeia morfossintática, o poema toca diretamente o problema da percepção. Confirma Lengellé (1979, p.138, grifo do autor): “*Ce poème extrêmement simple est l’affirmation – et le mot est important –*



*d'une perception.*” Afirma-se um modo de perceber o real, e, conseqüentemente, de conceituá-lo, qual seja: o de considerar o sol, que está acima e em proeminência, como parte integrante do real. O mundo, o sol e a infinidade de outros astros constituem o universo, e tudo se integra e se harmoniza no que se denomina cosmos. No fim, o horizonte do poema é a afirmação da percepção cósmica do universo: percepção da unidade, da totalidade.

Essa linha do horizonte que separa e congrega as instâncias do universo reaparece em quase todos os poemas de *Le jardin japonais*, ora explícita, ora implicitamente. Ela cria um padrão para os poemas e repete a importância da percepção integradora. Em “*l'éternité*” (Poema 2), é traçada sob a palavra *mobile*, que também sofre alteração de deslocamento: a letra “o” é novamente suspensa e mimeticamente comparada ao círculo solar; as três últimas letras, formadoras da palavra *ile*, são afastadas horizontalmente à direita, numa clara intenção analógica de isolamento. Todos os elementos significantes escriturais ocupam o espaço representante do céu. Embaixo da linha do horizonte, nada é mostrado, pois ela própria designa o ponto de partida da percepção: a Terra. O que está de fato a se mover nesse espaço celeste? Uma vez que a letra “o” se torna a figura do sol, por consequência, os outros elementos a sua volta ganham qualidade simbólica semelhante: todos simulam corpos celestes em órbita. Inclusive a *ile* (uma versão gráfica da palavra permite a ausência do acento circunflexo sobre a letra “i”) não passa de uma porção estelar suspensa no espaço. Tudo se move sobre a linha do horizonte, inclusive a própria linha, cujo aspecto plástico se distingue das formas esféricas das letras apenas por questão de fidelidade de percepção: ela própria haveria de se fechar num círculo, ou na letra “o”, se observada do espaço. É bom lembrar que na poética dos materiais existem infinitas possibilidades de correspondência significativa entre o traço e a letra.

Poema 2 – “*l'éternité*”, de Pierre Garnier.

o  
m                    b            ile  
\_\_\_\_\_

*l'éternité*

**Fonte:** Garnier (2012, p. 429).

O significado simbólico das letras em movimento, regidas pela figura do sol em posição de destaque, reclama prioritariamente a intervenção do título do poema: “*l'éternité*”. A eternidade é um conceito caro a Pierre Garnier. Ela é um dos resultados da crença no tempo circular do mito. Contra a ordem aristotélica do pensamento conceitual, o poeta faz vigorar a percepção de que passado, presente e futuro compõem uma só substância; de que começo, meio e fim são abstrações da razão científica que contribuem com a sensação de apartamento, de não solidariedade, de fixidez.

A relação entre eternidade e mobilidade é direta: a mistura dos tempos corresponde ao constante movimento no espaço. De acordo com a Teoria da Relatividade, quanto maior for o movimento no espaço, menor será a passagem do tempo. Se o tempo e o espaço são relativos e profundamente entrelaçados, é a mobilidade, ou o movimento, que permite a experiência do eterno, da duração zero, da suspensão da passagem temporal. A observação dos astros e a conquista do espaço são fundamentais para comprovar a Teoria. Nos deslocamentos pelo espaço em altíssima velocidade, pode-se ter a noção exata da alteração temporal. É esse espaço em movimento que o poeta representa. O leitor e visualizador é levado a refletir sobre o lugar que ocupa diante da linha do horizonte. O poema, imagem ideográfica da eternidade, faz um apelo à consciência para que reconsidere as noções perceptivas estabelecidas.

Outros poemas do livro exploram igualmente as dimensões topológicas da verticalidade e da horizontalidade, mas sem fazer uso explícito da linha do horizonte. É o caso de “*le soleil spirituel*” (Poema 3), construído com a breve e intensa palavra *mort*. Do mesmo modo, o procedimento de deslocamento suspende no espaço representante a letra “o”, círculo que é símbolo do sol. As letras que restam no alinhamento do horizonte não constituem outras palavras: são como restos mortuários, corpos sem vida entregues à terra. As motivações analógicas seguem o padrão do universo simbólico criado pelo poema e pela poética de Garnier. Da morte o que sobrou de suscetível de ser elevado, ou melhor, de ser deslocado para uma região outra, não é senão aquilo que o título indica: o sol espiritual. O espírito é a energia vital, o impulso do movimento. Nesse caso, sua semelhança semântica com o sol cria exatamente uma metáfora.

**Poema 3** – “*le soleil spirituel*”, de Pierre Garnier.

o  
m                      rt

*le soleil spirituel*

Fonte: Garnier (2012, p. 430).

Mas a porção supostamente imaterial do espírito não tem, por isso, um valor independente da materialidade corpórea que resta na parte inferior da imaginária linha do horizonte. A distribuição topológica não se converte em dualismo. O sol espiritual existe fora da morte, mas não apesar dela. O que significaria a letra “o” flutuando na página sem o aporte das letras “m”, “r” e “t”? Certamente outra coisa, não o que ela significa nesse enunciado. A ligação que o leitor faz entre a

palavra alterada e a letra suprimida implica a ligação interpretativa entre as duas instâncias da morte, que são naturalmente as duas instâncias da vida: o corpo e o espírito. E o que mantém a virtualidade dessa ligação é justamente a imaginária linha do horizonte. Essa linha cria toda a tensão do poema e resguarda o sentido de equilíbrio entre as duas instâncias.

De acordo com a compreensão mística das relações analógicas, a morte não é o ponto final, é apenas um dentre outros acontecimentos que se revezam no tecido contínuo. Morte e vida se equivalem na sucessão do movimento circular universal. O poema, ao apontar a interação entre corpo e espírito no instante da morte, afirma a mesma interação na duração permanente da vida.

Um poema que traz sentido semelhante de horizonte integrador e que se refere também ao princípio imaterial da vida é “*le roitelet*” (Poema 4). Segue a sintaxe visual dos anteriores, mas o elemento deslocado não é mais a letra “o” representativa do círculo solar e sim o acento circunflexo da palavra *âme*. Num primeiro momento, desconsiderando a intervenção do título, tende-se a interpretar o acento segundo sua própria condição semiológica, que é extremamente frágil. Um sinal diacrítico não tem outra função senão a de, em colaboração com a letra, representar determinado fonema. É, portanto, a notação de um tom a mais, de um ajuntamento sonoro, de uma ênfase. Na poesia, sobretudo a visual, que se interessa absolutamente pelo investimento signico dos elementos materiais da escrita, essa função pode ganhar significado mais profundo, ao ampliar a noção de acento: da ênfase fonética à ênfase, por exemplo, da disposição emocional do sujeito. No poema, sobrelevar o circunflexo equivale a destacar seu valor em relação à letra e à palavra que acompanha. Destaca-se o acento da alma, a energia, a necessidade vibratória do temperamento. O sentido é corroborado pela etimologia da palavra grega *diakritikós*: o que separa, o que distingue. Na alma, o vigor é aquilo que se distingue e, por isso, pode ser distinguido na expressão do poema, por meio do procedimento de deslocamento.

No entanto, ao se levar em consideração a indicação do título, observa-se que o acento circunflexo também é atingido pela analogia significativa. *Roitelet* primeiramente designa o rei de um pequeno reino, ou um rei de poderes menores. Depois, por associação metafórica, passa a nomear um pequeno pássaro da Europa, de bico fino, amarelo-esverdeado, em cuja cabeça penas de um amarelo vivo formam uma coroa. Pierre Garnier, considerado por Jean-Yves Debreuille (2010) um ornitopoeta, por razão de seu forte apreço pelos pássaros, muito provavelmente aproveita da palavra o segundo sentido. Logo, o acento circunflexo, pela sua qualidade plástica formal, pode ser associado analogicamente

ao desenho estilizado do *roitelet* em pleno voo: duas pequenas asas impulsionadas para baixo. Uma vez que a palavra *ame*, sem o acento, ocupa a imaginária linha do horizonte, o ícone do pássaro está registrado no espaço reservado à representação do céu. Sendo assim, a leitura que se deve empreender precisa buscar as relações de sentido entre o pássaro e a alma. Percebe-se que o poeta arma um enredado simbólico: um signo remete a outro signo. Mas tudo se mantém no campo da legibilidade.

**Poema 4** – “*le roitelet*”, de Pierre Garnier.

^

a m e

*le roitelet*

**Fonte:** Garnier (2012, p. 431).

Debreuille (2010) apresenta importantes chaves de compreensão da simbologia do pássaro na obra de Pierre. Concentra-se na análise de um livro em versos publicado pelo poeta em 1986, o *Ornithopoésie*, no qual todos os poemas trazem a figura da ave, cujas significações se estendem a poemas de outras obras, inclusive as espacialistas. Aliás, o crítico esclarece que, apesar de os poemas não seguirem estritamente a sintaxe visual, não deixam de pôr em prática o princípio da espacialização: versos aerados, palavras e grupos de palavras rigorosamente ordenados no branco do papel, tudo para deixar lugar a circulações, a respirações. Os pássaros não são mais que figuras de linguagem: “*L’Ornithopoésie n’est pas une poésie sur les oiseaux, c’est une poésie qui s’approprie le potentiel, réel ou supposé, des oiseaux.*” (DEBREUILLE, 2010, p. 67). Ou seja, Garnier usa os pássaros como

motivo analógico para tratar de outros temas. Um deles é a leveza. No mundo agitado e brutalizado, o pássaro ensina a alternativa da trajetória suave, calma, pacífica. Outro é a liberdade, sob vários aspectos: desde a liberdade de estar no mundo até a liberdade criativa de poder escolher a melhor forma de versificação.

Mas talvez nenhum outro tema seja mais ligado à atividade do poeta do que este: a expressão. O poeta canta à semelhança do pássaro, canta sem obrigatoriedade, canta naturalmente. O canto do pássaro e o poema são expressões universalizadas, menos do indivíduo que da espécie. Integram a instância lírica do “eu-no-outro”, de acordo com a fórmula de Staiger (1969). Há comunhão entre o canto do pássaro e o canto do poeta. E não se resume o canto à expressão oral, pois o pássaro, com seu voo, também o registra, mesmo que sem deixar marcas, no espaço celeste. Seu movimento – e ele é puro movimento – é sua forma de escrever. Uma escritura em processo, que se apaga à medida que se realiza, que se mostra visível apenas no instante fugaz de seu ato. Sua trajetória no espaço torna-se, na poesia espacializada, o percurso da palavra solta na página. Enredamento: o próprio pássaro, então, equivale à palavra em seu desempenho, em sua vibração. Declara Pierre (apud DEBREUILLE, 2010, p.63): “[...] *les oiseaux se mirent dans les mots, les mots se mirent dans les oiseaux. épiphanie des oiseaux invisibles qui deviennent visibles, silencieux qui deviennent sonores.*” De fato, é no poema que a escrita instantânea do pássaro ganha visibilidade, assim como o breve canto se materializa na substância fonêmica.

Na relação entre pássaro e poema, surge inevitavelmente o problema do alcance do voo ou da palavra. Qual o destino do percurso? Será o rodeio gratuito, sem finalidade, o voo pelo voo, o jogo pelo jogo? Claro que se o poema está regido pela lei do analógico, ele assume o risco de se perder no puro lúdico. Mas esse não é o caso de Garnier. De todo modo, também não se trata, naturalmente, de deslegitimar a função poética, que se constrói no interior do discurso e enfatiza antes a construção que a referência:

*Il est à remarquer que cette “écriture” des oiseaux, comme celle du poème, se réfère toujours à un ailleurs dont elle n’est que le signe, ou même tente de transférer l’ici dans un ailleurs, celui de la vraie vie sans doute. Ce mouvement vers un espace plus loin que son propre espace est commun à l’oiseau et au poème. Ce dernier n’est qu’apparemment orienté vers le monde dont il parle, et qu’on reconnaît dans ses mots, mais c’est en fait à l’intérieur de lui-même, sous les significations apparentes, qu’il tente de forer. (DEBREUILLE, 2010, p. 64).*

Se o canto do poeta simula o canto do pássaro, a comunhão se estende ao par ave-poeta. Debreuille recorda que a partir de uma afirmação de René Char – outro ornitopoeta, como seriam também La Fontaine, Milosz, Bosschère, Éluard, Saint John Perse –, Garnier (apud DEBREUILLE, 2010, p. 65) compara-se ao pássaro: “*Comme nous vivons tous deux dans le présent éternel. perte de vue de la terre qui s’étend à perte de vue. se sépare d’elle-même. s’étage. se perd et se réinstalle plus haut, plus loin. ailes ou îles-miroirs. le présent plane.*” Tal descrição pode ser aplicada adequadamente tanto à sensação do poeta quanto ao procedimento formal de espacialização, afinal, no poema visual, os elementos escriturais (palavras soltas, ilhas de palavras, letras, pontos, traços) se reorganizam na página como se se desprendessem do lugar de estabilidade: a frase, o verso, o discurso.

O pequeno *roitelet* do poema espacial, mimetizado no acento circunflexo, recupera essas significações da ornitopoesia de Pierre. Da alma, mantida num lugar de estabilidade, no ponto de equilíbrio da parte inferior da invisível linha do horizonte, desprende-se a matéria volátil, a essência de leveza e liberdade. Mas o mesmo ícone do pássaro pode significar o canto e o poema. Ora, o imaginário literário não concebeu tantas vezes o lirismo como a suspensão da alma, o encantatório, aquilo que provoca arrebatamento? A expressão lírica não é para Huizinga (2019, p.187) “[...] a linguagem da contemplação mística, dos oráculos e da magia [...]”, um jogo social revestido de sacralidade? O *roitelet* exprime o canto poético da alma. Não de uma alma específica, mas da alma universal, da alma de todos os homens, da faculdade humana de expressão. Esse canto não se pode ouvir, mas se pode intuir no instante fixo de seu voo ascendente. O *roitelet* exprime, por isso, a poesia de todos os homens, destinada a reverberar no espaço aberto e infinito, mesmo que sob a forma muda da imagem escritural.

E se o pássaro, além de simbolizar o canto, simboliza sua própria função de emissor do canto, ele é o poeta. É o poeta que ensina o voo da alma, que, assim como o pássaro, perde a vista do ponto de estabilidade, do lugar de que alçou voo em direção à altura, à lonjura, ao espaço da infinitude. O poeta, como o pássaro, lança-se da alma, determinação do princípio de vida, para o “presente eterno” da poesia, ou do voo em plena liberdade para o qual não existe outro desígnio senão a necessidade de se realizar, de existir. Abaixo da linha do horizonte, na terra, a alma sujeita-se à força das contingências históricas. Mas o poeta é capaz de lhe dar oportunidade de fuga. O poeta é a alma liberta.

Na vasta obra de poesia visual do francês Pierre Garnier, há muitos outros poemas que exploram a simbologia da linha do horizonte. O que parece importante destacar, à maneira de conclusão, é a consciência da potência do

limite. O *spatialisme*, ao mesmo tempo decorrente e dissidente do concretismo internacional, se mantém no limiar entre o jogo e o discurso, entre o literal e o literário. Na linha do horizonte, consegue se instituir tanto como experiência com a materialidade significante da língua quanto como expressão lírica capaz de comunicar o que Hamburger (2007) chama apropriadamente de “verdade da poesia”. A linha do horizonte é uma das formas pelas quais Pierre Garnier conserva a analogia e seus recursos retóricos, numa poesia que aparentemente – e só aparentemente – se encontra tão distante dos poemas em verso da tradição.

### ***THE SPATIALIST POETRY ON THE HORIZON LINE***

**ABSTRACT:** *Conceived by the poet Pierre Garnier and his wife Ilse in the 1960s, Spatialisme is the French literary movement that corresponds to the Brazilian Concretism of the brothers Campos and Décio Pignatari. However, the visual poems created by the Garnier couple cannot be considered to obey the same artistic principles strongly established by Brazilian poets. Although they appropriate the innovative experiences with the format, these poems are distinguished from the beginning for revealing lyrical qualities common to most of the tradition's poems in verse. Between verse and visual, between time and space, between linear and simultaneity, between song and inscription, between the avant-garde and tradition, Spatialisme occupies an intermediate place. The space that became the foundation of the spatialist theory is a space of conciliation, relation, and unity. It is the space of an old lyrical artifice: the analogy. And that explains why Pierre Garnier so often uses the horizon line in his poems.*

**KEYWORDS:** *Pierre Garnier. Spatialism. Concretism. Visual poetry.*

### **REFERÊNCIAS**

- DEBREUILLE, J.-Y. Pierre Garnier ornithopoète. In: BLONDEAU, P. (Org.). **Pierre et Ilse Garnier**: la poésie au carrefour des langues. Arras: Artois Presses Université, 2010. p. 59-67.
- GARNIER, P. Le jardin japonais. In: GARNIER, I.; GARNIER, P. **Poésie spatiale**: une anthologie. Marseille: Al Dante, 2012. p. 413-438.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LENGELLÉ, M. **Connaissez-vous?** Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier. Paris: André Silvaire, 1979.



A poesia espacialista na linha do horizonte

LENGELLÉ, M. **L'Œuvre poétique de Pierre Garnier**. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 2001.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.





# ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Ahasverus, p. 219  
Aminata Sow Fall, p. 199  
Christine de Pisan, p. 169  
Concretismo, p. 273  
Crônica, p. 149  
Douceurs du bercail, p. 199  
Espacialismo, p. 273  
Feminino, p. 169  
Guy de Maupassant, p. 149  
Idade Média, p. 169  
Jean d'Ormesson, p. 219  
Judeu errante, p. 219  
Lenda, p. 219  
Literatura francesa, p. 183  
Literatura francesa contemporânea, p. 219  
Literatura francófona, p. 199  
Literatura senegalesa, p. 199  
Luto, p. 183  
Mito, p. 219  
Morte, p. 183  
Mythes, p. 254  
Pierre Garnier, p. 273  
Poesia visual, p. 273  
Representações, p. 183  
Romance no século XIX, p. 149  
Satan, p. 254  
Utopia, p. 169  
Valeurs révolutionnaires, p. 254  
Victor Hugo, p. 254  
Wolof, p. 199



## *SUBJECT INDEX*

- Ahasverus, p. 219  
Aminata Sow Fall, p. 199  
Christine de Pisan, p. 169  
Chronicle, p. 149  
Concretism, p. 273  
Death, p. 183  
Douceurs du bercail, p. 199  
Feminism, p. 169  
Francophone literature, p. 199  
French contemporary literature, p. 219  
French Literature, p. 183  
Guy de Maupassant, p. 149  
Jean d'Ormesson, p. 219  
Legend, p. 219  
Middle Age, p. 169  
Mourning, p. 183  
Myth, p. 219  
Myths, p. 254  
Novel in the 19th century, p. 149  
Pierre Garnier, p. 273  
Representations, p. 183  
Revolutionary values, p. 254  
Satan, p. 254  
Senegalese literature, p. 199  
Spatialism, p. 273  
Utopia, p. 169  
Victor Hugo, p. 254  
Visual poetry, p. 273  
Wandering Jew, p. 219  
Wolof, p. 199



# ÍNDICE DE AUTORES/ *AUTHORS INDEX*

BUORO, T., p. 273

MACHADO, G. M., p.169

OLIVEIRA, G. R. de, p. 199

OLIVEIRA, T. M. de, p. 219

PEREIRA, M. J., p. 254

PINTAR, K. C., p. 169

RIBEIRO, A. C. R., p. 199

SANTOS, K. D. dos, p. 149

XYPAS, R., p. 183

