

# 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. 24 (1/2), 2023 – 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)

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

Márcia Eliza Pires (UNESP/Araraquara)

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

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

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

Guacira Marcondes Machado ..... 7

### IV siècles avec Saint François de Sales : entre theologie, histoire de l'art et patrimoine

*IV centuries with Saint François de Sales : between theology, history of art, and heritage*

Josette Malbert..... 15

### As experiências do ser em Voltaire e Cecília Meireles

*The experiences of being in Voltaire and Cecilia Meireles*

Márcia Eliza Pires..... 33

### Baudelaire et le premier Romantisme

*Baudelaire and the early Romanticism*

Larissa Drigo Agostinho..... 49

### *La Curée* de Zola: um romance “invertido”

*La Curée of Zola: an “inverted” romance*

Renata Lopes Araujo ..... 69

### O artista e a obra de arte: paradoxos da musa moderna

*The artist and the work of art: paradoxes of the modern muse*

Kedrini Domingos dos Santos..... 105

### O amor revolucionário em *Les misérables*: o discurso de Enjolras e a transformação de Grantaire

*Revolutionary love in Les misérables: Enjolras's speech and Grantaire's transformation*

Maria Júlia Pereira..... 123

A sensibilidade absurda: Albert Camus e <i>O estrangeiro</i> <i>The absurd sensibility: Albert Camus and The stranger</i> Vinicius de Oliveira Camargo e Ademir de Souza Neto .....	139
Índice de Assuntos.....	153
<i>Subject Index</i> .....	155
Índice de Autores/ <i>Authors Index</i> .....	157

## APRESENTAÇÃO

Este volume contém artigos bastante diferentes, alternando-se no tempo de sua produção e na categoria dos textos, ilustrando um longo período do que poderíamos considerar o campo literário francês.

Iniciamos a *Apresentação* pela menção ao mais recuado nele, de Josette Malbert, “*IV siècles avec Saint-François de Sales; entre théologie, histoire de l’art et patrimoine*”. A fama de François de Sales (1567-1622), bispo da diocese Genève-Annecy no século XVII, que para falar ao povo desenvolve uma linguagem que não é mais o latim, mas o francês, para desenvolver uma devoção civil. Tornou-se, assim, diretor de consciência das senhoras da nobreza, editando um conjunto de regras, sob o título de *Introdução à vida devota*, deixando sua imagem ao longo dos séculos no patrimônio religioso, sobretudo na Savoie. Para frustrar o comportamento hostil dos protestantes e tentar convencer os habitantes a se converterem, Francisco de Sales escreve suas orações, as recopia à mão e as enfia sob as portas nas vilas e cidades. Pouco a pouco ele convence as autoridades que vai conseguir a adesão dos habitantes. Seus folhetos, chamados *Meditações*, dão testemunho do seu pensamento e estão reunidos sob o título de *Controversias*. Graças a essa técnica engenhosa, o papa Pio XI, em 1923, o nomeará patrono dos jornalistas, dos editores e dos escritores católicos. Na Savoie, sua notoriedade nasce pela escrita. Mellinshoff-Bourgerie prefere atribuir-lhe o título de “homem de letras” ao invés de “escritor”, e diz que a própria Academia Francesa “garante o talento literário de Francisco de Sales, colocando-o na lista dos prosadores mais representativos de sua época, ao lado de Charron, Malherbe e Regnier”.

Situando-se em autores do século XVIII francês - Voltaire (1694-1778)- e do século XX brasileiro - Cecília Meireles (1901-1964)-, Marcia Pires apresenta “As experiências do ser em Voltaire e Cecília Meireles”, realizando leitura comparativa entre o conto *Candide ou l’optimisme* do autor francês e “Mar absoluto”, poema da brasileira. A busca por compreender a natureza da existência para melhor experimentá-la - valor iluminista - é fator fundamental à temática do poema de Cecília Meireles. Adepto da supremacia e autonomia da liberdade do pensamento contestador, Voltaire insurge-se contra o poder abusivo do estado e da Igreja. Ao

lado de outras figuras de sua época, Voltaire inspirou-se também no romance de aprendizagem, gênero que nasceu na Alemanha, em Goethe, sobretudo, e se caracteriza pelo enfoque em um personagem jovem e inexperiente que ao longo da narrativa amadurece enquanto sujeito. É o que reconhecemos em *Candide* (1759) onde, além da ironia, encontramos a premissa iluminista de que um sistema filosófico deve voltar-se ao exercício de um possível bem. Quanto a Cecília Meireles, nasceu em 1901 no Rio de Janeiro e iniciou sua atividade poética em 1919, tornando-se também cronista, tradutora, folclorista e professora. É no livro *Mar absoluto e outros poemas* que a pluralidade de significados atinge seu ápice. A força e a complexidade da sua poesia filosófica são constantemente permeadas pela tonalidade do questionamento existencial. Os temas de grande relevância ao pensamento de Cecília Meireles desenvolvem-se frequentemente em torno do questionamento da existência e tentativa de compreender a imbricada natureza humana. Ao realizar leitura comparativa entre o protagonista do conto de Voltaire e do poema “Mar absoluto”, Pires vai cotejar três aspectos semelhantes às duas produções: a noção de êxodo, a experiência empírica entremeada pelo questionamento filosófico e o amadurecimento existencial.

Em seu artigo “*Baudelaire et le premier romantisme*”, Larissa Drigo Agostinho pretende discutir e problematizar algumas das principais ideias da crítica literária em torno do romantismo e de sua história presentes em Paul Benichou, Bourdieu, Lukács. Para isso, a articulista propõe uma análise comparada de dois poetas - Lamartine e Baudelaire - com a finalidade de distinguir o tédio, as marcas dessas duas gerações diferentes e o papel da ironia baudelaireana na crítica do caráter reacionário do primeiro romantismo. Michel Löwy e Robert Sayre distinguem seis correntes românticas e no interior de uma delas – revolucionária utópica – encontram cinco tendências: jacobina – democrática, populista, socialista utópico-humanista, libertária e marxista. A articulista vai encontrar aí três grandes tendências: o romantismo conservador, o romantismo liberal e o romantismo revolucionário ou jacobino. O romantismo define-se como um projeto político. A história dessa corrente literária segue o percurso de elaboração e a construção subjetiva da Revolução Francesa, sua herança, suas promessas e proezas de seus erros. Foi Germaine de Staël, em *De la Littérature*, que traça as primeiras linhas do programa político e literário do romantismo liberal. Seu objetivo é continuar e prolongar a revolução no terreno filosófico, estabelecer qual seria a literatura compatível com os novos tempos. No século de Luís XIV, o objeto principal dos escritores é a perfeição da arte de escrever, mas a partir do século XVIII, a literatura não é mais somente uma arte cujo fim está em



si mesma, ela se torna um meio, “uma arma para o espírito humano, que ela até então se contentara em instruir e divertir”. São escritores que já pertencem ao espírito republicano e começaram a transformação da literatura: uma vez a revolução feita e a república estabelecida era preciso acabar a revolução. Entretanto, os românticos liberais queriam mudar o país, mas guardando aspectos da tradição e do passado, inspirados pela literatura da Idade Média e a moral e valor cristãos. A palavra “romantismo” designa a poesia que se origina de cantos dos trovadores, nascida da Cavalaria e do Cristianismo. A renovação formal da literatura começa pela poesia lírica para chegar depois à cena teatral. Em 1830, Victor Hugo se volta para o teatro, considerado o gênero moderno por excelência, que estabelecera uma nova poética. Se a poesia lírica era católica e realista, a revolução romântica escolhe outra cena para sua realidade: o teatro. O desejo de ruptura com a tradição literária é teorizado pelo romantismo jacobino, iniciado por Stendhal em 1825. Ele queria eliminar as formas literárias ligadas à antiga sociedade. Por seu lado, os conservadores, como Chateaubriand, que quis apagar a obra dos filósofos do século XVIII pregando a volta ao Antigo Regime e ao catolicismo. Em seu *Gênio do Cristianismo*, no prefácio, o autor escreveu: “Por toda parte viam-se restos de igrejas e de mosteiros que acabavam de demolir: era uma espécie de diversão ir passear nessas ruínas.” O autor pretendia fornecer com esse livro a consolação e o remédio moral de que necessitava uma sociedade abandonada a si própria após a Revolução. Seu livro influenciou uma geração de poetas que imitavam seu estilo: “É na exaltação da poesia, colocada ao nível de seu mais alto valor, tornando-se religião, luz sobre nosso destino, que se deve ver, sem dúvida, o traço distintivo mais certo do romantismo.” Diz Bénichou: o espiritualismo de romântico inclina-se a investir mais particularmente na poesia: nesse sentido, o romantismo é uma sagração do poeta. Para o crítico, as outras gerações se definem como aquelas que não foram capazes de prolongar a missão da primeira. A segunda geração de Gautier, Nerval, Nodier, Sainte-Beuve, Musset será descrita como a escola do desencanto. Segundo Lukács, a ideia romântica de um mundo desencantado é uma atitude literária. O termo foi usado por Balzac que, segundo Lukács, criou “um novo romance que se torna de importância capital para toda a evolução do século XIX: o tipo do romance da desilusão, o tipo de romance no qual se mostram como as ideias falsas, mas que apareceram por necessidade, das personagens sobre o mundo, se necessariamente em contato com a força brutal da vida capitalista”. Já Bourdieu utiliza esse paradigma do desencantamento para qualificar a obra de Flaubert e a invenção da arte pela arte. Assim como essa geração é plural, dividida entre

várias correntes políticas que compartilham ideias estéticas distintas, as gerações seguintes perseguirão a tentativa romântica de concluir a revolução de maneira igualmente plural. A base do poder monárquico se adaptará, ao longo do século, para se tornar a sede de uma ética de vida em harmonia com o curso burguês do mundo, enquanto a literatura se transformará para encarar, para opor-se à ordem econômica e social, criticando-as. O desencantamento da arte poderia ser o resultado de um desgosto dos artistas em relação à sociedade que culmina no culto da arte pela arte. Importante aqui compreender a verdadeira natureza do processo de desencantamento do mundo, termo que aparece em Max Weber. Para ele o termo significa um processo de perda de encantamento, de magia, de feitiço de formação do mundo, favorecido pela religião e pela ciência, processo fundamental ao desenvolvimento do ascetismo protestante e do “espírito capitalista”. Assim, o desencantamento do mundo significa sair de um mundo sem nenhum sentido, e entrar em um universo ordenado por uma série de ideias religiosas que o transforma em um mundo cheio de sentido, inteiramente racionalizado e codificado. Com Baudelaire, o projeto romântico de construção de um Estado novo por meio da transformação moral dos homens através da estética começa a ser seriamente questionada. O poeta escreverá contra o conjunto das ideias religiosas que transformaram a sociedade de seu tempo em uma sociedade hipócrita. A articulista vai procurar mostrar, pela análise de poemas de Lamartine e de Baudelaire, qual remédio ele propôs contra a sentimentalidade romântica, questionar se sua poesia foi capaz de criticar seu tempo e ir além da decadência ou do ascetismo, encontrando forma crítica capaz de ironizar a moral e as outras mentiras que assombravam seu tempo.

Em “*La Curée* de Zola: um romance ‘invertido’”, Renata Lopes de Araújo faz uma leitura que se afasta do protocolo feito pelo autor e de indicações encontradas ao longo da narrativa, para afirmar que se pode depreender a homossexualidade dos protagonistas tanto por meio da narrativa como de suas ações. No seu texto, a articulista conta inicialmente que Zola recebeu um dia uma série de cartas anônimas na qual o remetente faz relato detalhado de sua homossexualidade. Zola entrega as cartas a um médico, Georges Saint-Paul, que estudava o assunto e que as publicou em 1894 e 1895 em *Archives d'Anthropologie criminelle*, com o título de “*Roman d'un inverti-né*”, antes de voltar a publicá-las em outras duas obras, de 1896 e 1910. Em sua carta endereçada ao médico e publicada nesses livros, Zola justifica-se por não ter ousado utilizar o documento, que considerava de grande interesse fisiológico e social, pois era o momento em que travava uma batalha literária contra a crítica que o tratava como um criminoso capaz

de todos os vícios. Em 1902, Zola publicou *Le Roman expérimental*, com sete estudos sobre literatura entre os quais um que continha um resumo das teorias de Claude Bernard, autor da *Introduction à la médecine expérimentale*, aplicadas à literatura sem grandes modificações. Zola afirma que o século XIX passou por grande evolução quando foi da observação dos fenômenos à experimentação, quando começa a investigar o funcionamento dos organismos vivos. O método experimental determinados. A literatura se serviria dos fenômenos existentes na natureza humana, com especial interesse pelas patologias, e estudaria o desenvolvimento desses fenômenos. Essa literatura teria o objetivo e o privilégio de mostrar a Verdade da natureza humana. O papel do escritor seria o de chegar a um ponto em que a literatura funcionasse como uma escola, para a vida e os comportamentos das pessoas, uma solução para os conflitos do ser humano. Em sua carta, ainda, Zola tenta explicar ao médico que desistira do romance de um “*inverti*”, pela pressão que sofria da crítica pelo que consideravam imoralidade da obra zoliana e, em consequência, do próprio Zola. Em um texto dedicado à memória do autor, o médico diz conhecer suas razões: é que, na verdade, o assunto exigiria muita dedicação e pesquisa de campo, como todos os outros temas tratados nos Rougon Macquart, e Zola já não teria a energia necessária para essa empreitada. Os livros sobre a chamada inversão foram os únicos, de fato, publicados pelo médico sobre um pseudônimo, o que seria uma precaução dele para evitar a perseguição da crítica. Apesar de seus receios em relação a ela, a carta de Zola em romances como *Nana* e *La Débâcle*, e mais calado em outros, como acontece em *La Curée*, de que o leitor deste artigo encontrará a análise neste volume.

No artigo seguinte, “O artista e a obra de arte: paradoxos da musa moderna”, Kedrini Domingos dos Santos aborda o artista e sua relação com a mulher e o mundo. No século XIX, Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), a partir da criação de um androide, reflete sobre o desdobramento do ser amado, a relação entre o modelo e a obra, e dá a entrever a fratura entre o eu e o mundo e o sonho da beleza ideal do artista Villiers. Nesse aspecto, cara ao escritor é sua situação em meio à realidade indesejada e as soluções para escapar às suas armadilhas. Nos tempos modernos, é por um ser em transformação (e não por um ideal fixo de mulher) e o artista busca tornar-se criador como Deus (Prometeu, Pigmalião). Verifica-se, com frequência, uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, produto do olhar e da criatividade masculina. Mas como a arte se torna autônoma nesse século XIX, o artista usurpa o poder do Criador e nesse ato de rebeldia, a mulher se torna inspiradora, objeto amado, mas visto como incompleto, encantado,

imagem ilusória. Balzac já reflete sobre relações arte e amor em várias obras, mas nele a mulher tira seu poder da confusão das funções materiais e os papéis de inspiradora e de amante. O mesmo aparece em T. Gautier em *La Toison d'Or* (1839), nos irmãos Goncourt e em Zola (*Oeuvre*, 1886), que tomam essa temática da literatura do século XIX. Na segunda metade do século, na França, a mulher é marcada pela degradação da civilização, que leva o artista ao sofrimento. A mulher é sua musa e, como tal, deve permanecer passiva, intocável, puro objeto de contemplação e, ao mesmo tempo, ativa por sua função inspiradora e pelo ideal que representa para o criador. Mas ela permanece burguesa, o que a separa do artista, pois não compreende a beleza na arte. O amor passa através da obra criada, na medida em que o artista se apaixona pela mulher (cf. mito de Pigmalião). Aliás, a relação entre a modelo e a obra de arte nos remete ao tema do duplo, um dos antigos da literatura, explorado por Ovídio nas *Metamorfoses*. Com o romantismo, a temática do duplo torna-se motivo recorrente na criação do século XIX, em Hoffmann (1776-1822), em Poe, Nodier, Mérimée (1803-1870), Nerval, Gautier, Maupassant e Villiers de l'Isle-Adam. É o que a articulista irá demonstrar na análise de *L'Ève future*.

No próximo artigo, Maria Júlia Pereira aborda “O amor revolucionário em *Les Misérables* (1862): O discurso de Enjolras e a transformação de Grataire”. Enjolras é o jovem líder revolucionário, personagem constituída, segundo Candido (2002), como adaptação de um modelo que o escritor reconstituiu por meio de documentos e testemunhos. De fato, ele é inspirado no jovem estudante universitário parisiense da década de 1830 que, envolvido com grupos de oposição ao governo monárquico, organizava, com operários e outros opositores populares movimentos de insurreição que culminavam nas barricadas. Nos romances históricos constatou-se que o curso das personagens principais está vinculado ao destino da comunidade histórica em que se inserem, não se limitando à sua trajetória individual. Enjolras e seu grupo, assim, tiveram a sorte dos insurgentes de 5 e 6 de junho de 1832, massacrados pela guarda real francesa. Enjolras encarna a ideia de revolução em toda sua complexidade, inclusive a ambiguidade entre os ideais e o agir revolucionários, a incompatibilidade entre o discurso pela fraternidade e a ação geradora da guerra civil presente na insurgência. A devoção de Enjolras é característica de um padre e sua paixão é típica do amante, porém ambas são voltadas à causa política. A castidade contrastante com a juventude excessiva reitera o caráter virtuoso da personagem e de sua devoção à causa. A virtude política de Enjolras compõe seu caráter, sendo bússola de seu agir. A palavra insurreição, em *Les Misérables*, adquire importante valor

axiológico, na medida em que é apresentada pelo narrador como sinônimo de revolução. Enjolras aparece como agente transformador que modifica política e historicamente a comunidade em que se insere, o que ocorre a partir do gesto de amor expresso na dedicação à causa republicana. No meio dos membros de seu grupo o narrador menciona um cético, Grantaire, que se recusava a crer no que quer que fosse, o qual, no entanto, tinha um fanatismo, que era um homem: Enjolras. Sua existência e caracterização são indissociáveis de Enjolras. Segundo Roos, a ideia do amor em Hugo tem natureza universal, identifica-se com a solidariedade e se justifica na unidade do gênero humano. Esse amor dedicado e que demanda sacrifício é uma das faces do amor na concepção da comédia humana e, em *Les Misérables*, ele é encarnado não somente por Myriel, mas também por Enjolras, cuja ação no romance se fundamenta na utopia figurada no discurso por um futuro harmônico que é essencialmente caracterizado por uma República que contemple os desfavorecidos.

No trabalho “A sensibilidade absurda: Albert Camus e *O estrangeiro*”, apresentado por Ademir de Souza Neto e Vinicius de Oliveira Camargo, os autores procuram a compreensão do absurdo em Albert Camus, escritor argelino, através do ensaio filosófico. *O mito de Sísifo*, que permite traçar determinados elementos desenvolvidos em sua atuação como romancista. A partir de alguns conceitos apresentados em seu ensaio, será desenvolvida breve análise estrutural sobre a construção do narrador do romance de *O Estrangeiro*, utilizando estudos de críticos de sua obra. O ensaio será tomado como ponto de partida, buscando a investigação sobre os desdobramentos da existência consciente do absurdo. Assim, Sísifo sendo dono de seus dias, a sua realidade, o seu universo e o seu único mundo não lhe parecem inútil, com a ausência do divino. Esse universo, doravante sem deus, lembra Camus ao falar de Sísifo, não lhe parece estéril nem fútil, pois sua felicidade reside na consciência e no controle sobre seu destino e sua trajetória. Meursault, narrador autodiegético de *O Estrangeiro*, realiza a diegese dos fatos vividos em Marengo e em Argel: a sua perspectiva sobre o enterro de sua mãe, o seu retorno à capital, o assassinato do árabe, e por fim, o seu julgamento e o seu período no cárcere. É por meio do reconhecimento de sua condição que se estabelece a tragicidade, tendo em vista a afirmação de Camus sobre o mito de Sísifo: “Este mito só é trágico porque seu herói é consciente”. No absurdo camusiano, o personagem constrói o seu universo alheio à normalidade estabelecida pelo social, tornando-se um estrangeiro. O autor constrói a saída existencial mediante o silêncio do mundo. As inquietações existenciais partilhadas pela humanidade são sanadas a partir da consciência de

Guacira Marcondes Machado

sua condição e do olhar para o mundo dos sentidos. O que resta ao humano é o sensível. Este lhe basta.

Guacira Marcondes Machado



## IV SIÈCLES AVEC SAINT FRANÇOIS DE SALES : ENTRE THÉOLOGIE, HISTOIRE DE L'ART ET PATRIMOINE

Josette MALBERT\*

**RÉSUMÉ :** François de Sales (1567-1622) est évêque du diocèse de Genève-Annecy au XVII<sup>e</sup> siècle. Sa renommée s'est initiée lorsque le duc de Savoie, Charles-Emmanuel 1<sup>er</sup>, lui a demandé de ramener à la religion catholique une partie de son territoire proche de Genève, la calviniste, acquise au protestantisme quelques années auparavant. Il s'est illustré en écrivant ses prêches sous le titre *Les Controverses* et en les glissant sous les portes des habitants à défaut de pouvoir les dire en public. Pour parler au peuple, il développe alors un langage non plus en latin mais en français, développant ainsi une dévotion civile. C'est ainsi qu'il devient directeur de conscience de dames de la noblesse donnant un ensemble de règles édité sous le titre *Introduction à la vie dévote*. Pour autant, c'est un évêque érudit qui prône l'Amour de Dieu dans un ouvrage théologique : *Traité de l'Amour de Dieu*, toujours étudié par les prêtres contemporains. Avec Jeanne de Rabutin Chantal, il fonde la Visitation Sainte-Marie, qui sèmera un grand nombre de couvents dans de multiples pays au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Ma spécialité d'historienne de l'art m'a conduite à étudier ce personnage dans l'image qu'il a laissée tout au long de ces siècles dans le patrimoine religieux de Savoie principalement.

**MOTS-CLÉS :** François de Sales ; religion ; Savoie ; Réformation ; portrait ; saint ; patrimoine.

Evoquer Saint François de Sales (1567-1622), c'est d'abord parler d'une personnalité marquante du XVII<sup>e</sup> siècle religieux, un saint emblématique de la Réforme catholique dont il fut l'un des phares avec saint Charles Borromée, le milanais. Mais, c'est aussi l'homme de lettre qui fait encore référence.

### Un contexte particulier

François de Sales exerce son apostolat dans un contexte singulier. En effet, le conflit religieux qui agite le XVI<sup>e</sup> siècle conduit à la Contre-réforme ou Réformation

---

\* Doctorat d'histoire, mention histoire de l'art. Université Pierre-Mendès France, Grenoble II, Grenoble. 38000 - lili4774@wanadoo.fr

pour répondre à Luther et Calvin. La Savoie du duc Charles-Emmanuel 1<sup>er</sup> (1562-1630), terre de son diocèse, occupe une position stratégique entre la France qui se remet à peine de la Saint Barthélémy et l'Etat de Genève acquis au calvinisme. Le Chablais, entité du Duché de Savoie, proche de Genève, avait été envahi en 1536 par les Bernois, d'obédience protestante. Lors de la reconquête de ce territoire (1559) par le duc Emmanuel-Philibert (1528-1580), ce dernier avait fait preuve de clémence quant à ce particularisme religieux du peuple. Il n'en est toutefois pas de même avec son fils, Charles-Emmanuel 1<sup>er</sup>. Celui-ci exige que la religion du prince soit celle du peuple. A la demande du duc, c'est François de Sales, jeune prévôt, que l'évêque de Genève-Annecy, Mgr Granier, envoie pour reconverter la population chablaisienne et barrer l'influence calviniste de Genève<sup>1</sup>.

Cette réforme post-tridentine se réalise dans une grande effervescence intellectuelle et religieuse. Ainsi, François de Sales, de noblesse savoyarde, Paris pour ses études au collège jésuite de Clermont, puis à Padoue, deux sites universitaires très importants à l'époque. Jeune docteur en droit et en théologie, il délaisse une belle vie civile pour se consacrer à Dieu. Alors qu'il n'est encore que prévôt du chapitre, en 1594, son évêque lui demande d'aller en Chablais essayer de reconquérir Genève.

## L'homme de lettre

C'est par une expérience un peu anecdotique que commence sa notoriété littéraire. En effet, François de Sales est un orateur intelligent, cultivé, hébergé chez le baron d'Hermance, catholique, au château des Allinges. Les autorités protestantes ne l'autorisaient pas à prêcher dans l'église St-Augustin de la proche ville protestante, Thonon. Pour déjouer les comportements hostiles des protestants et essayer de convaincre les habitants de se convertir, François de Sales écrit ses prêches, les recopie à la main et les glisse sous les portes dans les bourgs et les villages. Petit à petit, il réussit ainsi à convaincre des notables qui vont finir par emporter l'adhésion des habitants. Ses feuillets dénommés « Méditations » témoignent de la pensée salésienne et sont réunies dans un manuscrit sous le titre *Les Controverses*. Cette ingénieuse technique de communication simple, particulièrement novatrice, vaudra à François de Sales d'être nommé patron des journalistes, des éditeurs et des écrivains catholiques par le pape Pie XI, en 1923.

---

<sup>1</sup> A partir de 1535-1536 le passage de Genève à la Réforme chasse l'évêque qui se réfugie à Annecy où est déplacé le siège épiscopal. François de Sales est ainsi évêque de Genève en résidence à Annecy.



En janvier 1602, le duc de Savoie par l'intermédiaire de son évêque, Mgr de Granier, l'envoie à Paris pour négocier avec le roi Henri IV le rétablissement de la religion catholique dans le pays de Gex, proche de Genève, et nouvellement annexé à la France par le traité de Lyon. Là, il prêche le carême devant Marie de Médicis en la chapelle du Louvre. Ses sermons éloquentes subjuguent les fidèles qui ne se lassent pas d'écouter « [...] cette parole lente, simple, familière, échauffée par un feu mystérieux [...] » (Calvet, 1956, p. 27). Henri IV lui-même veut le voir et l'entendre. Séduit, le roi lui propose l'évêché de Paris qu'il refusera en toute modestie pour rester dans ses terres de Savoie qu'il aime par-dessus tout.

C'est aussi lors de ce séjour qu'il entre en contact avec Vincent de Paul auquel il confiera plus tard la direction des Visitandines, ordre qu'il va bientôt fonder et dont je reparlerai plus loin. Son séjour à Paris se prolongeant, c'est lui qui va prononcer le 27 avril 1602 à Notre-Dame, l'oraison funèbre de Philippe-Emmanuel de Lorraine, duc de Mercœur<sup>2</sup>. De même, amené par Pierre de Bérulle, futur fondateur de l'Oratoire, il fréquente l'élite des mystiques, le salon de Barbe Acarie, introductrice du Carmel à Paris où elle mourra religieuse sous le nom de Marie de l'Incarnation.

**Image 1 :** *Saint François de Sales mettant sainte Jeanne de Chantal sous la protection de saint Vincent de Paul.* Jean Barbault- XVIIe siècle.  
Rome, église Saint-Jean-Saint-Paul.



**Source :** Curtil (2014).

<sup>2</sup> Beau-frère du roi Henri III, gouverneur de Bretagne.

De retour en Savoie, il succède à Mgr de Granier le 29 septembre 1602. En dépit du titre de prince-évêque, il exerce son sacerdoce en toute simplicité et, contrairement à la plupart de ses confrères, résidera toute sa vie dans son diocèse. C'est lors d'un prêche à Dijon, en 1604, qu'il rencontre Jeanne-Françoise Frémyot, baronne Rabutin de Chantal, fille du président du parlement de Bourgogne, celle avec qui il va fonder l'ordre de la Visitation Sainte-Marie, en 1610. Entre temps, et fort de son expérience parisienne des sollicitations dont il est l'objet, il prend conscience de son aptitude à la direction des âmes. C'est avec sa cousine, Louise de Charmoisy, qu'il entreprend de prodiguer des conseils au moyen de « petits billets » réunis et publiés sous le titre *Introduction à la vie dévote*<sup>3</sup>. Adressée à Philothée (l'Amie de Dieu) et éditée bientôt à l'étranger, l'ouvrage connaît un succès public qui étonne l'auteur lui-même.

Pour en comprendre la nouveauté, il est nécessaire de se replacer dans le contexte de l'époque. En cette fin de XVI<sup>e</sup> siècle, la littérature religieuse écrite et dispensée en latin est destinée aux ecclésiastiques et aux couvents. Peu d'écrits expriment clairement et précisément la voie de la perfection à usage laïc et familial. Appréhendant avec une grande intelligence les réalités et les besoins de la vie moderne, François de Sales comble un manque. Il démontre que l'accès à la sainteté n'est pas l'apanage des couvents. Il encourage la dévotion civile et enseigne sa noblesse dans la politesse des mœurs. *L'Introduction à la vie dévote* est aussi un traité de morale par une pédagogie des vertus. Preuve en est avec le titre du chapitre VIII de la troisième partie : « De la douceur envers le prochain et remède contre l'ire » ou encore celui du chapitre X : « Qu'il faut traiter des affaires avec soin et sans empressement ni souci ».

Son style est qualifié d'« alerte et naturel », ses observations de « fines et délicates », ses comparaisons de « gracieuses et variées » (Gonthier ; Letourneau, 1930, p. 629). La première édition en décembre 1608 est rapidement épuisée et trois rééditions sont diffusées en 1609, 1610 et 1619. Plus de trente-cinq éditions paraissent au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et deux cent vingt de 1804 à 1912, 1985 étant l'une des dernières.

L'activité de François de Sales ne se limite pas à son sacerdoce. Fin 1606, il fonde, avec son ami Antoine Favre et quelques autres notables locaux, une société de lettrés sur le modèle des Académies italiennes : l'Académie florimontane « [...] parce que les Muses fleurissoient parmi les montagnes de Savoie [...] » (Prieur; Vulliet, 1999, p.124). Cette société savante perdure encore à Annecy et continue à produire

---

<sup>3</sup> Vérifier François de Sales (1832).

des publications relatives à des recherches historiques ou patrimoniales concernant cette région de Savoie.

Tout en s'entretenant avec les premières moniales il travaille à son *Traité de l'Amour de Dieu* qu'il publie en août 1616<sup>4</sup>. L'ouvrage retrace les grandes lignes de force de sa spiritualité dans la lignée de l'apôtre Paul, de saint Jean l'Évangéliste et de saint Augustin.

Ainsi, ce saint réussit à susciter une réelle fascination qui attire des personnalités du plus haut rang<sup>5</sup>. Tandis que sa mémoire et son culte perdurent dans les monastères et dans la société, de grands orateurs le citent et le commentent dans leur sermon. Fénelon et Bossuet font souvent référence à lui. Dans sa biographie de Molière, Françoise Mallet illustre à l'aide de nombreux exemples l'affirmation suivante : « En ce siècle voué à l'intolérance et aux positions extrêmes, le thème du juste milieu est un thème à la mode, directement emprunté à Montaigne et à François de Sales, et que Molière va faire sien. Il ne manque pas d'en jouer avec force dans bon nombre de ses comédies. » (Mallet, 1986, p. 326).

En Savoie et au-delà, c'est bien par l'écriture que naît sa notoriété. V. Mellinghoff-Bourgerie préfère d'ailleurs le terme « d'homme de lettre » plutôt que celui « d'écrivain » et précise que l'Académie française, elle-même, « [...] s'est portée garante du talent littéraire de François de Sales en le plaçant sur la liste des prosateurs les plus représentatifs de son époque, aux côtés de Charron, Malherbe et Reignier.» (Mellinghoff-Bourgerie ; Mellinghoff, 2007, p. 19).

## L'image de saint François de Sales

L'objectif de ma thèse<sup>6</sup> n'était cependant pas d'étudier l'homme de lettre mais plutôt la représentation d'un saint et sa relation mémorielle dans le patrimoine des Savoie. Cette démarche, tout en étant anthropologique, se rattache donc davantage à l'histoire de l'art. Il s'agissait d'étudier son portrait, d'en déterminer qui avait décidé des traits iconiques. Ici, il convient de signaler l'importance de sainte Jeanne de Chantal avec qui il a fondé l'ordre de la Visitation. Cette dame de la grande noblesse française va œuvrer à l'expansion prodigieuse et rapide des monastères dans la première moitié du XVIIe siècle, non seulement en France, mais aussi en Italie et, plus tard, en Europe, permettant de garder et propager

<sup>4</sup> Voir François de Sales (1894).

<sup>5</sup> « Marie de Médicis lui aurait envoyé un exemplaire de l'*Introduction à la vie dévote* dans une édition précieuse qui l'avait enthousiasmé. » (LAJEUNIE, 1966, t.2, p.221).

<sup>6</sup> Voir *Images de saint François de Sales, mémoire et patrimoine de Savoie* (CURTIL, 2014).

l'image du fondateur. L'ensemble du corpus étudié s'organise autour de deux ensembles : les portraits et les scènes.

Le portrait sous-tend de nombreuses questions : Quels en sont les enjeux ? A-t-il été réalisé de son vivant ? Existe-t-il un original, le « vray pourtraict » selon le langage du XVII<sup>e</sup> siècle, celui qui a pu servir de modèle à des générations de peintres et présente donc un intérêt tout particulier ? Quels sont les codes iconographiques, religieux ou non, qui permettent de reconnaître un saint évêque comme saint François de Sales ?

**Image 2 :** *Portrait de Turin*, Jean-Baptiste Costaz (1618). Turin, VSM, Moncalieri.



**Source :** Curtil (2014).

Saint François de Sales est souvent représenté en buste, vêtu d'un camail et de la croix pectorale. Son visage allongé présente un grand front dégarni, une barbe assez fournie et une moustache encadrant une bouche bien dessinée. Le regard révèle un léger strabisme de l'œil gauche que le portrait officiel pour sa canonisation va bientôt gommer. En effet, la représentation d'un saint doit se conformer à un ensemble de critères précis en accord avec la tradition historique basée sur les portraits dits « authentiques ». Elle doit aussi correspondre à la sensibilité populaire et à la dignité de la fonction ecclésiastique tout en soulignant discrètement le prestige du canonisé. C'est donc ici celle d'un homme vénérable,

IV siècles avec Saint François de Sales : entre théologie, histoire de l'art et patrimoine

icône du peuple qui est privilégié. Outre les portraits en buste on peut aussi rencontrer des portraits en pied ou agenouillé.

**Image 3 :** *Saint François de Sales*. Nicolas Brenet (1760-1770).  
Blois, musée du Château.



**Source :** Curtil (2014).

Le culte des saints est né du culte des morts et au II<sup>e</sup> siècle du culte des martyrs morts pour leur foi, martyr représenté artistiquement par une branche d'olivier et parfois l'instrument des sévices. Lorsqu'il n'y eut plus de martyrs, la sainteté s'étendit d'abord par la *vox populi*, puis par les églises locales, à d'autres catégories : évêques, fondateurs d'ordres, moines évangélistes, mystiques. Les artistes mettront alors une auréole autour de la tête du saint. Dès 1634, le pape Urbain VIII fixe de façon claire et détaillée les critères de la procédure de canonisation. La Sacrée Congrégation des Rites examine les écrits, paroles et actes du postulant, s'informe de sa réputation de sainteté, de ses vertus et de ses miracles qui doivent être au nombre de deux. François de Sales est un des premiers évêques canonisés selon cette procédure, en 1665, par le pape Alexandre VII.

Les saints sont identifiés par leurs caractéristiques physiques et vestimentaires et par leurs attributs, signes de reconnaissance ajoutés au personnage. L'image physique de notre saint évêque est complétée par une crosse à volute symbolisant le bâton du prophète, la houlette du berger et la mitre à soufflets,

souvent portée par des anges ou posée à ses pieds. Elle indique la plénitude du sacerdoce, l'insigne de la parfaite connaissance de la doctrine chrétienne, l'Ancien et le Nouveau Testament. Saint François de Sales tient très souvent un livre ou une plume dans sa main, référence à son œuvre littéraire évoquée précédemment.

**Image 4 :** *Saint François de Sales*. Auteur anonyme, XVIIIe siècle.  
Annecy, couvent Saint-Joseph.



**Source :** Curtil (2014).

Les scènes quant à elles, sont hagiographiques et mettent en exergue les épisodes de sa vie : le prêcheur, la remise des constitutions de la fondation de la Visitation à Jeanne de Chantal, son apothéose. Ce sont les épisodes de ce que l'on nomme *la vita* du saint qui participent de son hagiographie. Une deuxième catégorie l'associe à d'autres saints vénérés dans divers lieux.

**Image 5 :** *Apothéose de saint François de Sales.*  
Charles Natoire (1760). Nîmes, Cathédrale.



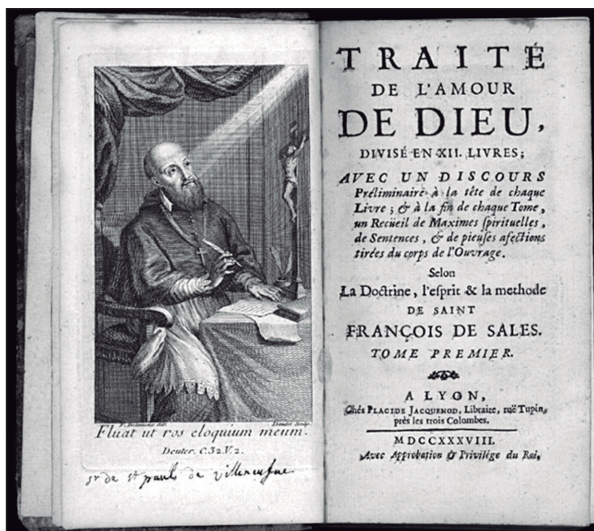
**Source :** Curtil (2014).

Les motivations à l'origine de ses portraits sont variées et à rechercher à la fois dans sa biographie officielle en frontispice de ses ouvrages et dans le contexte politico-religieux de l'époque. En ramenant les hérétiques du Chablais dans la religion catholique, François de Sales est investi d'une notoriété religieuse et politique. Dans la lutte contre l'hérésie, il est sous le feu de l'actualité et devient le défenseur des intérêts du duc de Savoie et du pape, qui, tous deux, comptent sur cette reconquête pour asseoir leurs ambitions. À ce moment, l'Eglise a besoin d'un vecteur fort du renouveau tridentin. Ainsi, le portrait du saint ne pouvait rester anonyme.

La multiplication des images le représentant a été possible grâce à l'estampe. Dans cette période de l'ouverture de l'art au monde, l'estampe permet d'établir un contact entre les religieux et les fidèles et servira aussi de modèles aux artisans et artistes chargés de la décoration des églises et chapelles. Dans ses livres elle fait connaître l'auteur, met en valeur les qualités de la personne et, parfois, fait l'objet d'un culte iconique identique à celui rendu aux reliques. C'est le cas des images de dévotion acquises lors des pèlerinages. Peu à peu, la gravure sur cuivre ou au burin remplace la gravure sur bois. Elle permet des tirages élevés et circulent même, avec les colporteurs, dans les vallées les plus reculées de ce pays montagneux.



Image 6 : *Traité de l'Amour de Dieu* (1738). Coll. Particulière.



Source : Curtil (2014).

Image 7 : *Image de dévotion*. Coll. Particulière.



Source : Curtil (2014).



L'image du saint va alors orner églises et chapelles sur les retables, dans les vitraux et sur les peintures murales. Le périmètre territorial de la recherche nécessairement restreint aux œuvres peintes dans les églises et chapelles des Pays de Savoie n'a pas permis de recenser le travail de grands peintres, les commanditaires étant souvent les paroissiens ou les notables locaux. Néanmoins, la Cour de la Maison de Savoie résidant alors à Turin, c'est dans les églises, les couvents et les musées des villes d'Italie, de France et d'Espagne surtout que l'on peut retrouver des représentations de saint François de Sales par de grands peintres tout au long des siècles. Un portrait par Pierre Mignard (1612-1695) a été retrouvé à Paris, un tableau représentant la *Vierge à l'Enfant apparaissant à saint François de Sales* de Carlo Maratta (1625-1713) dans l'église des Oratoriens à Forli (Italie). Un autre réalisé par Corrado Giacquinto (1703-1765) figurant *saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal adorant le Sacré Cœur* orne le retable de la chapelle du couvent des Salesas Reales de Madrid. Ces exemples ne sont pas exhaustifs et sa représentation se perpétue avec différents artistes de premier plan ou moins célèbres qui ont marqué les XVIIe, XVIIIe siècles. Preuve s'il en est besoin que ce personnage a marqué non seulement l'histoire religieuse mais également l'histoire de l'art.

**Image 8 :** *Saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal*. Corrado Giacquinto, XVIIIe siècle. Madrid, église Sainte-Brigitte.



**Source :** Curtil (2014).

**Image 9 :** *Saint François de Sales écrivain*. Vitrail (détail), 1899.  
Thorens, église Saint-Maurice.



**Source :** Curtil (2014).

Cette iconographie salésienne va disparaître dans la tourmente révolutionnaire de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (1789) avec la suppression des monastères, la dispersion des communautés gardiennes de la tradition iconographique et la fin de nombreux pèlerinages aux reliques accompagnés de cérémonies fastueuses<sup>7</sup>. Désormais, la société se partage entre les tenants de l'innovation sociale et de la République et les nostalgiques de l'Ancien Régime gardiens des valeurs de la tradition chrétienne. Les antagonismes portés par la presse sont parfois virulents. Il faudra attendre la signature du Concordat en 1801 pour que la situation politique se stabilise. En 1815, la Savoie, de nouveau intégrée au royaume de Piémont-Sardaigne va favoriser la reconstruction des églises et chapelles dans un style sarde où les représentations du saint savoyard tiennent à nouveau une place importante.

De 1815 à 1848, le duché de Savoie vit la Restauration sarde avec le *Buon Governo* sous l'autorité des rois de Piémont-Sardaigne. Dans un premier temps,

<sup>7</sup> Dans la nuit du 21 au 22 septembre 1792 l'armée des Alpes française envahit la Savoie. La convention proclame son annexion le 27 novembre 1792. Elle devient désormais le département du Mont-Blanc dans lequel est appliqué la Constitution civile du clergé sous la houlette du célèbre Albitte qui fait régner la terreur en réprimant ou chassant les religieux. Bons nombres de bâtiments religieux (églises, couvents, etc) seront détruits ou vendus comme biens nationaux

les monarques successifs s'appuient sur les ecclésiastiques dans une alliance du trône et de l'autel. Puis, avec la constitution de mars 1848, le duché est confronté à une politique libérale qui prélude à l'unité italienne dont elle ne recueille que les miettes. Dans un sentiment d'abandon et de désintérêt de la part de l'autorité turinoise, la population se tourne insensiblement vers la France et la séparation est consommée avec le vote d'annexion, en 1860. C'est alors que saint François de Sales redevient le symbole savoyard par excellence dont les tenants de l'Ancien Régime se réclament pour s'identifier. Sa biographie est remise au goût du jour dans de multiples éditions illustrées de gravures. Le saint n'a plus le strabisme dont il était affecté durant les deux siècles précédents. Son image subit l'influence des différents courants artistiques. Apparaissent alors, dans les livres, les scènes de genre où prennent place les épisodes anecdotiques de sa vie popularisés par les grandes éditions religieuses, telles Mame. En Savoie, les églises se peuplent de statues de plâtre achetées sur catalogue ou vendues dans le quartier Saint-Sulpice, à Paris, tandis que de grandes statues en métal constituent un nouveau marquage civil du territoire en réponse aux modèles républicains des villes et des villages. Leur but est de rendre visible l'empreinte historique de la catholicité.

**Image 10 :** *Saint François de Sales.*  
Plâtre, église Notre-Dame, le Chatelard, Savoie.



**Source :** Curtil (2014).

**Image 11 :** *Saint François de Sales*. Métal peint, Thorens.



**Source :** Curtil (2014).

Dans le même temps, se créent de nombreux séminaires et de nouvelles congrégations qui revendiquent l'esprit salésien et empruntent son nom : les *Missionnaires de saint François de Sales* fondés en 1838 par le père Mermier (1790-1862). Cette congrégation va se consacrer à un apostolat destiné à répondre à l'indifférence religieuse, conséquence de la Révolution, et porte l'esprit de saint François de Sales au Brésil, aux Etats-Unis et en Inde. Les *Prêtres de saint François de Sales* en constituent une autre. Les *Salésiens de Don Bosco* s'occupent des jeunes dans le cadre des collèges, des paroisses et les aumôneries. Les congrégations féminines ne sont pas en reste avec les *Sœurs de la Croix* ou les *Oblates de saint François de Sales*.

**Image 12 :** Saint François de Sales et les fondateurs d'ordre monastique.  
Nicolas Oudéard (1673). Moutiers, Savoie, cathédrale Saints-Pierre-et-Paul.



**Source :** Curtil (2014).

C'est aussi l'époque où pas moins de quatre mille savoyards partent entre 1860 et 1914 vers l'Argentine ; émigration vers l'Amérique du Nord (Canada) et du Sud (Argentine, Chili) due non seulement aux conditions de vie rude et aux familles trop nombreuses pour la subsistance locale. La fortune de certains de ces exilés s'exhibe dans leur village d'origine par la fondation de chapelles ou l'ornementation de leurs églises où l'on retrouve très fréquemment une représentation de saint François de Sales. Tout ceci participe d'une démarche d'appropriation identitaire et collective du saint. C'est une des raisons pour lesquelles on retrouve des représentations de saint François de Sales un peu partout dans le monde. En effet, durant toute cette période, chaque prêtre ou missionnaires qui partaient dans un autre pays avait coutume d'emmener avec lui un portrait de ce saint savoyard pour le faire reproduire dans son église ou dans son monastère.

### **Qu'en est-il de la dévotion à ce saint au XXI<sup>e</sup> siècle ?**

La foi religieuse, ici comme ailleurs, semble marquer le pas. Les prêtres ne sont plus assez nombreux et sont aidés par de nouveaux, venus d'autres continents, qui ne connaissent pas forcément les détails de cette histoire locale. Les anciens

habitants, témoins du lien entre ce saint et son territoire transmis de génération en génération durant tout le XIXe siècle et début du XXe finissent par disparaître. Désormais, le politique et l'économique ont pris le relais pour la restauration et la transformation de nombreuses chapelles de cette région de Savoie en parcours patrimoniaux touristiques principalement dédié au mouvement baroque qui restent les plus beaux témoins de cette histoire. Sur les six cent soixante dix églises que nous avons pu visiter dans ces territoires de Savoie ainsi que les innombrables chapelles, nous avons pu retrouver pas moins d'un millier de représentations de saint François de Sales, tout support confondu sans oublier toutes celles que nous avons reçu des prêtres ou des particuliers d'ici et d'ailleurs. Pour le monde des arts et des lettres, grâce au rayonnement de sa pensée, François de Sales reste un saint très connu.

#### ***IV CENTURIES WITH SAINT FRANÇOIS DE SALES : BETWEEN THEOLOGY, HISTORY OF ART, AND HERITAGE***

**ABSTRACT:** *François de Sales (1567-1622) served as the bishop of the diocese of Geneva-Annecy in the 17th century. His renown began when Charles-Emmanuel 1st, the Duke of Savoy, entrusted him with the task of re-establishing Catholicism in a portion of his territory near Geneva, the Calvinist part, which had converted to Protestantism a few years earlier. In this endeavor, François de Sales composed his sermons, titled «Les Controverses,» and discreetly delivered them to the residents slipping them under the doors, as he was unable to proclaim them publicly. To connect with the people, he transitioned from using Latin to employing French, thereby fostering a sense of civil devotion. As a consequence, he assumed the role of a spiritual guide for noblewomen, offering a set of guidelines published under the title «Introduction to the Devout Life.» Nevertheless, he also was a erudite bishop who championed the Love of God in a theological work titled «Treatise on the Love of God,» which remains a subject of study for contemporary priests. In collaboration with Jeanne de Rabutin Chantal, he established the Visitation Sainte-Marie, which would go on to establish numerous convents in many countries during the 17th and 18th centuries. As an art historian, my specialization has led me to investigate the enduring influence of François de Sales throughout these centuries, primarily in the religious heritage of Savoy.*

**KEYWORDS:** *François de Sales ; religion ; Savoy ; Reformation ; portrait ; holy ; heritage.*



## RÉFÉRENCES

BARBAULT, Jean. **Saint François de Sales mettant sainte Jeanne de Chantal sous la protection de saint Vincent de Paul.** [16--]. Huile sur toile, 320 x 380 cm. Rome, église Saint-Jean-Saint-Paul.

BRENET, Nicolas. Saint François de Sales. 1760-1770. Huile sur toile, 124 x 0,71 cm. Blois, musée du Château.

CALVET, Jean. **La littérature religieuse de François de Sales à Fénelon.** Paris : Editions Mondiales, 1956. t. 5.

COSTAZ, Jean-Baptiste. **Portrait de Turin.** 1618. Turin, VSM, Moncalieri.

CURTIL Josette. **Images de saint François de Sales, mémoire et patrimoine de Savoie.** Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.

FRANÇOIS DE SALES (Saint). **Introduction à la vie dévote.** Paris : Librairie De Perisse Frères, 1832. Disponible : <https://www.gutenberg.org/files/53540/53540-h/53540-h.htm>

FRANÇOIS DE SALES (Saint). **Traité de l'amour de Dieu.** Annecy: Imprimerie J. Niérat, 1894. Disponible : [https://books.google.com.br/books?id=HYdpB-suKOAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false](https://books.google.com.br/books?id=HYdpB-suKOAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false)

GIAQUINTO, Corrado. **Saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal.** [17--]. Huile sur toile. Madrid, église Sainte-Brigitte.

GIACQUITO, Corrado. **Saint François de Sales et sainte Jeanne de Chantal adorant le Sacré Cœur.** [17--]. La chapelle du couvent des Salesas Reales de Madrid.

GONTHIER, M. ; LETOURNEAU, Georges. **Vie de Saint François de Sales.** Paris : V Lecoffre, 1930.

IMAGE de dévotion. coll. Particulière.

LAJEUNIE, Étienne-Jean. **Saint François de Sales, l'Homme, la Pensée, l'Action.** Paris : Guy Victor, 1966. t. 2.

MARATTA, Carlo. **Vierge à l'Enfant apparaissant à saint François de Sales.** [17--]. Église des Oratoriens à Forli (Italie).

MALLET, Francine. **Molière,** Paris : GRASSET, 1986.

MELLINGHOFF-BOURGERIE Viviane.; MELLINGHOFF, Frieder. **François de Sales.** Paris : Memini, 2007.

Josette Malbert

NATOIRE, Charles. **Apothéose de saint François de Sales**. 1760. Huile sur toile, 270 x 192 cm. Nîmes, Cathédrale.

OUDEÁRD, Nicolas. **Saint François de Sales et les fondateurs d'ordre monastique**. 1673. Huile sur toile, 250 x 180 cm. Moutiers, Savoie, cathédrale Saints-Pierre-et-Paul.

PRIEUR, Jean; VULLIET, Hyacinthe Vulliez. **Saints et Saintes de Savoie**. Annecy : Editions Le Vieil Annecy, 1999.

SAINT FRANÇOIS de Sales. Auteur anonyme. [17--]. Huile sur toile, 110 x 0,80 cm. Annecy, couvent Saint-Joseph.

SAINT FRANÇOIS de Sales. Métal peint, Thorens.

SAINT FRANÇOIS de Sales. Plâtre, église Notre-Dame, le Chatelard, Savoie.

SAINT FRANÇOIS de Sales écrivain. Vitrail (détail), 1899. Thorens, église Saint-Maurice.

TRAITE de l'Amour de Dieu. 1738. coll. Particulière.





# AS EXPERIÊNCIAS DO SER EM VOLTAIRE E CECÍLIA MEIRELES

Márcia Eliza PIRES\*

**RESUMO:** O objetivo deste artigo consiste em realizar uma leitura comparativa entre *Candide ou l'optimisme*, célebre conto iluminista de Voltaire (1694–1778) e “Mar absoluto”, poema de Cecília Meireles (1901–1964). A despeito de dois séculos separarem as obras, acreditamos ser possível o diálogo literário entre o filósofo francês e a poetisa brasileira pela aproximação temática de suas produções. Tanto no conto de Voltaire quanto no poema de Cecília Meireles, percebemos profunda preocupação na proposta temática do exercício filosófico quanto ao questionamento da condição humana. Guardadas as especificidades de cada autor e das épocas em que esses livros foram produzidos, a busca pela compreensão e expansão do percurso existencial atua enquanto elo temático comum.

**PALAVRAS-CHAVE:** Voltaire; Iluminismo francês; Cecília Meireles; poesia brasileira; literatura comparada.

## A expressão literária e suas fontes de inspiração

No longo processo de sua consolidação e diversidade, os representantes da literatura do “novo mundo” referenciam as vozes longínquas que os antecederam e inspiraram. Escritores, poetas, artistas são tributários das fontes que contribuíram para a formação de sua singularidade. É válido ressaltar que essas vozes longínquas são revisitadas, de maneira que a renovação do fazer literário seja constante. Grandes escritores são, sobretudo, grandes leitores: assíduos e curiosos. Os escritores brasileiros também beberam das célebres fontes europeias, absorvendo-as a seu modo: “[...] a presença em nós, sempre particular do passado” (Comte-Sponville, 1996, p.23).

---

\* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 - marcia.e.pires@unesp.br

A literatura do Brasil revisitou os princípios dessas fontes e, no decorrer de seu processo de tornar-se o “sujeito de sua história” (Bosi, 1994, p.11), aclimatou e particularizou o influxo europeu. Em meio a “naturais crises e desequilíbrios”, (Bosi, 1994, p.11) houve, finalmente, o acolhimento da voz europeia na alma literária dos trópicos. Desse encontro resultou uma literatura tão variada quanto profunda. Machado de Assis (1839-1908), por exemplo, foi assíduo leitor de Gustave Flaubert (1821-1880). Aliás, é possível realizar breve analogia entre esses expoentes da literatura ocidental, ao observarmos a forma concisa de suas expressões. Vejamos a similaridade estilística entre *Madame Bovary* (1857) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1891): “[...] era preciso também encontrar uma mulher. Encontrou uma: a viúva de um oficial de justiça de Dieppe, que tinha quarenta e cinco anos e mil e duzentas libras de renda” (Flaubert, 2014, p.21)<sup>1</sup>; “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.” (Assis, 1997, p.61). Em ambos, a ironia aliada à concisão promove a sátira mordaz ao exacerbado apego ao dinheiro.

Neste trabalho, realizaremos uma leitura comparativa entre o conto *Candide ou l'optimisme*<sup>2</sup>, do pensador iluminista Voltaire e o poema “Mar absoluto” da poetisa moderna Cecília Meireles<sup>3</sup>. A busca por compreender a natureza da existência para melhor experimentá-la – valor iluminista – é fator fundamental à temática do poema de Cecília Meireles. A relevância dessa leitura comparativa é sustentada pelo tema comum: a experiência filosófica do aventurar-se na própria existência. Para ambos, a despeito de a condição humana subordinar-se a diversos desafios, a toda sorte de males, tais dificuldades atuam, indiretamente, enquanto noções instigadoras à expansão da experiência.

Ler o poema “Mar absoluto” sob uma perspectiva iluminista é também um exercício do olhar multidisciplinar que só faz enriquecer a análise literária. Como preconiza Edgar Morin, a intenção é “ensinar a compreensão entre as pessoas como condição e garantia da solidariedade intelectual e moral da humanidade.” (Morin, 2013, p.75). Os valiosos norteamentos de Morin seguem, aliás, o princípio filosófico do iluminismo de que o conhecimento está a serviço da melhoria da qualidade da existência humana. Em favor de sua compreensão, a interrelação entre os saberes adquiridos fundamenta o indivíduo em constante descoberta de si mesmo.

---

<sup>1</sup> “[...] il lui fallait une femme. Elle lui en trouva une: la veuve d'un huissier de Dieppe, qui avait quarante-cinq ans et douze cents livres de rente.” (Flaubert, 2001, p.57).

<sup>2</sup> Confira Voltaire (1992).

<sup>3</sup> Confira Meireles (1983).

## Voltaire

François-Marie Arouet (1694 – 1778), conhecido como Voltaire, “o príncipe dos filósofos”, dispensa longas apresentações. Sabemos que se trata de uma das figuras mais emblemáticas do iluminismo francês. De erudição e brilhantismo extraordinários, Voltaire inspirou-se nas fontes do grande pensamento universal para a criação de seu sistema filosófico. Uma mente virtuosa que, apenas aos 24 anos de idade, escreveu uma das mais conhecidas peças de teatro de sua época: *Oedipe*. Adepto da supremacia e autonomia da liberdade do pensamento contestador, Voltaire insurge-se agudamente contra o poder abusivo das instituições, em especial do estado e da igreja. Os dogmas, as crenças e intolerâncias religiosas, o poder arbitrário dos governantes foram alvo de seus questionamentos e do mordaz de sua crítica. Juntamente com Isaac Newton, Denis Diderot, D’Alembert, Rousseau, Voltaire integra o rol dos expoentes iluministas que atuaram em favor da democratização do conhecimento e da difusão do saber.

Dentre os escritos de Voltaire constam correspondências (por volta de vinte mil cartas), peças de teatro, poemas, textos políticos, textos filosóficos, crítica literária, estudos históricos, artigos científicos e culturais, contos. Um dado curioso e informativo: François-Marie Arouet adota em 1717 o célebre pseudônimo de Voltaire, na ocasião de sua retenção na prisão da Bastilha. Na ocasião, a adoção do sugestivo pseudônimo de Voltaire simboliza o brilhante vórtice de sua mente e a marca indelével de seu gênio. As inúmeras perseguições contra Voltaire não deixaram de atuar enquanto verdadeira publicidade de sua figura e obras. Quanto mais perseguido, mais conhecido e admirado Voltaire tornava-se.

Assim como as figuras referenciais da época das Luzes, Voltaire inspirou-se também no chamado **romance de aprendizagem**, gênero surgido na Alemanha. Esse tipo de literatura caracteriza-se normalmente pelo enfoque a um personagem jovem e inexperiente que, ao longo da narrativa, amadurece enquanto sujeito. À medida que a obra avança, o protagonista evolui; transformando-se com a experiência dos grandes acontecimentos, tais como a morte, o amor, a alteridade. No conto, o inexperiente Candide, após ser rechaçado do espaço onde convenientemente vivia, passa por toda sorte de provas e adversidades. Evoluindo juntamente com a trama, Candide conclui que é possível o alcance de um estado de felicidade possível, ainda que imperfeito.

Voltaire exilou-se também em vários países da Europa, dentre eles Suíça e Inglaterra. Ali, pode observar maior tolerância quanto às diferenças políticas e, sobretudo, religiosas. Na Inglaterra, o pensador teve contato com doutrinas diferentes da via dogmática do catolicismo predominante na França. Seu contato com os grupos religiosos britânicos do movimento “Quaker”, por exemplo, fez com que o filósofo absorvesse noções tais quais a simplicidade, a solidariedade, a aproximação entre líder religioso e seus adeptos.

Sua última e mais famosa obra, o conto filosófico *Candide ou l'optimisme*, é lançado em Genebra, em janeiro de 1759. Um dado curioso é que consta na epígrafe a seguinte informação: “Traduzido do alemão por senhor doutor Ralph”. Ao que sabemos, essa referência a um nome estrangeiro é outro pseudônimo de Voltaire. Ainda hoje são incertas as razões que levavam os escritores iluministas a colocarem em dúvida a legítima autoria de suas publicações. Mas, devido ao caráter altamente provocativo de suas obras, em que se desenvolviam críticas ferinas e debochadas à monarquia e ao clero, a incerta atribuição do autor cumpria a ideia de não colidir com a severa punição da censura, evitando maiores perseguições.

Na intenção de criar sua prosa filosófica, Voltaire sustenta a vívida fomentação do leitor ao conduzi-lo por seu humor crítico e mordaz. Mesmo as passagens mais rocambolescas carregam em si a proposta para sua reflexão.

Além da ironia, encontramos no conto de Voltaire a premissa iluminista de que um sistema filosófico deve voltar-se ao exercício de um possível bem-viver, ainda que vulnerável, sujeito às inúmeras precariedades da própria condição humana. A filosofia iluminista preconiza o propósito de servir como norteadora para o exercício do bem-viver – ainda que as dificuldades ocorram, sendo próprias à realidade mundana. Como seria possível o profícuo aproveitamento da existência, se vivemos num mundo de dificuldades de toda natureza? Como é possível o vislumbre de qualquer tipo de bem-estar em meio a doenças, catástrofes e às mais absurdas formas de violência?

A filosofia das Luzes é configurada por uma visão progressista da humanidade, na perspectiva de sua melhora e de sua expansão. No entanto, não faltam pensamentos divergentes que assinalam a superficialidade da objetividade de seus princípios. O aprofundamento da metafísica explorada por muitos grupos de escritores e filósofos posteriores ao século XVIII é um dentre esses exemplos divergentes: “O que Goethe reprova, em suma, na teoria de Newton, é o fato de ela não considerar senão o aspecto superficial das colorações. Para Goethe, a cor não é um simples jogo de luz, é uma ação nas profundezas do ser [...]” (Bachelard,

2003, p.28). Embora a investigação quanto à compreensão da existência não tenha um caráter aprofundado, a filosofia iluminista contribui para a ideia de tornar o percurso da existência mais factível, na postura estoica de transpor os males. Para tanto, Voltaire insiste na ideia de o indivíduo abrir-se para as experiências do mundo e delas tirar melhor proveito em benefício da expansão de sua própria existência. Na prosa filosófica de Voltaire é possível considerar que a mudança pessoal precede a mudança da coletividade. Ademais, os temas abordados na ficção filosófica de Voltaire são atemporais e, portanto, fontes de inesgotável inspiração no que diz respeito à observação crítica da natureza humana.

## Cecília Meireles

Em 7 de novembro de 1901, no bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, nasceu Cecília Benevides de Carvalho Meirelles. Filha de um funcionário de banco e de uma professora primária, estreou no mundo da poesia aos nove anos – idade com que fez seu primeiro poema. Iniciou de fato sua atividade poética em 1919, com a publicação de *Espectros* – produção com influência simbolista e, sobretudo, parnasiana. É oficialmente apresentada ao meio literário em 1922.

Na realização de seu profícuo legado, expresso em gêneros literários diversos, a escritora demonstra preocupação fulcral em sondar a natureza humana. Esse traço confere uma toante filosófica que perfaz toda sua obra.

Em 1938, sozinha e afetada por grandes dificuldades financeiras, Cecília Meireles decide inscrever sua obra *Viagem* para o concurso promovido pela Academia Brasileira de letras. Após grande polêmica se *Viagem* deveria ou não ser premiado, a escritora é detentora do primeiro lugar. O livro marca a maturidade literária de Cecília Meireles e é a partir dessa produção que as ideias basilares já presentes nos livros anteriores se tornam mais encorpadas. O livro de 1939 faz parte do grupo das obras que estreiam a plenitude de sua atividade poética: *Viagem* (1939), *Vaga música* (1942), *Mar absoluto* (1945) e *Retrato natural* (1949).

Se a poesia de Cecília Meireles é caracterizada pela intensa valorização da construção polissêmica, no livro *Mar absoluto e outros poemas*, a pluralidade dos significados atinge seu ápice. A poetisa considera ao máximo a vastidão que o título da obra sugere. O conceito “absoluto” – atributo que indica uma abordagem total de tudo que é observado – é também preponderante nas vozes do diálogo, especialmente na pessoa do “tu”: nele, nada é definitivo. Sua presença remete à constatação de que todo e qualquer elemento é passível de transformação. É nesta

obra que se encontra o texto homônimo “Mar absoluto” – poema que iremos analisar comparativamente com o conto de Voltaire.

De profunda erudição, a poeta, cronista, tradutora, folclorista e professora Cecília Meireles detinha profunda familiaridade com a filosofia ocidental e oriental, sobretudo com a obra do pensador hinduísta Rabindranath Tagore (1861-1941). A força e a complexidade de sua poesia filosófica são constantemente permeadas pela tonalidade do questionamento existencial. Cecília Meireles dá início a sua obra no começo dos anos vinte, encerrando-a pouco antes de sua morte no começo dos anos sessenta. Foi extensa sua obra expressa em poemas e bastante produtiva sua escrita de crônicas. Mencionamos também sua produção de peças de teatro e de literatura infantil. Foi tradutora de Virginia Woolf, Lorca, Rilke, Tagore. E em sua produção, consta vasta troca epistolar com diversos artistas, dentre eles, Gabriela Mistral e o poeta açoriano Armando Cortes-Rodrigues.

Os temas de grande relevância ao pensamento de Cecília Meireles desenvolvem-se frequentemente em torno do questionamento da existência e a tentativa de compreender a imbricada natureza humana: “Para esclarecer uma dúvida, dão-me três: é a cabeça da Hidra” (Montaigne, 2015, p.516). Dada à insistência nessa aventura tão poética quanto desafiadora, vale ressaltar que a busca por apreender o insondável não parece ser menos cativante à poetisa, exercendo lhe grande fascínio.

Sobre sua poesia, *grosso modo*, podemos dizer que se trata de um encantador lirismo pensante que, se num primeiro momento seduz com agradável musicalidade, posteriormente conduz o leitor a intenso aprofundamento metafísico. É a partir do questionamento filosófico diante do enigma da existência que a escritora estabelece correspondência com pensadores de épocas diferentes, dentre eles o iluminista Voltaire.

### **Leitura comparativa entre o personagem Candide e o eu lírico de “Mar absoluto”**

Esta leitura analítica e comparativa intenciona apontar as semelhanças entre o protagonista do conto de Voltaire – *Candide*, e o eu lírico do poema “Mar absoluto” de Cecília Meireles. Para tanto, a observação de três aspectos semelhantes às duas produções norteará este cotejo: a noção de êxodo; a experiência empírica entremeada pelo questionamento filosófico e o amadurecimento existencial.

Se os temas são comuns, sua abordagem difere no que concerne ao estilo de cada obra e de cada escritor. Enquanto a tonalidade discursiva de Voltaire é construída por meio de ácida ironia e por vezes pelo tom de deboche, a tonalidade poética de Cecília Meireles é sugestiva e misteriosa. Essa diferença deve-se também à distinção entre os gêneros literários que cada autor escolhe como expressão. Enquanto no gênero conto as informações são mencionadas de forma bastante evidente, o mesmo não podemos afirmar quanto ao poema. Neste último, as informações são insinuadas e subordinam-se à expressividade da linguagem, que, por sua vez, é empregada de maneira ambígua:

A poesia moderna nasce, porém, justamente da recusa do otimismo idealista e histórico, da fratura em relação a todo iluminismo, [...] o iluminismo tropeça e mostra sua parcialidade, sua impotência. Não só as luzes da razão não governam a realidade, mas tampouco dominam ou iluminam a própria razão. Nesse sentido, esconder-se em um ambiente velado pela obscuridade representaria aquilo que, na razão, escapa à racionalidade. (Berardinelli, 2007, p.132).

Neste estudo de Alfonso Berardinelli, vemos como a linguagem da poesia moderna difere daquela utilizada pelos iluministas como Voltaire. Mais ou menos dois séculos mais tarde, as certezas preconizadas por esses pensadores são colocadas em questão, prevalecendo a ideia da obscuridade, isto é, da constatação da ínfima parcela do conhecimento humano frente à própria existência. Salientamos que a poesia é o gênero literário por excelência quanto à elevação máxima do teor polissêmico da linguagem. Assim, torna-se o gênero literário afeito à expressividade da natureza humana complexa e fragmentária.

## O êxodo

Começemos a comparação entre o conto de Voltaire e o poema de Cecília Meireles, a partir da observação de como a ideia de êxodo dá-se em cada um. Observemos, primeiramente o êxodo do protagonista Candide:

Um dia, Cunegunda, passeando perto do castelo, no bosquezinho a que chamavam de parque, viu por entre o matagal o dr. Pangloss dando uma aula de física experimental à camareira de sua mãe [...]. Como senhorita Cunegunda tivesse muita disposição para as ciências, observou, sem sofrer

as experiências reiteradas de que foi testemunha; ela viu claramente a razão suficiente do doutor, os efeitos e as causas, e voltou muito agitada, toda pensativa, toda cheia de desejo de ser sábia, imaginando que ela bem podia ser a razão suficiente do jovem Cândido, que também ele podia ser a dela. Ela encontrou Cândido ao voltar para o castelo, e corou; Cândido também corou; ela lhe disse bom dia com voz entrecortada, e Cândido falou com ela sem saber o que dizia. No dia seguinte, depois do jantar, ao saírem da mesa, Cunegunda e Cândido encontraram-se atrás de um biombo; Cunegunda deixou cair o lenço; Cândido recolheu-o, ela tomou-lhe inocentemente a mão, o rapaz beijou inocentemente a mão da moça com uma vivacidade, uma sensibilidade, uma graça toda particular; as suas bocas se encontraram, os olhos se inflamaram, os joelhos tremeram, as mãos se apertaram. O senhor barão de Thunder-ten-tronckh passou perto do biombo e, vendo aquela causa e aquele efeito, expulsou Cândido do castelo com grandes pontapés no traseiro; Cunegunda desmaiou; foi esbofetada pela senhora baronesa logo que voltou a si; e tudo ficou consternado no mais belo e mais agradável dos castelos possíveis. (Voltaire, 2012, p.34).

Primeiramente, pensemos na escolha do nome “Candido”. Inúmeras leituras acerca do conto de Voltaire já apontaram que a escolha desse nome é clara sugestão à ingenuidade, mas também à nobreza das intenções do inexperiente protagonista. Seus atributos voltam-se ao interesse genuíno por compreender a natureza humana. Como constatamos no trecho acima, Candide encontra-se, a princípio, limitado pelo cenário castelão – espaço que tem o papel de metaforizar a ideia da inexperiência, da visão restrita, da obediência às crenças que alicerçaram sua formação. Candide é um jovem apaixonado pelo conhecimento filosófico, mas, sob os domínios do Barão Thunder-ten-tronckh – aliás, nome que sugere uma personalidade bruta e tempestuosa – Candide está limitado por uma espécie de castelo de ilusões onde se abriga toda sorte de limitação de pensamento. O pífio sistema filosófico do doutor Pangloss sintetiza essa ideia. Antes de ser injustamente expulso, Candide está ludibriado pela ilusão de que a realidade se resume à pequenez daquele espaço. Fiel aos conceitos aprendidos com o tutor Pangloss, o personagem condensa metonímica e arquetipicamente a idade ingênua da humanidade.

Se a expulsão do castelo parece ser bruta e injusta, por outro lado Candide conhece a amarga oportunidade para libertar-se desse cenário de ilusão que o restringe. Seu “despertar” para o mundo real é marcado pelo êxodo forçado,



realizado por aqueles que não compreendiam sua natureza singela – os seus “*moeurs les plus douces*” (Voltaire, 1992, p.19). Tampouco, os personagens do castelo compactuavam da aspiração pelo real conhecimento da natureza humana. Como é sabido, após esse êxodo, uma série de acontecimentos desastrosos acontece: a submissão de Candide à escravização; às guerras; sua impotência frente às catástrofes naturais; sua submissão a toda sorte de violência, de superstição, de intolerância e de males. Essas experiências tão intensas quanto traumáticas impelem o protagonista a adotar uma urgente renovação de perspectiva. No conhecimento de carrascos, ladrões, mas também de companheiros instigantes, Candide aprende a exercer sua natureza pensante por meio da experimentação e do questionamento das aparências. Ele não mais reproduz paradigmas ultrapassados, exemplificados na figura do doutor Pangloss. De sua parte, Candide ilustra metaforicamente o exercício da filosofia pragmática das luzes: a urgência de o indivíduo aprender com as experiências dolorosas, no proveito da busca infundável pela expansão da alma. Para tanto, faz-se necessária a adoção de uma postura crítica e autorreflexiva que questione os pontos de vistas dogmáticos acerca de sua própria natureza.

O êxodo também é tematizado em “Mar absoluto”, poema de mesmo título que a própria obra lançada em 1945: *Mar absoluto e outros poemas*. O eu lírico ceciliano, assim como Candide, é impelido a movimentar-se, entretanto, de maneira distinta:

Foi desde sempre o mar.  
E multidões passadas me empurravam  
como o barco esquecido

Agora recordo que falavam  
da revolta dos ventos,  
de linhos, de cordas, de ferros,  
de sereias dadas à costa. (Meireles, 1983, p.229).

Semelhante a Candide, mas não debaixo de pontapés, o eu lírico de Cecília Meireles é compelido a sair, isto é, empurrado a experienciar o mundo que se encontra para além dos limites que conhece. Pela via memorialística – “Agora recordo que falavam” – o sujeito poético é vinculado à sua ancestralidade. Há aqui o apelo do elo afetivo familiar. O eu poético de Cecília ouve a sábia interpelação dos seus como uma misteriosa proposta para ganhar o mundo.

No conto de Voltaire, a tonalidade satírica da linguagem aponta Candide como uma oneração, pois ele é fruto de uma relação não chancelada pela ordem institucional da sacralidade do matrimônio. Candide é filho de uma nobre jovem solteira (irmã do barão proprietário do castelo): “porque o resto de sua árvore genealógica tinha se perdido pela injúria do tempo.” (Voltaire, 2012, p.63). Uma vez envolvida pela casualidade amorosa, posteriormente dá à luz Candide. À margem da vinculação afetiva familiar, o protagonista voltairiano é completamente banido.

Enquanto Candide é fiel aos ensinamentos de um tutor simplório, o sujeito poético ceciliano é mencionado como “o barco esquecido”, ou seja, apresentado de maneira que se lhe destaque a palidez do ânimo. Nesse sentido, o sujeito poético de Cecília Meireles encontra forte ressonância com o gênio romântico-simbolista, isto é, com o artista constantemente acometido pelo complexo sentimento da melancolia:

Porém, essa desordem não se dá sem algum privilégio: ela confere a superioridade de espírito, acompanha as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico. Essa afirmação, que encontramos nos *Problemata* aristotélicos, exercerá uma influência considerável na cultura do Ocidente. (Starobinski, 2022, p.22)

Como destaca Jean Starobinski (2022), de acordo com o pensamento de Aristóteles, ainda que a melancolia promova a completa prostração frente ao acometimento da acédia, concomitantemente, ela confere a insígnia do gênio. Ser de exceção, o artista naturalmente apresenta – de maneira genuína – a disposição humoral necessária às sondagens filosóficas, ao questionamento de natureza existencial. Entretanto, há que se estimular esse gênio no enalço por plenificar seus atributos. Observamos aqui o papel do êxodo como contribuição para isso. Anteriormente à condição de exilados, ambos se encontravam desvinculados do movimento de expansão de suas naturezas, pois mantinham-se falsamente protegidos por uma espécie de redoma ilusória. Candide cerceado pelas falsas verdades de sua formação. E o eu lírico ceciliano, tal qual um “barco esquecido”, em constante inércia ou à deriva. A condição de exílio propõe, compulsoriamente, a ocasião em que se faz urgente a renovação de suas estadas pelo mundo, pela via da experimentação e da consciência crítica.

## Experiência e questionamento filosófico

Uma vez exilado, Candide contata uma realidade bastante distinta dos ensinamentos preconizados por Pangloss: “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos possíveis” (Voltaire, 2012, p.12). Salientamos que a repetição dessa máxima sugere metaforicamente a reprodutibilidade do pensamento abalizado pelo dogma. De maneira crédula, Candide não questionava os ensinamentos recebidos: “[...] é o que o senhor Pangloss sempre me disse, e bem vejo que tudo está pelo melhor.” (Voltaire, 2012, p.38). O protagonista repetia essa afirmação, sem se dar conta de que estava diante daqueles que o iam escravizar. No começo de sua experiência pelo mundo, Candide apreendia os dados externos como meras ilustrações para os ensinamentos que havia aprendido.

À medida que seu périplo avançava pelos mais diversos cantos do mundo, Candide testemunhava a diversidade de males configurada de muitas formas. Por onde passou, o mal predominava desde os vícios e crueldade humanas até as catástrofes naturais. Toda sorte de injustiças, abusos e horrores ele conheceu.

Candido, sempre caminhando sobre membros palpitantes ou através de ruínas, deixou enfim o teatro da guerra, carregando umas provisóezinhas em seu bornal e não esquecendo nunca a senhora Cunegunda [...] Pediu esmola a várias personagens sisudas que lhes responderam que continuasse a exercer esse ofício, iriam trancafiá-lo em uma casa de correção para que aprendesse a viver. (Voltaire, 2012, p.46).

Os cenários de destruição e horror ocasionados pelas guerras; a crueza humana que tripudia da fraqueza; a condição de miserabilidade generalizada; as torturas, as intolerâncias, as atitudes imorais por parte dos religiosos; a indiferença aos semelhantes por parte dos fiéis ao cristianismo. Todas essas exemplificações vivas colocaram por terra a teoria de Pangloss de que a Terra é o melhor dos mundos. Candide questiona toda a aprendizagem que havia estruturado sua formação. Seu encontro com a alteridade, isto é, com personagens como o anabaptista Jacques, Martin, a velha, e sua experiência como um todo fomentaram as transformações subjetivas do personagem. Candide passa a experimentar a existência pela via da postura observadora, crítica e adaptável às intempéries das circunstâncias. O convívio radical com os males da Terra conduz Candide a refletir sobre a procura humana de um possível estado de felicidade, em um mundo tão violento quanto caótico.

Em “Mar absoluto”, nas primeiras estrofes, o eu lírico compreende a experiência da “ilusão grande do mar de” de forma diferente daquela suscitada nos versos finais. Assim como no conto de Voltaire, o indivíduo modifica seu olhar de acordo com seu amadurecimento. Pelo emprego do verso livre, pela extensão textual, destacamos o tom narrativo do poema, fazendo com que, ainda que bastante sutilmente, esse remeta ao estilo dos poemas em prosa:

Então, é comigo que falam,  
sou eu que devo ir.  
Porque não há mais ninguém,  
não, não haverá mais ninguém  
tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos

E tenho de procurar meus tios remotos afogados.  
Tenho de levar-lhes redes de rezas,  
campos convertidos em velas,  
barcas sobrenaturais  
com peixes mensageiros  
e santos náuticos (Meireles, 1983, p.219).

Simbolicamente, o cenário das águas marítimas incita a ação da memória. A metáfora da profundidade sugere o apelo ao desconhecido, ao inconsciente. Nesta atmosfera misteriosa e ambígua, o sujeito poético retoma a correspondência com seus ancestrais que, ao que o campo semântico indica, são gente do mar. Mencionamos a tonalidade obscura da linguagem – tais como “barcas sobrenaturais”; “campos convertidos em velas”. Tal semântica suscita igualmente o fantasmagórico, lembrando o obscurantismo simbolista. Entretanto, à medida que o poema se desenvolve, a procura pelas lembranças não são mais o único intuito do sujeito poético:

“Para adiante! Pelo mar largo!  
Livrando o corpo da lição frágil da areia!  
Ao mar! – Disciplina humana para a empresa da vida! ”

Meu sangue entende-se com essas vozes poderosas.  
A solidez da terra, monótona,  
parece-nos fraca ilusão.  
Queremos a ilusão grande do mar,  
multiplicada em suas malhas de perigo.

Queremos a sua solidão robusta,  
uma solidão para todos os lados, (Meireles, 1983, p.219).

O eu lírico é interpelado por essa herança oculta que o convida à largueza da experiência. O mar, junto de sua propriedade de suscitar a memória, remete igualmente à expansão, à vasteza, à liberdade. A “solidão robusta” convida ao contato com a porção mais íntima da individualidade. Aqui, eu lírico é motivado a conhecer a porção mais recôndita de si mesmo, no exercício contemplativo decorrente da solidão:

E eu, que viera cautelosa,  
por procurar gente passada,  
suspeito que me enganei,  
que há outras ordens, que não foram bem ouvidas;  
que uma outra boca falava: não somente a de antigos mortos,  
e o mar a que me mandam não é apenas este mar. (Meireles, 1983, p.221).

Nesta estrofe, o eu lírico demonstra a reavaliação de suas antigas posturas. No decurso de seu périplo, a simbologia do mar propõe novas possibilidades de compreender a própria existência a partir de perspectivas renovadas, surpreendentes, inusuais.

## **O amadurecimento existencial**

Para além do deslocamento físico, presente no fio narrativo do conto de Voltaire e metaforicamente no poema de Cecília Meireles, ambos abordam a grande trajetória interna em direção à aprendizagem do autoconhecimento. Como numa espécie de revisitação ao “Oráculo de Delfos”, uma das principais toantes unificadoras dessas duas obras é a prática da experimentação do aforismo: “Conhece-te a ti mesmo”.

No conto de Voltaire, em seu desfecho, o protagonista Candide profere a máxima que fundamenta a consideração conclusiva sobre como alcançar a felicidade (possível) sobre a Terra. Trata-se da célebre frase “É preciso cultivar nosso jardim.” (Voltaire, 2012, p.154). A imagem simbólica do cultivo suscita a ideia de o indivíduo responsabilizar-se por si, atendo-se àquilo que genuinamente nutre sua existência. Tal atitude não significa negar ingênua e cegamente as mazelas do mundo. A despeito das adversidades inerentes à condição humana, o estado de felicidade atrela-se ao empenho de o indivíduo direcionar sua atenção

à fonte que o nutre na expansão de sua natureza. O protagonista conclui que a felicidade possível é alcançada de acordo com as necessidades da individualidade, ou seja: não há fórmulas infalíveis para experimentá-la. Entretanto, a simplicidade é noção primordial para esse intento. De todo modo, as numerosas vicissitudes e males do mundo não devem aniquilar sua busca.

No poema de Cecília Meireles, o decifrar poético das vozes de uma sabedoria ancestral, não é mais a única fonte para a expansão da existência nem, portanto, a única forma do alcance de uma felicidade possível em meio “a ilusão grande do mar/multiplicada em suas malhas de perigo”. Contemplar o tempo presente, isto é, apreender poeticamente todos os elementos misteriosos da realidade é a iniciação para genuinamente nutrir a própria natureza – de sua parte, identificada com a infinitude do mar. Observemos a estrofe final em que o mar se personifica ao interagir com o eu lírico:

E assim como água fala-me.

.....

Não me chama para que eu siga por cima dele,  
nem por dentro de si:

mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Não me quer arrastar como meus tios outrora,  
nem lentamente conduzida,  
como meus avós, de serenos olhos certos.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:  
plástica, fluida, disponível,  
igual a ele, em constante solilóquio,  
sem exigências de princípio e fim,  
desprendida de terra e céu. (Meireles, 1983, p.220).

O fato de o mar sugerir a conversão do eu lírico de Cecília Meireles em sua própria natureza é uma metáfora da experimentação existencial em sua totalidade, ou seja, em todas suas circunstâncias e implicações. Diante do “Mar absoluto”, aliás, título sonoro em que a repetição da vogal “a” evoca abertura de espírito, o estado contemplativo é a postura privilegiada. Dessa contemplação, decorre uma lenta e profunda interpretação poética sobre a estética do mar: uma didática natural para o exercício do desprendimento das ilusões da terra, assim como Candide desilude-se de suas crenças, em meio a suas experiências no mundo.

A fusão poética com o mar suprime a porção efêmera do sujeito poético, transfigurando-o. Para o eu lírico ceciliano, a felicidade possível consiste na realização (em sua existência) do estado de poesia. A prática do exercício desinteressado da contemplação do sublime torna sua vida o estado constante da sua poesia. Trata-se da forma pessoal do cultivo do seu jardim, como preconiza o protagonista de Voltaire.

### **THE EXPERIENCES OF BEING IN VOLTAIRE AND CECILIA MEIRELES**

**ABSTRACT:** *This article seeks to conduct a comparative analysis between “Candide ou l’optimisme,” by Voltaire (1694 – 1778), and the poem “Mar Absoluto” by Cecília Meireles (1901 – 1964). Despite the considerable temporal gap separating these literary pieces, we contend that a literary dialogue between the French philosopher and the Brazilian poet remains viable due to the thematic resonance in their respective creations. In both Voltaire’s short story and Cecília Meireles’s poem, a profound preoccupation with the philosophical exploration of the human condition is evident. While acknowledging the unique attributes of each author and the distinct eras in which these works were produced, the shared thematic thread lies in the pursuit of understanding and the broadening of the existential path.*

**KEYWORDS:** *Voltaire; French Enlightenment; Cecília Meireles; Brazilian poetry; comparative literature.*

### **REFERÊNCIAS**

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Indiana: O estado de São Paulo/Klick Editora, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: M. Fontes, 1996.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.

Márcia Eliza Pires

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Paris : Larousse, 2001.

MEIRELES, Cecília. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Editora Schwarcz, 2015.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva. São Paulo: Cortez, 2013.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2022.

VOLTAIRE. **Cândido, ou o Otimismo**. Tradução de Mario Laranjeira. 2012.

VOLTAIRE. **Candide ou l’optimisme**. Paris: Gallimard, 1992.





# BAUDELAIRE ET LE PREMIER ROMANTISME

Larissa Drigo AGOSTINHO\*

**RÉSUMÉ:** Il s'agit dans cet article de discuter et de problématiser certaines des idées principales de la critique littéraire autour du romantisme et de son histoire, présentes chez Paul Bénichou, Bourdieu, Lukács, entre autres. Pour cela, nous proposons une analyse comparative de deux poètes, de deux générations différentes, Lamartine et Baudelaire, afin de distinguer, à travers une affection fondamentale dans la poésie et la culture françaises, l'ennui, les marques de ces deux générations différentes et le rôle de l'ironie baudelairienne dans la critique du caractère réactionnaire du premier romantisme.

**MOTS-CLÉS:** ennui ; désenchantement ; poésie moderne ; Romantisme ; sacre de l'écrivain.

*Quand Lamartine, La Mennais, Montalembert et quelques autres écrivains de talent devaient de poésie, renouaient ou agrandissaient les idées religieuses, tous ceux qui gâchaient le gouvernement faisaient sentir l'amertume de la religion. Jamais nation ne fut plus complaisante, elle était alors comme une femme fatiguée qui devient facile.*

Balzac (1843, p.135), *Histoire des Treize*.

## Introduction

Pour comprendre la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, nous devons remonter à sa source : la Révolution française. En inaugurant le siècle, la Révolution est à l'origine des divers courants qui marquèrent le romantisme tout au long de son histoire. Michael Löwy et Robert Sayre (1992) distinguent, en allant *grosso modo* de la « droite » à la « gauche » du spectre politique, six courants romantiques :

---

\* UNESP - Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas - Departamento de Letras Modernas. São José do Rio Preto - SP – Brasil. 15054000 - larissa.agostinho@unesp.br

restitutionniste, conservateur, fasciste, résigné, réformateur, révolutionnaire. À l'intérieur du courant révolutionnaire-utopique, il distingue cinq tendances : jacobine-démocratique, populiste, socialiste utopico-humaniste, libertaire, marxiste. (Löwy ; Sayre, 1992). Nous n'allons ici dégager que trois grandes tendances : le romantisme conservateur, le romantisme libéral, et le romantisme révolutionnaire ou jacobin. Cette division suffit à démontrer qu'une différence de position politique est aussi une distinction quant au programme esthétique de chaque courant romantique. Car le romantisme se définit, essentiellement, comme un projet politique. L'histoire de ce courant littéraire suit le parcours d'élaboration et la construction subjective de la Révolution française, son héritage, ses promesses et prouesses ainsi que ses erreurs.

De cette manière le courant libéral, très influencé par les idées du siècle dernier visant à fonder une République laïque, a fait de la littérature un instrument politique privilégié pour créer une société nouvelle. C'est Germaine de Staël (1991), dans *De la littérature*, qui trace les premières lignes du programme politique et littéraire du romantisme libéral. Elle voulait examiner l'influence que les institutions républicaines fondées sur la liberté, l'égalité et les mœurs pourraient avoir sur la littérature : « Dans mon orgueil national je regardais l'époque de la révolution de France comme une ère nouvelle pour le monde intellectuel. » (Staël, 1991, p. 297). Ainsi, Staël ne cherche pas à établir le caractère et les mœurs d'un peuple qui aurait fait et maintenu la révolution, mais elle présuppose la révolution comme œuvre faite, comme résultat du développement de l'esprit humain. Son objectif est donc de continuer et prolonger la révolution sur le terrain philosophique, établir quelle serait la littérature compatible avec les temps nouveaux. Il faut souligner que Mme de Staël comprend la littérature comme un ensemble d'œuvres de poésie, philosophie ou l'étude de l'homme moral, l'éloquence et l'histoire. Cette affirmation présuppose l'idée de perfectibilité, cela veut dire que la raison doit non seulement dégager les formes politiques de la littérature, mais comprendre ces normes et travailler pour les réaliser.

J'appelle philosophie, l'investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l'analyse des caractères et des événements historiques, enfin l'étude du cœur humain, et des droits naturels de l'homme. Une telle philosophie suppose la liberté, ou doit y conduire. (Staël, 1991, p.187).

Si dans le siècle de Louis XIV, l'objet principal des écrivains est la perfection de l'art d'écrire, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature prend un

nouveau caractère, elle n'est plus seulement un art dont la fin est en soi-même, elle devient un moyen, « [...] une arme pour l'esprit humain, qu'elle s'était contentée jusqu'alors d'instruire et d'amuser. » (Staël, 1991, p.287). Ces écrivains appartiennent déjà à l'esprit républicain et ont commencé la transformation de la littérature : une fois la révolution faite et la république établie, « il faut achever cette révolution » (Staël, 1991, p. 308).

Néanmoins, les romantiques libéraux voulaient changer le pays tout en gardant certains aspects de la tradition et du passé. Inspirés par la littérature du Moyen Âge, ils exaltaient la morale et les valeurs chrétiennes. Un exemple de ce recours est le mot « romantique », qui désigne la poésie qui a pour origine les chants de troubadours, née de la chevalerie et du christianisme. Le mot « romantique » permet la distinction entre poésie ancestrale et poésie moderne, une distinction qui concerne deux ères du monde, celle qui précède le christianisme et celle qui le suit.

La chevalerie consistait dans la défense du faible, dans la loyauté des combats, dans le mépris de la ruse, dans cette charité chrétienne qui cherchait à mêler l'humanité même à la guerre, dans tous les sentiments enfin qui substituèrent le culte de l'honneur à l'esprit féroce des armes. (Staël, 1968, p. 69).

Les Jacobins, d'autre part, voulaient transformer et la littérature et la société, et cette révolution devrait être réalisée à partir d'une rupture complète avec la tradition littéraire ainsi qu'avec les autres aspects de la vie de l'ancien régime. Le renouvellement formel de la littérature commence par la poésie lyrique pour gagner ensuite la scène théâtrale. Et c'est sur la scène que le besoin de transformation formelle de la littérature apparaîtra comme un désir de transformation sociale plus étendue. Les acteurs principaux de ce débat seront Stendhal et surtout Hugo.

C'est dans les années 1830 que Victor Hugo se tourne vers le théâtre, non seulement parce qu'il facilitait l'accès à un public plus large, idéal donc pour l'exercice du sacerdoce poétique, mais aussi parce que le drame configurait pour Hugo, ainsi que pour toute une génération, le genre moderne par excellence. Ils voient dans le drame le véhicule d'établissement d'une poétique nouvelle. C'est sur scène que la révolution romantique se fixe définitivement, détachée du principe néo-classique et prenant en charge la société contemporaine, en assumant la responsabilité de lui offrir sa propre représentation. Si la poésie lyrique était catholique et royaliste, la révolution romantique a choisi une autre scène pour sa réalisation, à savoir le théâtre.

Ce désir radical de rupture avec la tradition littéraire est théorisé surtout par la tendance la plus radicale du romantisme, le romantisme jacobin, représenté ici par Stendhal qui en 1825 publie *Racine et Shakespeare*. L'auteur entreprend une critique visant à éliminer les formes littéraires liées à l'ancien état des choses, à l'ancienne société. Stendhal réalise une critique des formes classiques parallèlement à une critique de la fonction sociale de l'écrivain et de la littérature. « De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! » (Stendhal, 1925, p. 45).

Les conservateurs, de leur côté, furent profondément marqués par la violence de la révolution, tel Chateaubriand, et voulurent effacer l'œuvre des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle en prêchant le retour à l'Ancien Régime et à la religion qui le soutenait, le catholicisme. Dans son *Génie du christianisme*, Chateaubriand décrit la situation de la France après la Révolution en ces termes :

Ce fut donc, pour ainsi dire, au milieu des débris de nos temples que je publiais le Génie du christianisme, pour rappeler dans les temples les pompes du culte et les serviteurs des autels [...] Partout on voyait des restes d'églises et des monastères que l'on achevait de démolir : c'était même une sorte d'amusement d'aller se promener dans ces ruines. (Chateaubriand, 1978, p. 459).

Dans cette préface, écrite 25 ans après la première publication de l'œuvre, on trouve un éclaircissement sur ce que la publication de cet ouvrage dans une France qui « sortait du chaos révolutionnaire » a significé :

Les fidèles se crurent sauvés par l'apparition d'un livre qui répondait si bien à leurs dispositions intérieures : on avait alors un besoin de foi, une avidité de consolation religieuse, qui venait de la privation même de ces consolations depuis longues années. Que de force surnaturelle à demander pour tant d'adversités subies ! [...] On se précipitait dans la maison de Dieu, comme on entre dans la maison du médecin au jour d'une contagion. (Chateaubriand, 1978, p. 460).

La comparaison ne cherche pas seulement à provoquer un « effet » chez le lecteur. Chateaubriand croyait avoir fourni avec ce livre la consolation et le remède moral dont une société abandonnée à elle-même après la Révolution, avait

besoin. Il avait aussi appris aux Français à regarder « avec regret » leur passé et à préparer les voies vers l'avenir, à ranimer les espérances. « Rempli des souvenirs de nos antiques mœurs, de la gloire et des monuments de nos rois, le *Génie du christianisme* respirait la monarchie tout entière. » (Chateaubriand, 1978, p. 460). Un livre qui, comme l'auteur le rappelle, a influencé toute une génération de poètes qui imitaient son style, et qui ont emprunté et répété ce qu'il avait dit des autels, des cérémonies, des « bienfaits du christianisme ». (Chateaubriand, 1978, p. 460).

Ainsi est né le mouvement de la contre-révolution, qui a fourni la base idéologique de la première génération romantique, celle que Paul Bénichou définit à partir de la notion de « sacre de l'écrivain » :

On sait depuis longtemps que ce qu'on appelle romantisme a été quelque chose de plus qu'une révolution littéraire, et que ce mouvement apportait un bouleversement général des valeurs. Si difficile qu'il soit de définir par des caractères constants la vision romantique du monde, on aperçoit qu'une certaine mutation de la foi humaniste du siècle précédent en a fourni l'essentiel, et qu'au sein de cette mutation, quoiqu'elle se présentât comme un compromis avec la tradition religieuse, continuaient à se dessiner les contours d'un pouvoir spirituel nouveau. Ce pouvoir, on le faisait résider dans la littérature, élevée à une dignité jusque-là inconnue. Le spiritualisme romantique incline à investir plus particulièrement la poésie ; en ce sens le romantisme est un sacre du poète [...] C'est dans l'exaltation de la poésie, mise au niveau de la plus haute valeur, devenue religion, lumière sur notre destinée, qu'il faut voir sans doute le trait distinctif le plus sûr du romantisme. (Bénichou, 2004a, p. 259).

La religion a joué un rôle très important dans la constitution du premier romantisme, mais nous ne pouvons comprendre sa portée qu'en plaçant la religion comme base morale d'un projet politique, contre-révolutionnaire, qui prétend nier la Révolution française et rétablir l'Ancien Régime. La religion est une base morale dans le sens plus large du terme, c'est-à-dire dans la mesure où elle fournit un ensemble de normes visant à construire une subjectivité. Ces normes et règles sont la base d'une éthique de vie qui privilégie certains sentiments et affections, déterminant une vision du monde et des formes de vie. La religion appliquée à la poésie construit une subjectivité à travers laquelle le monde est défini, organisé et surtout limité. Le premier romantisme crée un mode d'expression subjective

à partir d'une expérience historique déterminée. L'expérience historique de la Révolution de 1789 est vécue comme traumatisante.

## De l'autel à la chute : le désenchantement

Pour Bénichou (2004b), les autres générations romantiques se définissent comme celles qui n'ont pas été capables de prolonger la mission de la première. La deuxième génération romantique, celle de Gautier, Nerval, Nodier, Sainte-Beuve, Musset, sera décrite par le critique comme *l'école du désenchantement*. Un terme emprunté à Balzac qui utilise l'expression pour qualifier certains ouvrages de son temps, notamment *La Confession* (1830) de Jules Janin, *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) de Nodier, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac lui-même.

Selon Lukács (1979), l'idée romanesque d'un monde désenchanté, c'est-à-dire l'action de décrire la société de ce XIX<sup>e</sup> siècle comme désenchantée, est une attitude littéraire. Or, Balzac n'est pas seulement le créateur du terme « école du désenchantement », il est justement le responsable de la création

[d']un nouveau type de roman qui devient d'une importance capitale pour toute l'évolution du XIX<sup>e</sup> siècle : le type du roman de la désillusion, le type de roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste. (Lukács, 1979, p. 48).

Bourdieu utilise ce paradigme du désenchantement pour qualifier l'œuvre de Flaubert et l'invention de l'art pour l'art. Selon l'auteur, le rapport négatif que Flaubert établit avec son temps — en niant la littérature commerciale ou sociale, sans vouloir se manifester politiquement ou occuper son espace social, en tant que bourgeois — est la propre éducation sentimentale de Frédéric, «[...] l'apprentissage progressif de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire [...]» qui mène à la constitution du champ littéraire comme « monde à part, soumis à ses propres lois » (Bourdieu, 1998, p. 158).

Mais cette idée de désenchantement peut provoquer des malentendus quant à la portée politique de la littérature dans un siècle rempli de rebondissements et transformations sociales, politiques, économiques et culturelles. Puisque notre objectif est de démontrer la portée et le caractère politique de la notion de hasard —

nom donné au caractère imprévisible de l'événement, qui se transforme dans un principe formel qui structurera la poésie mallarméenne —, nous chercherons à montrer que le rapport entre littérature et politique ne s'éteint pas avec la première génération romantique. Ainsi comme cette génération est plurielle, divisée entre plusieurs courants politiques qui partagent des idées esthétiques distinctes, les générations suivantes poursuivront la tentative romantique d'achever la révolution de manière aussi plurielle, tout en réfléchissant sur les transformations historiques qui renouvellent la nécessité et la nature des désirs révolutionnaires. Disons que la nature de la colère sociale qui gouverne toute critique sociale, à l'intérieur de l'art ainsi que dans d'autres sphères sociales, se transformera avec l'instauration de la bourgeoisie dans le pouvoir. Cette transformation implique un renouveau des formes artistiques, un renouveau de la critique sociale. À l'instar de la religion, la base du pouvoir monarchique s'adaptera tout au long du siècle pour devenir le seuil d'une éthique de vie en harmonie avec le cours bourgeois du monde. La littérature, de son côté, se transformera pour faire face, pour s'opposer et critiquer l'ordre économique et social.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le rôle politique de la religion se modifie. La négation du progrès, base de la pensée réactionnaire, revêt une autre figure avec la prise du pouvoir politique par la bourgeoisie. Si cette critique du progrès, de la perfectibilité, servait à nier la possibilité d'une évolution de la société, à partir des années 1830 les idées religieuses, et notamment l'ascétisme religieux, en tant que négation de la vie, vont participer à l'instauration du règne de l'argent, du travail et de l'utilité au détriment de l'art et de la pensée. Puisque les idées bourgeoises ont limité la portée et l'espace de l'art dans la société, le désenchantement de l'art pourrait être le résultat d'un dégoût des artistes vis-à-vis de la société qui culmine dans le culte de l'art pour l'art. La littérature aurait ainsi cédé aux idées bourgeoises en s'absentant de toute critique sociale, en assumant un rôle apolitique. Pour éviter ce type de jugement qui passe trop vite d'un diagnostic social à une absence de critique, il est important de comprendre la véritable nature du processus de désenchantement du monde.

Le terme « désenchantement du monde » apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Max Weber. Quand Weber utilise le terme *Entzauberung der Welt*, ce terme ne désigne pas une frustration, un mécontentement vis-à-vis du monde, mais il indique, en fait, un processus de désensorcellement du monde. Un monde ensorcelé est un monde enchanté, magique, fascinant et attirant, le monde du « fétiche ». Ce terme, né du mot « feitiço », enchantement, est propre à la magie et aux religions dites « primitives ». Le désensorcellement du monde ne signifie

pas le retrait des dieux de notre monde. Il est, en réalité, favorisé par la religion et la science, processus fondamental au développement de l'ascétisme protestant et de l'« esprit » capitaliste.

Mais de quelle manière le désensorcellement du monde est-il un processus déclenché par la religion même ? Nous devons établir une distinction entre la magie et la religion. La magie indique un moment « primitif », antérieur à la religion, un moment irrationnel de la pratique religieuse ainsi que du mode de relation avec le sacré. La religion est justement pour Weber une forme rationnelle de rapport avec le sacré. La normativité de la magie est le tabou, l'interdit, tandis que la religion se constitue comme une éthique, une pratique, nous pourrions même dire, une hygiène de vie, un mode de vie. La magie est coercition, contrainte, compulsion du divin, la religion instaure le respect du sacré à travers le culte. Elle se développe comme une morale, une éthique qui ordonne et rationalise la vie ordinaire dans ses moindres détails. La grande différence entre la magie et la religion est que la première est une rationalité orientée vers une fin dont les moyens sont irrationnels. Le désir de rédemption, de salut ne s'accompagne pas, comme dans la religion, d'une pratique de vie, d'une éthique de la vie ordinaire capable de rassembler terre et ciel, vie et salut autour d'un même principe rationnel.

Le monde se désenchanter, se désensorcelle en même temps que la religion s'intellectualise. Ainsi le désensorcellement du monde implique de sortir d'un monde sans aucun sens (irrationnel) et entrer dans un univers ordonné par une série d'idées religieuses qui le transforme en un monde plein de sens, entièrement rationalisé et codifié. Un monde organisé et ordonné par les idées et l'ensemble des pratiques religieuses.

Nous disions que les modes de comportement qui, constitués en conduite de vie méthodique, contenaient en germe tant l'ascèse que la mystique, sont issus au départ de présupposés magiques. On les adoptait soit pour éveiller des qualités charismatiques, soit pour se préserver d'un mauvais sort. Le premier cas a naturellement été le plus important pour le développement historique. En effet, dès sa première apparition, l'ascèse présentait déjà un double aspect : d'une part, évitement du monde, d'autre part, maîtrise du monde au moyen des forces magiques ainsi acquises. (Weber, 1996, p. 415).

La religion et tous ses prolongements mystiques nous proposent, d'un côté, une pratique de refus du monde, de négation de la vie au nom d'un autre monde



meilleur ; de l'autre, la religion opère en tant que moyen de contrôler et de gérer la vie sur terre. Weber caractérise ainsi l'attitude religieuse comme mode de rationalisation du monde.

L'implication propre des organisations religieuses dans des intérêts et des luttes de puissance, la rechute inéluctable des rapports de tension avec le monde, même les plus exacerbés, dans des compromis et des relativisations, l'aptitude des organisations religieuses à servir la domestication politique des masses et l'utilisation effective de ces organisations dans ce sens, le besoin de la part des pouvoirs existants de voir en particulier leur légitimité consacrée par la religion sont autant de facteurs qui ont conditionné les positions empiriques extrêmement variées prises par les religions à l'égard de l'action politique, tels que l'histoire nous les donne à voir. Presque toutes ont correspondu à des formes de relativisation de leur logique intrinsèque au plan d'une rationalité éthique. (Weber, 1996, p. 430).

Dans la mesure où la religion, comme forme de rationalisation de la vie par l'ascétisme, exerce une forme de contrôle et de pouvoir visant la « domestication des masses », elle devient un mécanisme de légitimation et de maintenance du pouvoir politique. Mais le processus de rationalisation moderne n'agit pas sur la religion en faisant d'elle une pratique de vie. Elle lui fait également perdre une partie de son influence sur la société. La rationalité moderne agit sur la religion en créant des explications et formes de rationalité qui rivalisent avec l'explication du monde proposée par la religion. Weber mentionne l'art comme l'un des responsables de la rivalité qui s'instaure entre la religion et les formes « rationnelles » d'explication du monde.

L'art se constitue dès lors un cosmos de valeurs spécifiques et autonomes qui sont saisies avec une conscience toujours plus développée. Il assume une fonction de *délivrance* (*Erlösung*), de quelque manière qu'on l'interprète, à l'intérieur du monde : il délivre de la vie quotidienne et, surtout, de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique. Mais du même coup, avec cette prétention, il entre directement en concurrence avec la religion du salut-délivrance (*Erlösung*). (Weber, 1996, p.436).

Cette définition de Weber indique que l'art du sacré de l'écrivain est le grand héritier du désenchantement du monde, il assume le rôle précédemment attribué

à la religion. Par le « sacre de l'écrivain », le poète prend le rôle qui était celui du prêtre, il assume la fonction sociale de la religion, entre en concurrence avec celle-ci avec le but de proposer une délivrance à l'humanité. Ainsi, « le sacre de l'écrivain » est en lui-même le fruit d'une vision du monde désenchantée, non par le manque de pouvoirs concrets de l'art vis-à-vis de la société, mais parce qu'il se fonde sur une forme de rationalisation du monde, sur une éthique de vie proprement religieuse.

En suivant Weber, nous pouvons déduire que le désenchantement du monde est un autre nom donné à l'ascétisme religieux comme forme et pratique de vie. Si la première génération romantique est définie à partir de sa mission sacrée, le « sacre de l'écrivain », et si les deuxième et troisième générations sont définies comme désenchantées, il n'y a aucune rupture entre ces trois générations. Le désenchantement est un processus propre à la pensée religieuse, il serait naturel donc, que dès lors que la littérature se conçoit comme ayant pour tâche de délivrer les hommes de la souffrance terrestre, elle se transforme en littérature qui nie le monde, qui se détache de toute fonction sociale ou politique.

Le désenchantement qui, selon Bourdieu ou Bénichou (2004b)<sup>1</sup>, est une forme de refus du monde et de la société, est ainsi un sentiment religieux, une forme d'ascétisme, l'autre face du « sacre de l'écrivain », son prolongement, l'un des visages d'une pensée religieuse où le refus du monde est prêché au nom d'une délivrance qu'il revient à l'art d'offrir et non le résultat des échecs politiques et du processus de développement capitaliste. Ce que cette idée cache est le pouvoir et la force politique des idées ascétiques, des idées capables de produire la « domestication politique des masses ». De cette manière, la religion, tout au long du siècle (cela sera encore plus clair pour la génération de Baudelaire), sert à maintenir certains groupes au pouvoir par le moyen d'une idéologie de l'abandon et de refus du monde qui écarte les hommes du gouvernement de leurs propres vies.

Nous arrivons ainsi aux conclusions suivantes : primo, la conception d'une certaine partie de la critique sur le romantisme est tributaire de la même pensée religieuse qui oriente l'échafaudage du premier romantisme. Secondo, la notion de désenchantement ne nous permet pas de définir la particularité de la deuxième ou de la troisième génération romantique par rapport à la première génération. Tercio, le désenchantement est loin d'être un désengagement politique, malgré le fait qu'il puisse être compris comme une forme de négation du monde.

---

<sup>1</sup> Voir aussi Lukács (1979, p. 48).

C'est selon ce point de vue que nous devrions comprendre la notion de désenchantement qui marque, selon certains critiques, la littérature romantique à partir de la deuxième génération. Si le désenchantement indique un détachement de la poésie vis-à-vis de la société, un désengagement politique de la part de la poésie, cette idée est le résultat non pas de l'autonomisation du champ littéraire, mais d'un processus de fonctionnement de l'idéologie bourgeoise qui cherche à évacuer la portée critique de l'art. Le pessimisme qui envahit la poésie, autre nom du désenchantement, ne fait sens qu'à l'intérieur d'une pensée religieuse, où l'ascétisme est le moteur du dénigrement de la vie. La notion de désenchantement développée par Weber démontre les conséquences du processus de développement capitaliste à travers lequel les idées religieuses se sécularisent, fournissant la matière et le contenu de l'idéologie bourgeoise. Une éthique de vie se fonde sur l'ascétisme religieux et la promesse du salut. Ordonnant la vie dans ses moindres détails, l'ascétisme et sa promesse de délivrance encouragent le mépris de la vie, du corps et de la raison. Le désensorcellement du monde a pour contrepartie la fétichisation de l'art, qui assume le rôle de délivrance qui revenait auparavant à la religion.

Avec Baudelaire, le projet romantique de construction d'un État nouveau par la voie de la transformation morale des hommes à travers l'esthétique commence à être sérieusement mis en question. Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu surgir les états nationaux, bourgeois, qui ont mis en marche un processus d'industrialisation basé sur l'exploitation des ouvriers, et un système financier spéculatif qui est loin de réaliser la liberté, l'égalité et la fraternité. L'union de l'esthétique et de la morale en vue d'opérer un changement politique et d'assurer un État de raison se transforme en matière d'idéologie bourgeoise, qui s'approprie l'ascétisme religieux pour le transformer en mode d'organisation sociale adapté à ses nécessités. Mais cela ne signifie pas que la révolution ou le désir de changement et transformation sociale disparaîtra de l'horizon littéraire français. En fait, la critique renaîtra en faisant opposition aux idées religieuses et ascétiques.

Baudelaire écrira contre l'ensemble des idées religieuses qui ont transformé la société de son temps en une société hypocrite. Il s'agit donc ici de montrer quel fut le remède proposé par Baudelaire contre ce sentimentalisme romantique, il s'agira de questionner si sa poésie a été capable de critiquer son temps et d'aller au-delà de la décadence ou de l'ascétisme, en trouvant une forme de critique capable de tourner en dérision la morale et les autres mensonges qui hantaient son époque.

## Deux figures de l'ennui

Commençons par le début, « Le Lecteur », qui ouvre *Les Fleurs du Mal*<sup>2</sup> : ce poème n'est pas seulement une invitation au voyage poétique adressée au lecteur, c'est un vrai *ars poetica* où s'annonce le programme poétique baudelairien. Nous aimerions le lire en le juxtaposant à un autre poème qui inaugure l'un des plus célèbres recueils de poésie du siècle et le romantisme poétique même, « L'isolement », présent dans *Méditations* de Lamartine.

Notre lecture de Baudelaire dans ce chapitre se fera à partir de comparaisons entre Baudelaire et les poètes du premier romantisme comme Lamartine ou Hugo. Cette perspective comparative fera ressortir le dialogue que Baudelaire établit avec la première poésie du siècle. De là, nous comprendrons comment Baudelaire se place dans le champ littéraire par rapport au premier romantisme. Nous essaierons d'établir où Baudelaire finit son expérience, et quels défis il a lancés à ses héritiers, dans ce cas Mallarmé.

### L'isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,  
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;  
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,  
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes,  
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;  
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes  
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,  
Un son religieux se répand dans les airs.  
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique  
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente  
N'éprouve devant eux ni charme, ni transports,  
Je contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante :  
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

---

<sup>2</sup> Voir Baudelaire (1975).

De colline en colline en vain partant ma vue,  
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,  
Je parcours tous les points de l'immense étendue,  
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières ?  
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ;  
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,  
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,  
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;  
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,  
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,  
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;  
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,  
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,  
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieus,  
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,  
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire,  
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,  
Et ce bien idéal que toute âme désire  
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'aurore,  
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi,  
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?  
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,  
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;  
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :  
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons ! (Lamartine, 1963, p.3-4).

Nous retrouvons là un **je** lyrique baigné dans la tristesse calme devant un « coucher de soleil », « au sommet de ces monts couronnés de bois sombres », regardant des « lointains obscurs » où « s'enfonce » un fleuve « aux vagues écumantes ». Il se plaint de sa solitude malgré la nature belle, accueillante et rassurante qui l'entoure. Même le « son religieux » qu'elle répand, qui fait que le « voyageur s'arrête », laisse son « âme indifférente ». Le **je** « n'éprouve devant eux ni charme, ni transports, » il « contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante : » comme un mort que « le soleil des vivants n'échauffe plus ».

Le **je** du poème lamartinien chante sa solitude parmi « vallons », « palais » et « chaumières », de « vains objets » sans charme, ainsi que la nature, les « fleuves, rochers » ou « forêts ». Il suit le cours du soleil « d'un œil indifférent », « en un ciel sombre ou pur », car « qu'importe le soleil ? » si le **je** « n'atten[d] rien des jours ». Ses yeux ne voient que « le vide et les déserts », car comme il le déclare : « Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,/Je ne demande rien à l'immense univers. »

Jusqu'ici, le poème semble être, comme le sera « Au lecteur », une lamentation produite par l'ennui, mais apparaît un revirement. Dans la dixième strophe, le **je** lyrique déclare qu'il pourrait « peut-être » être sauvé de son ennui dans un autre monde, un « au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieus » : s'il était capable de se dépouiller de sa carcasse terrestre, ce qu'il a tant rêvé « paraîtrait à [s]es yeux ». Il rêve ensuite de ce paradis divin, où il retrouverait et « l'espoir et l'amour, » et ce « bien idéal que toute âme désire/ Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour ! » Il veut partir et exaucer ses « vœux », car il « n'est rien de commun » entre lui et la terre, et pour cette raison, il souhaite, comme les feuilles, être emporté par le vent, loin, dans le « Là » où il pourra rejoindre son idéal.

Le calme de la nature décrit par Lamartine contraste avec la fureur et la force de la nature – humaine – semblable à celle des animaux les plus méprisables et répugnants, dépeintes par Baudelaire. Les « rochers », les « forêts », les « fleuves » donnent la place chez Baudelaire à la « sottise », à la « lésine », à « l'erreur » et au « péché ». Lisons le poème :

Au lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaiment dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent !  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, par des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et qui mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous voulons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec des sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est plus laid, plus méchant, plus immonde !  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houcka.  
Tu le connais, lecteur, ce moment délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère ! (Baudelaire, 1975,  
p.5-6).

Comme on peut l'observer, dans le poème de Lamartine, le **je** lyrique n'évoque pas la figure divine, ne fait pas d'aveu et ne pleure pas ses péchés, ses remords ou son désespoir. Il est seulement pris d'une tristesse, aussi douce que la nature qui l'entoure, car contrairement au **je** de « Au lecteur », il est encore capable de rêver à un « au-delà » où il pourrait réaliser ses désirs, trop hauts, trop purs, trop élevés, pour ce monde.

L'indifférence des hommes vis-à-vis du monde qui les entoure est une marque de l'ascétisme religieux, que Baudelaire appelle ennui, sentiment qui corrompt la jeunesse bourgeoise. Un monstre plus vil que toutes les autres bêtes sauvages de la nature, plus vil que tous les péchés, que toutes les sottises. Les hommes décrits par Baudelaire ont des « destins pieux », bourgeois ennuyés, leurs repentirs sont « vil[s] » comme leurs « pleurs » qu'ils croient capables de « laver » leurs « taches ». Ils nourrissent leurs remords « comme les mendiants nourrissent leur vermine », leurs « repentirs sont lâches ». Ces hommes malheureux et ennuyés du « séjour terrestre » nourrissent leurs péchés en même temps qu'ils prient Dieu demandant une rédemption dans un au-delà merveilleux et idéal. Fils de Satan Trismégiste, (nom qui évoque le mysticisme chrétien qui « enchante » les jeunes de l'époque, avec un mélange de religion et d'alchimie), ces hommes, ces hypocrites, voient leur « volonté » vaporisée. Satan est responsable de l'ennui, du manque de volonté et du désir de néant, l'autre face d'une religion dont l'éthique est basée sur l'ascétisme. Il est la face négative de la religion, c'est la croyance dans un au-delà qui rend les hommes indifférents à la vie, qui provoque l'ennui, et mène les hommes à commettre leurs plus vils péchés.

Si le **je** lamartinien regarde vers l'« au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieus », chez Baudelaire le **je** descend chaque fois plus bas, « chaque jour vers l'Enfer ». Ces vers nous mènent « par des ténèbres ». Tandis que le **je** lamartinien s'approche chaque fois plus du « vrai soleil » faisant le poème chaque fois plus lumineux, Baudelaire nous précipite, nous ses lecteurs, dans les ténèbres et sombres méandres de l'âme humaine. Aucune rédemption ne semble possible, l'homme est le fils du diable, irrémédiablement pécheur, exclu du règne des cieus et ironiquement condamné à périr d'ennui, sur Terre.

Dans cet enfer sur Terre, les vrais martyrs sont les prostituées nommées « catin[s] », une référence aux jeunes filles de province joignant sous le même nom le romantisme champêtre rousseauiste où les filles sont toujours entourées d'une nature complaisante, et l'univers baudelairien de villes modernes où les filles pauvres ne sont plus chantées par leur innocence, mais par le plaisir qu'elles offrent à ceux qui peuvent les payer. Les prostituées sont les martyrs de Baudelaire,



des femmes qui se laissent dévorer par la vermine comme les cadavres, qui offrent au **je** et à ses lecteurs complices — inclus dans le « nous » de « nous voulons au passage un plaisir clandestin » — un plaisir qui devrait être capable de vaincre l'ennui, pour un instant au moins.

Le poète se compare à un « débauché pauvre », et la comparaison qui le rabaisse est d'autant plus frappante que la banalité de cet amour, de ce plaisir est comparée à l'acte de presser une orange : « un plaisir clandestin/Que nous pressons bien fort comme une vieille orange ». Rien ne pourrait plus clairement exprimer l'absence d'espoir du **je** dans l'amour que cette comparaison qui, au lieu d'élever l'amour à une forme de transcendance, encore terrestre, à une forme de rédemption qui expie les péchés et sauve de la mondanéité vulgaire, est en fait comparée à un acte plus que banal, plus que plat. Ainsi le plaisir qui devrait vaincre l'ennui est-il lui-même source d'ennui.

Le poème continue procédant au décompte des vices et péchés du *je*. Dans les cerveaux du **je** et de ses complices ribotent des « démons », « comme un million d'helminthes ». L'helminthe est une vermine, un *ver/vers* poétique. Leur « piteux » destin serait brodé par le « viol, le poison, le poignard, l'incendie » si leur âme était « assez hardie ». On entend le rire baudelairien derrière cette ironie. Parmi « les monstres » dans la ménagerie de nos vices, il y en a un, « plus laid, plus méchant, plus immonde » que tous les « serpents », « vautours » et d'autres bêtes aussi sauvages et répugnantes. Un monstre, un vice, qui pourrait faire « de la terre un débris » : l'ennui.

Dans le poème lamartinien, le **je** lyrique comme une « ombre errante » contemple la terre sans rien demander « au terrestre séjour », désirant seulement dans un au-delà, retrouver et « l'espoir et l'amour », « ce bien idéal que toute âme désire ». Le **je**, dans son séjour terrestre, se sent « sur la terre de l'exil ». Or, ne sommes-nous pas ici devant l'ennui ? L'ennui qui n'est pas comme chez Baudelaire, le vice le plus vil de la nature humaine, mais le résultat d'une croyance, d'une foi dans un idéal, dans un « au-delà » qui fait que le **je** souhaite partir, être porté par l'« aquilon » ?<sup>3</sup>

Baudelaire reprend les mêmes termes que Lamartine avec diverses variations pour décrire l'ennui. Si, dans « L'Isolement », le **je** est « une ombre errante », chez

<sup>3</sup> La même thématique de l'exil est ici présente. Sans aucun rapport avec les événements politiques de son temps, elle indique seulement ce décalage entre la vie et l'idéal qui fait que le poète maudit la terre et cherche à s'enfuir vers un au-delà. Nous savons que le célèbre « Cygne » de Baudelaire reprend cette thématique de l'exil, du poète exilé, cette fois en hommage à Victor Hugo qui quittera la France après le coup d'État de Napoléon. Ainsi, Baudelaire n'aurait en fait que repris une thématique propre au romantisme, qui dans un autre contexte politique, acquiert un sens entièrement différent.

Baudelaire le **je** est, dans « Le Mort joyeux » (LXXII) par exemple : « un vieux corps sans âme et mort parmi les morts ». Dans la série *Spleen*, il est d'abord un « vieux poète » qui cause de ses « amours défunts » (LXXV), ensuite un « cimetière abhorré » (LXXVI), et finalement « comme un roi d'un pays pluvieux » dont le lit « fleurdelisé se transforme en tombeau », un « cadavre hébété » (LXXVII). Ces métaphores apparaissent aussi dans un autre poème, où il ne s'agit plus de spleen, mais de religion, « Le mauvais moine » (IX) : « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,/Depuis l'éternité je parcours et j'habite ».

Le spleen baudelairien ne peut être compris seulement comme le signe d'une grande déception face à la société bourgeoise et aux événements politiques de son siècle ; cet ennui est un fait, le sentiment qu'éprouvent sur Terre tous les poètes qui rêvent d'un idéal. (Encore une fois, il est la manifestation d'un idéal ascétique chrétien.) Il est bien présent chez Lamartine, au tout début du siècle, en pleine naissance du « sacre de l'écrivain ». Comme nous l'avons déjà souligné et continuons à le faire, la thématique du désenchantement est propre à l'imaginaire mystique et religieux du début du siècle, elle ne naît pas des échecs révolutionnaires ni n'est accentuée par ces événements, elle est le propre du « sacre de l'écrivain », l'autre côté de la monnaie, l'autre face de l'idéal et de la sacralisation de la poésie, sa conséquence directe. L'idéalisation est l'espoir d'un salut, d'un « au-delà » où le soleil brille plus fort, le séjour terrestre le laissant indifférent, car il suscite le mépris de la vie.

Le **je** baudelairien est condamné aux plaisirs nuls et vils du séjour terrestre. Sans pouvoir rêver d'un lieu idéal où s'enfuir, Baudelaire a les pieds fermes sur Terre, la violence et l'agressivité de son poème visent à montrer ce que le **je** lamartinien s'empresse de ne pas voir : nous sommes vaine matière. L'autre visage du mépris vis-à-vis du « séjour terrestre » est la recherche d'un plaisir qui pourrait amoindrir la souffrance, plaisir qui n'offre aucune promesse de rédemption, mais qui se montre comme plat, banal, ennuyeux. Pour cette raison, Baudelaire évoque Satan, en tant que son fils, l'accès au paradis lui sera toujours interdit.

## Conclusion

Lamartine chante l'idéal et Baudelaire le spleen, comme si le premier était en fait la cause du second, relation causale que Baudelaire renverse en donnant comme titre de la première section des *Fleurs du Mal* : « *Spleen et Idéal* ». L'idéal rend notre existence terrible, il rend la vie méprisante et insuffisante, en deçà de nos rêves, et nous condamne à l'ennui, à la quête de plaisirs éphémères.

L'ennui baudelairien n'est pas seulement le produit d'un idéal comme chez Lamartine, il renforce également l'idéalisation et déclenche le désir de fuite débouchant sur la quête de plaisirs éphémères. Il est le plus vil de nos vices, un moment trivial, chimérique, quelque chose de l'ordre du caprice. Cette ironie dans la caractérisation de l'ennui est d'autant plus importante qu'elle précède l'affirmation ou « insulte » adressée aux lecteurs, ces petits bourgeois hypocrites, complices dans les vices. L'hypocrisie du **je** et de ses lecteurs est décrite au long du poème comme une fausse foi marquée par « des faux repentirs », le **je** pêche pour ensuite alimenter ses remords, mais sans jamais vraiment regretter ses actions, car ses repentirs sont « lâches ». La foi de l'hypocrite est ici démasquée comme banal produit de l'ennui, ce sentiment qui n'est qu'un caprice de petit bourgeois de province menant, par exemple, Madame Bovary à l'adultère. Maudire les plaisirs éphémères de la chair serait reproduire un discours moral bien connu du XIX<sup>e</sup> siècle ; Baudelaire préfère vitupérer l'ennui et ironiser les plaisirs mondains, ni diabolisés ni idéalisés. Au lieu d'être sublimés, ils paraissent terriblement plats. Une manière de critiquer toute forme de transcendance, de rédemption, de salut, qu'il soit terrestre ou dans l'au-delà. Par l'ironie, Baudelaire rabaisse tout ce que l'idéalisation élève.

Le rêve d'un « bien idéal », d'un au-delà plein d'espoir et d'amour que chante Lamartine est devenu chez Baudelaire l'ennui menant le **je** à chercher le plaisir dans les bras d'une « catin ». C'est comme si Baudelaire jouait la comédie, son **je** pêche, il est ennuyé, le regrette lâchement ensuite sans vraie conviction. Comme les remords qu'entretiennent les bourgeois, les occupant avant qu'ils ne trouvent une autre source de plaisir, avant qu'ils ne fassent d'une autre jeune fille de province une prostituée. En donnant la voix à cette hypocrisie, Baudelaire dévoile le caractère « théâtral » de la vie sociale de son temps. Une vie qui semble reproduire des sentiments hypocritement, comme si les relations sociales et humaines étaient devenues un commerce, un commerce qui se sert des sentiments, des paroles, des sensations comme des outils pour l'acquisition d'avantages, par exemple le plaisir. Les sentiments, les affects des bourgeois sont instrumentalisés tel le corps des prostituées, ils deviennent des moyens, objets réifiés, visant des fins précises.

### **BAUDELAIRE AND THE EARLY ROMANTICISM**

**ABSTRACT:** *The objective of this article is to engage in a discussion and critical examination of key concepts in literary criticism pertaining to Romanticism and its historical context, as*

*articulated by figures such as Paul Bénichou, Bourdieu, and Lukács. In pursuit of this goal, we propose a comparative analysis of two poets from distinct generations, Lamartine and Baudelaire. Our aim is to identify, through the lens of a pivotal sentiment in French poetry and culture, namely “l’ennui”, the distinguishing characteristics of these two generational shifts and the role played by Baudelairean irony in critiquing the conservative aspects of early Romanticism.*

**KEYWORDS:** *ennui; disenchantment; modern poetry; Romanticism; sacredness of the writer.*

## RÉFÉRENCES

BALZAC, Honoré de. **Œuvres complètes**. Paris : Béthune et Plon, 1843. p.135.

BAUDELAIRE, Charles. **Œuvres complètes I**. Paris : Gallimard, 1975.

BÉNICHOU, Paul. **Romantisme français I : Le sacre de l’écrivain**. Gallimard, 2004a.

BÉNICHOU, Paul. **Romantisme II : L’école du désenchantement**. Paris : Gallimard, 2004b.

BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l’art**. Paris : Seuil, 1998.

CHATEAUBRIAND, François-René. **Essai sur les révolutions : Génie du christianisme**. Paris : Gallimard, 1978.

GERMAINE DE STAEL. **De l’Allemagne**. Paris : GF-Flammarion, 1968.

GERMAINE DE STAEL. **De la Littérature**. Paris : GF-Flammarion, 1991.

LAMARTINE, Alphonse de. **Œuvres poétiques**. Paris : Gallimard, 1963.

LÖWY, M. ; SAYRE, R. **Révolte et mélancolie : Le romantisme à contre-courant de la modernité**. Paris: Payot, 1992.

LUKÁCS, Georg. **Balzac et le réalisme français**. Traduction de Paul Laveau. Paris : Maspero, 1979.

STENDHAL. **Racine et Shakespeare**. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1925.

WEBER, Max. **Sociologie des religions**. Textes réunis, traduit et présentés par Jean-Pierre Grossein. Introduction de Jean-Claude Passeron. Paris: Gallimard, 1996.



# LA CURÉE DE ZOLA: UM ROMANCE “INVERTIDO”

Renata Lopes ARAUJO\*

**RESUMO:** O artigo a seguir parte do princípio de que é possível fazer uma interpretação do livro *La Curée*, de Emile Zola na qual a homossexualidade dos protagonistas pode ser apreendida tanto da narrativa como de suas ações. Apesar do protocolo de leitura apresentado pelo autor e de algumas indicações ao longo da narrativa, acreditamos que isso é possível não apenas por indícios que analisaremos a seguir, mas igualmente pelas relações intertextuais passíveis de ser estabelecidas com a obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** Émile Zola; *La Curée*; homossexualidade; intertextualidade.

## Le Roman d'un inverti-né

Em 1888, o escritor Émile Zola recebe uma série de cartas de um remetente anônimo. Nelas o autor, supostamente um jovem aristocrata italiano, faz o relato detalhado de sua homossexualidade. Embora inicialmente inclinado a servir-se da correspondência como matéria literária, Zola decide entregá-la a Georges Saint-Paul, médico que estudava o assunto. As cartas foram inicialmente publicadas nos *Archives d'anthropologie criminelle* entre 1894 e 1895, onde receberam o título de “*Roman d'un inverti-né*”, antes de fazer parte da obra *Perversions et perversités sexuelles*, de 1896, livro que ganhou uma versão ampliada em 1910, intitulada *L'Homosexualité et les types homosexuels* (Rosenfeld, 2017).

As duas versões do texto de Saint-Paul trazem a mesma carta de Zola endereçada ao médico, na qual o escritor explica os motivos pelos quais não se serviu do “*Roman d'un inverti-né*” como matéria literária. Segundo Michael Rosenfeld, a carta de Zola a Saint-Paul é o único registro direto deixado pelo escritor sobre a homossexualidade (Rosenfeld, 2017). Abaixo, reproduzimos alguns trechos do documento:

---

\* UFPel - Universidade Federal de Pelotas - Centro de Letras e de Comunicação. Pelotas – RS – Brasil. 96010610 - rlopesaraujo@gmail.com

*Mon cher Docteur,*

*Je ne trouve aucun mal, au contraire, à ce que vous publiiez « le Roman d'un inverti », et je suis très heureux que vous puissiez faire, à titre de savant, ce qu'un simple écrivain comme moi n'a point osé. Lorsque j'ai reçu, il y a des années déjà, ce document si curieux, j'ai été frappé du grand intérêt physiologique et social qu'il offrait. Il me toucha par sa sincérité absolue, car on y sent la flamme, je dirais presque l'éloquence de la vérité. [...] C'est là une confession totale, naïve, spontanée, qui bien peu d'hommes ont osé faire, qualités qui la rendent fort précieuse à plusieurs points de vue. Aussi était-ce dans la pensée que la publication pouvait en être utile que j'avais eu d'abord le désir d'utiliser le manuscrit, de le donner au public sous une forme que j'ai cherchée en vain, ce qui, finalement, m'en a fait abandonner le projet. J'étais alors aux heures les plus rudes de ma bataille littéraire, la critique me traitait journellement en criminel, capable de tous les vices et de toutes les débauches ; et me voyez-vous me faire, à cette époque, l'éditeur responsable de ce « Roman d'un inverti » ? [...] Mais le hasard a voulu, mon cher docteur, que, causant un soir ensemble, nous en vînmes à parler de ce mal humain et social des perversions sexuelles. Et je vous confiai le document qui dormait dans un de mes tiroirs, et voilà comme quoi il put enfin voir le jour, aux mains d'un médecin, d'un savant, qu'on n'accusera pas de chercher le scandale. [...] Dans le mystère de la conception, si obscur, pense-t-on à cela ? Un enfant naît : pourquoi un garçon, pourquoi une fille ? [...] L'incertitude peut commencer au simple aspect physique, aux grandes lignes du caractère : l'homme efféminé, délicat, lâche ; la femme masculine, violente, sans tendresse. Et elle va jusqu'à la monstruosité constatée, l'hermaphrodisme des organes, les sentiments et les passions contre nature. Certes, la morale et la justice ont raison d'intervenir, puisqu'elles ont la garde de la paix publique. Mais de quel droit pourtant, si la volonté est en partie abolie ? On ne condamne pas un bossu de naissance, parce qu'il est bossu. Pourquoi mépriser un homme d'agir en femme, s'il est né femme à demi ? [...] Naturellement, mon cher docteur, je n'entends pas même poser le problème. Je me contente d'indiquer les raisons qui m'ont fait souhaiter la publication du « Roman d'un inverti ». Peut-être cela inspirera-t-il un peu de pitié et un peu d'équité pour certains misérables. Et puis, tout ce qui touche au sexe touche à la vie sociale elle-même. Un inverti est un désorganisateur de la famille, de la nation, de l'humanité. L'homme et la femme ne sont certainement ici-bas que pour faire des enfants, et ils tuent la vie le jour où ils ne font plus ce qu'il faut pour en faire.*

*Cordialement à vous.*

*Émile Zola.*

*Médan, 25 juin 1895 (Zola apud Saint-Paul, 1907, p.1-4).*

Quando Zola afirma, no primeiro parágrafo, ser um simples escritor, é difícil não interpretar a frase como uma maneira de se desvencilhar de um assunto extremamente polêmico, e com o qual ele não queria se envolver diretamente. Em 1902, publicou uma obra chamada *Le Roman expérimental*<sup>1</sup>, na qual reuniu sete estudos sobre literatura. O primeiro deles, cujo título é o mesmo do livro, contém um resumo das teorias de Claude Bernard, autor da *Introduction à la médecine expérimentale*, aplicadas à literatura sem grandes modificações. A medicina no século XIX, afirma Zola, passou por uma grande evolução quando foi da observação dos fenômenos à experimentação, isto é, quando começa a investigar o funcionamento dos organismos vivos tal como a química e a física fazem com as matérias brutas, posto que aqueles estariam sujeitos às mesmas regras destas:

*La différence vient uniquement de ce qu'un corps brut se trouve dans le milieu extérieur et commun, tandis que les éléments des organismes supérieurs baignent dans un milieu intérieur et perfectionné, mais doué de propriétés physico-chimiques constantes, comme le milieu extérieur. Dès lors, il y a un déterminisme absolu dans les conditions d'existence des phénomènes naturels, aussi bien pour les corps vivants que pour les corps bruts. Il appelle « déterminisme » la cause qui détermine l'apparition des phénomènes. (Zola, 1902, p. 3).*

O método experimental consistiria, portanto, na identificação das condições necessárias para o surgimento de fenômenos determinados. O experimentador partiria de uma hipótese e, por meio da investigação das reações dos organismos vivos em certos meios e sob certas condições, confirmaria ou não sua teoria inicial; as reações seriam determinadas pela combinação de fatores, e imutáveis sempre que os mesmos estivessem reunidos.

E como esse método se aplicaria à literatura? Partindo de uma teoria – por exemplo, a hereditariedade do alcoolismo em uma família –, o escritor estabeleceria o modo como os personagens agiriam a fim de provar a rigidez que comandaria a sucessão dos fatos. Em outras palavras, a literatura se serviria dos fenômenos existentes na natureza humana, com especial interesse pelas patologias,

---

<sup>1</sup> Confira Zola (1902).

e estudaria o desenvolvimento desses fenômenos, comandado pelo determinismo, isto é, a inexorabilidade das leis estabelecidas pela natureza. Essa literatura teria o objetivo e o privilégio de mostrar a Verdade da natureza humana; o papel do escritor seria o de chegar a um ponto em que a literatura funcionasse como uma escola para a vida e os comportamentos das pessoas, uma solução para os conflitos do ser humano:

*Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans le milieu social. Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible. Et voilà où se trouvent l'utilité pratique et la haute morale de nos œuvres naturalistes, qui expérimentent sur l'homme, qui démontent et remontent pièce à pièce la machine humaine, pour la faire fonctionner sous l'influence des milieux. Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social. C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques.* (Zola, 1902, p.23-24).

Um ponto pacífico na literatura médico-legal do século XIX sobre a inversão sexual é sua relação com a hereditariedade e com a influência do meio social. Assim sendo, não seria estranho que o assunto fosse tratado na obra de um autor cujo objetivo era *régler l'état civil*. Além disso, há personagens homossexuais na obra de Zola, embora esse aspecto seja, de modo geral, pouco desenvolvido.

No segundo parágrafo da carta, vemos que o autor de *La Débâcle* parece ter ficado admirado com a coragem do jovem italiano, e a suposta sinceridade com a qual descreve sua vida. Entretanto, é possível questionar essa veracidade, pois o remetente afirma ser vaidoso, e descreve a si mesmo de modo muito vantajoso em seu relato:

*J'étais alors ce que je suis encore, à des légères variations près. Je suis de taille au-dessus de la moyenne (1 mètre 65), bien proportionnée, de formes sveltes, mais non pas maigre. Mon torse est superbe : un sculpteur n'y trouverait rien à dire et n'y trouverait pas grande différence avec celui de l'Antinoüs. [...] Mon cou est long et rond, ma nuque charmante, ornée de poils follets. Ma tête est jolie et à dix-huit ans elle l'était davantage.* (Zola, 1902, p. 61).



Provavelmente, Zola fala de sinceridade por conta de suas ideias sobre literatura. Como vimos na discussão sobre o *Roman expérimental*, o escritor entendia sua escrita como uma descrição e modo de ação sobre o real. Em outro texto do mesmo livro, intitulado “*Du Roman*”, o escritor expõe sua visão do fazer literário de acordo com os preceitos naturalistas: transmitir a realidade em suas obras através de personagens e ações advindas da observação da vida comum, com o mínimo de invenção possível. Os melhores escritores seriam aqueles capazes de exprimir o que Zola chama *sens du réel*, isto é, “*sentir la nature et la rendre telle qu’elle est*” (Zola, 1902, p.208). Embora tratando especificamente do romance, podemos estender as ideias de Zola à autobiografia do jovem italiano, descrita pelo escritor como um documento. Assim sendo, é compreensível que o autor fale em eloquência da verdade referindo-se ao texto de seu correspondente.

O terceiro parágrafo traz uma explicação de Zola sobre a desistência de se servir do “*Roman d’un inverti né*” como matéria literária: a pressão exercida pela crítica sobre as obras consideradas imorais. Processos como os de *Madame Bovary* e *Les Fleurs du mal*<sup>2</sup> exemplificam o grau de censura sofrida pela literatura na época, em especial os romances. E dois textos fornecem bons exemplos dos ataques sofridos pelo autor de *Nana: Le Naturalisme ou l’immoralité littéraire: Emile Zola* de Antoine Laporte (1894) e *Le Roman naturaliste* de Ferdinand Brunetière (1892). A base das críticas é, apesar da diferença de estilos, praticamente a mesma: a imoralidade da obra zoliana e, em consequência, do próprio Zola.

Em um texto dedicado à memória do autor, Saint-Paul declara saber a razão pela qual Zola não tratou a homossexualidade de modo mais aberto em sua obra, e nem utilizou o “*Roman d’un inverti-né*” como matéria literária : embora o escritor afirmasse temer a reação da crítica em geral, bastante contrária a seus romances, por muitos considerados imorais, na verdade o assunto exigiria muita dedicação e pesquisa de campo, como todos os outros temas tratados nos *Rougon-Macquart*, e Zola já não mais teria a energia necessária para tal empreitada:

*Zola n’avait lu aucun ouvrage traitant de l’inversion ; il ignorait Krafft-Ebing, Moll, Chevalier, Lacassagne. Mais il avait reçu des documents, des confessions de malheureux qui criaient à lui leur misère et, comme il était immensément bon et de cerveau extraordinairement lucide, il avait compris et il s’était ému. [...] Une question toute naturelle, la première fois que nous causâmes inversion, me*

---

<sup>2</sup> Confira Flaubert (1991) e Baudelaire (2012).

*vint aux lèvres : « Pourquoi n'avez-vous pas traité de l'inversion, pourquoi ne consacrez-vous pas à l'inversion l'un de vos romans ? le sujet en vaut la peine ». Zola ne me fit jamais de réponse précise. [...] Je crois que la véritable raison fut qu'il ne connut la question qu'assez tard, je veux dire à une époque où, lancé dans des travaux dont la série était harmonieusement classée dans son esprit, il ne se souciait pas d'interrompre ses études pour entreprendre des recherches infiniment délicates et compliquées. (Saint-Paul, 1907, p. 832-834).*

Segundo Zola, confiar a autobiografia a Saint-Paul garantiria a publicação do texto, por se tratar de um médico especialista no assunto. Entretanto, não era fácil passar pela censura. Os livros sobre a chamada inversão foram os únicos publicados pelo médico sob o pseudônimo Dr. Lauptz, e isso poderia indicar certa precaução da parte de Saint-Paul, a fim de evitar a perseguição da crítica.

O quinto e o sexto parágrafos dão algumas indicações sobre o modo como Zola via a homossexualidade. O escritor fala em “amores abomináveis” e na necessidade de intervenção da justiça e da moral, mas parece compadecer-se do desprezo sofrido pelos homossexuais, cuja orientação resultaria do acaso da natureza, começando pelas características tidas como mais gerais – um homem efeminado, uma mulher masculina; curiosamente, essas particularidades podem ser aplicadas, entre outros personagens, aos protagonistas de *La Curée*, Maxime e Renée, muito embora sejam mostrados como heterossexuais. Isso poderia configurar a “confusão de sexos” apontada por estudiosos da obra zoliana (Rosenfeld, 2017), mas poderia também – e essa é nossa hipótese – constituir uma chave de leitura na qual as aparências não enganam. Vimos que o escritor se preocupava com a perseguição da crítica; talvez “inverter a inversão” fosse uma estratégia para tratar de um assunto polêmico sem causar mais problemas.

Apesar de suas posições sobre a natalidade e seu receio com relação à crítica, a carta acima analisada deixa claro o interesse de Zola pela homossexualidade e a ambiguidade de seu ponto de vista sobre os homossexuais em geral. Ambígua será também a presença do assunto em sua obra, mais explícita em alguns romances (é o caso, por exemplo, de *Nana* e *La Débâcle*<sup>3</sup>), e mais velada em outros, como acontece no texto sobre o qual estudaremos mais particularmente, *La Curée*. Nos três livros, o diálogo com o discurso médico-legal apresenta particularidades interessantes, e o escritor se distancia ou se aproxima destas últimas de acordo com sua economia narrativa.

---

<sup>3</sup> Confira Zola (1881, 1892).

## O discurso médico-legal

No século XIX, o discurso sobre a homossexualidade na França passou por mudanças significativas. A primeira fase, que vai de 1800 a 1850, consistiu na descrição do comportamento homossexual como um vício, identificado no universo carcerário e entre profissionais do sexo, e uma relação entre homossexualidade e criminalidade foi estabelecida. Na segunda fase, compreendida entre 1850 e 1882, a homossexualidade ainda é vista como um comportamento criminoso, mas começa a ser detectada em várias esferas da sociedade; por esse motivo, médicos como Ambroise Tardieu apresentam em suas obras, dirigidas às autoridades, métodos para a identificação dos homossexuais a fim de que sejam presos e julgados. A última fase, iniciada pelos médicos Jean-Martin Charcot e Valentin Magnan, considera a homossexualidade como um transtorno psicológico; ela passa a ser considerada um sintoma da degenerescência, isto é, a transmissão hereditária de problemas físicos e mentais.

De modo geral, muitas correntes filosóficas do século XIX pregavam o interesse do coletivo sobre o individual, e conceitos como os de nação, sociedade, colonização e raça têm especial destaque. E, nesse contexto, a literatura tinha para muitos, inclusive para o governo, a missão de inculcar nos jovens tais valores: prova disso é a instrução ministerial de 1890 cuja recomendação era a de banir das salas de aula

*«[...] tout ce qui, dans les œuvres contemporaines, sent la recherche, le sophisme, la prétention impuissante et maladroite; [les maîtres] proscrirent surtout, quel que soit le nom de leurs auteurs, les livres capables d’incliner les jeunes gens vers l’ironie ou le scepticisme .»* (Desjardins, 1892, p.72).

Zola é, aliás, um dos autores considerados perigosos, pois suas obras mostrariam a servidão aos instintos animais e o cientificismo a ser combatidos, ambos considerados como expressões do individualismo. (Desjardins, 1892, p.72)

A chamada inversão sexual era vista como um problema moral por ir contra os valores da coletividade, ou seja, por opor o desejo individual às necessidades do coletivo. Em outras palavras, a relação sexual sem objetivos de reprodução era, dentro dessa ótica, considerada contrária à moral coletiva, e por isso vista como anormal e errada pois improdutiva. A maioria dos médicos acreditava na teoria da inversão, motivada principalmente pela hereditariedade, e que poderia ser congênita ou adquirida através de influências externas, tais como o meio onde a pessoa vivia e determinadas leituras.

A inversão seria considerada uma doença porque o instinto sexual, determinante de toda a constituição anatômica e psíquica dos indivíduos, existiria para que as espécies animais se reproduzissem. E como a inversão não resultaria diretamente em reprodução, logo ela era vista como uma anomalia cuja presença implicaria em mudanças das características físicas e psicológicas, ou melhor, em uma troca de papéis: um ser masculino apresentaria traços da personalidade feminina e vice-versa. Por isso, a hipótese mais difundida entre os médicos era a de que os homens homossexuais desejavam, em sua maioria, ser mulheres, e as mulheres queriam ser homens. Daí vem a expressão **inversão sexual** para designar a homossexualidade de modo geral, que era colocada na mesma categoria da necrofilia, crueldade, zoofilia etc. (Chevalier, 1893), classificadas como perversões.

A literatura contemporânea – ou, mais precisamente, os romances vinculados ao realismo e ao naturalismo – era considerada especialmente perigosa por sua capacidade de influenciar as mulheres, em especial as mais jovens, já que os autores eram mais prolíficos com a inversão feminina e, para satisfazer a curiosidade lasciva do público, a maioria deles fazia questão de descrever em minúcias as particularidades do amor lésbico:

*Depuis quelques années, par suite du goût dépravé du public pour les laideurs de tout ordre, nous assistons à un véritable débordement d'une littérature pornographique et en particulier lesbienne. C'est à croire que tout le monde est altéré de dégoût. [...] Tous ceux qui lisent les connaissent ces plumitifs qu'on devine faméliques, ces penseurs au petit pied qui se figurent que violence veut dire force et crudité vérité, ces débitants de nervosités et de détraquages qui prennent un scandale pour un succès.* (Chevalier, 1893, p. 256).

Essa curiosidade poderia levar mulheres – e também adolescentes do sexo masculino, igualmente vulneráveis – a ler as obras médico-legais em busca de detalhes sórdidos sobre a inversão sexual: a fim de evitar que as partes consideradas mais imorais pudessem ser lidas por esse público, todas as obras por nós consultadas têm em comum o emprego do latim em vários trechos.

Pode parecer estranho para o leitor desavisado o papel moralizador atribuído à literatura no século XIX: não há menção à economia narrativa quando se discute a imoralidade descrita nas obras, interpretadas como representação da realidade. O conceito de representação da moral passou por várias épocas e gêneros, chegando ao romance realista do século XIX através do chamado **étude de mœurs**, isto é, a demonstração implícita do caráter individual e coletivo, através de ações,

meio e condição social dos personagens. Por isso, compreende-se o embate entre os romancistas e as autoridades, pois são duas interpretações muito diferentes da ideia de moral. Para os autores realistas e naturalistas, ela corresponde aos comportamentos da sociedade de então, e sua missão era a de expor esses comportamentos, sem necessariamente impor um julgamento sobre eles. Essa visão da literatura pode ser resumida com a famosa frase de Stendhal sobre o romance como um espelho conduzido ao longo de uma estrada. Já as autoridades exigiam que a literatura fosse um veículo para a moral estabelecida especialmente pela religião católica e pelo chamado senso comum. Por esse motivo, tantos livros passaram por processos, já que a ideia de moral neles difundida não era a mesma dos governos.

As obras de Zola não foram levadas à justiça, mas sofreram perseguições por serem consideradas imorais. A publicação de *La Curée*, inicialmente realizada em forma de folhetim no jornal *La Cloche*, foi interrompida sob a acusação de obscenidade feita por muitos leitores. (ROSENFELD, 2017) O tema do incesto, discutido na obra, foi considerado muito indecente para ser exposto em um periódico. Entretanto, acreditamos que um assunto bem mais polêmico foi mostrado na obra, através das estratégias de escrita que discutiremos a seguir.

## **Um romance palimpsestuoso**

Segunda obra na série dos Rougon-Macquart, conjunto de 20 romances, *La Curée* traz no breve prefácio a exposição das intenções de Zola com relação a seu texto:

*Dans l'histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire, La Curée est la note de l'or et de la chair. L'artiste en moi se refusait à faire de l'ombre sur cet éclat de la vie à outrance qui a éclairé tout le règne d'un jour suspect de mauvais lieu. Un point de l'histoire que j'ai entreprise en serait resté obscur. J'ai voulu montrer l'épuisement prématuré d'une race qui a vécu trop vite et qui aboutit à l'homme-femme des sociétés pourries ; la spéculation furieuse d'une époque s'incarnant dans un tempérament sans scrupule, enclin aux aventures ; le détraquement nerveux d'une femme dont un milieu de luxe et de honte décuple les appétits natifs. Et avec ces trois monstruosité sociales, j'ai essayé d'écrire une œuvre d'art et de science qui fût en même temps une des pages les plus étranges de nos mœurs. (Zola, 1970, p. 32).*

A fim de evitar os problemas enfrentados com o folhetim, Zola apresenta o protocolo de leitura desde o início, segundo o qual a obra versará sobre três personagens: o efeminado, o especulador inescrupuloso e a desequilibrada: exemplos de uma sociedade corrompida pelo dinheiro, exposta em um romance com ambições científicas. Mas obra de arte igualmente, na qual o escritor se servirá de várias estratégias a fim de construir sua narrativa. Acreditamos que o tema do incesto, desenvolvido ao longo da obra, é mais um desses mecanismos, neste caso para despistar a crítica – uma “cortina de fumaça” para encobrir a questão homossexual na obra.

Não era incomum na época que os romances sobre a homossexualidade, ou apresentando personagens homossexuais, empregassem subterfúgios variados a fim de tratar do assunto sem incorrer em perseguições. Uma dessas técnicas é a presença de uma história de amor heterossexual para encobrir os verdadeiros desejos de alguns personagens. Este seria o caso de *Aziyadé*, de Pierre Loti, no qual temos a narrativa de uma história de amor entre o protagonista e a personagem epônima. Entretanto, esse relacionamento parece contar pouco para o narrador, apesar de suas muitas declarações amorosas:

*Aziyadé se révoltait contre un projet cynique que je lui exposais [...]. Je lui avais déclaré que le lendemain je ne voulais plus d'elle ; qu'une autre allait pour quelques jours prendre sa place ; qu'elle-même reviendrait ensuite, et m'aimerait encore après cette humiliation sans en garder même le souvenir. (Loti, 1991, p. 32).*

Se o relacionamento entre a jovem *Aziyadé* e o protagonista não parece muito importante para este último, a razão estaria, para Louis Godbout, no fato de que o amor descrito na obra existiria de fato entre Loti (cuja vida fornecera a matéria para o livro) e um jovem chamado Samuel.

*Heureusement, Loti garde un journal intime grâce auquel on peut compléter certains passages du roman qui se terminent par des points de suspension. Par exemple, on comprend mieux pourquoi un personnage de ce roman, Samuel, un vagabond qui s'attache à Loti, est prêt à risquer sa vie pour lui : il l'aime passionnément. [...] Cette histoire d'amour homosexuel parallèle et de peu d'importance par rapport à la grande histoire d'amour hétérosexuel, sert peut-être à masquer le fait qu'Aziyadé était un garçon. Même si cela est peu probable, c'était l'opinion des frères Goncourt, deux chroniqueurs de l'époque, qui parlent*

*de Loti comme étant “... cet auteur, dont l’amante, dans son premier roman, est un monsieur...”* (Godbout, 2001, p.27-28).

Esse é apenas um exemplo; não seria estranho, portanto, que Zola tivesse se servido de uma estratégia parecida em suas obras.

Desde o início de *La Curée* temos a descrição dos protagonistas marcada por indícios de sexualidade que, em um protocolo de leitura normativo, poderiam ser classificados como homossexuais. Renée – prenome cuja grafia e a sonoridade são praticamente iguais nas versões feminina e masculina – será mostrada aos leitores através de pequenos detalhes, acentuados ao longo da obra: portando roupas cheias de elementos masculinos e perturbada por um desejo apresentado como indefinido e inominado:

*Elle continuait à cligner des yeux, avec sa mine de **garçon** impertinent, son front pur traversé d’une grande ride, sa bouche dont la lèvre supérieure avançait, ainsi que celle des enfants boudeurs. Puis, comme elle voyait mal, elle prit son binocle, un **binocle d’homme**, à garniture d’écaille, et, le tenant à la main, sans se le poser sur le nez, elle examina la grosse Laure d’Aurigny tout à son aise, d’un air parfaitement calme.* (Zola, 1970, p.40-41, grifo nosso).

*Renée, dans ses satiétés, éprouva une singulière sensation de **désirs inavouables**, à voir ce paysage qu’elle ne reconnaissait plus, cette nature si artistement mondaine, et dont la grande nuit frissonnante faisait un bois sacré, une de ces clairières idéales au fond desquelles les anciens dieux cachaient leurs amours géantes, leurs adultères et leurs **incestes divins**.* (ZOLA, 1970, p.45-46, grifo nosso).

No trecho acima, vemos que o narrador revela, logo no primeiro capítulo, o que virá pela frente: um incesto. Ao mesmo tempo, os desejos de Renée são descritos como desejos inconfessáveis: se não podem ser ditos, por que já foram revelados? Talvez porque a narração tente fazer com que acreditemos na existência de uma atração entre Maxime e sua madrasta desde o começo, mas essa hipótese é difícil de sustentar.

Os excertos nos quais a narrativa mostra a relação de camaradagem entre o rapaz e a moça são exemplos interessantes de duas possibilidades de leitura oferecidas pelo romance. A primeira delas considera o desenvolvimento da relação incestuosa aos poucos, de forma insidiosa, por conta dos vícios do passado. Quando chegamos ao momento no qual o incesto se concretiza, os indícios do desequilíbrio de Renée e dos defeitos de Maxime que ficaram para trás convergem



todos para essa informação, cristalizando-se em torno dela e fortalecendo seu sentido. É o caso da expressão **incestes divins**, destacada na citação acima e que instala esse sentido, de modo furtivo, já no primeiro capítulo. Todavia, a própria menção à amizade entre os dois, além das ações de ambos, não reforça essa interpretação. Parece-nos que a narração, prevendo que os indícios da segunda leitura poderiam se sobrepor à primeira, persiste nos esclarecimentos a fim de construir a imagem de uma relação de causa e consequência:

*Renée lui secoua la main comme à un **camarade**. Et d'un ton rapide, avec une audace nerveuse de raillerie :— Eh ! si je n'avais pas épousé ton père, je crois que tu me ferais la cour. Le jeune homme dut trouver cette idée très **comique**, car il avait déjà tourné le coin du boulevard Malesherbes, qu'il **riaît** encore. (Zola, 1970, p.50).*

*Ce fut pendant cette promenade d'automne, au crépuscule, quand le Bois s'endormait, que **l'idée vague de l'inceste** lui vint, pareille à un chatouillement qui lui mit à fleur de peau un **frisson inconnu** ; et, le soir, dans la demi-ivresse du dîner, sous le fouet de la jalousie, cette idée se précisa, se dressa ardemment devant elle, au milieu des flammes de la serre, en face de Maxime et de Louise. À cette heure, elle voulut le mal, **le mal que personne ne commet**, le mal qui allait emplir son existence vide et la mettre enfin dans cet enfer, dont elle avait toujours peur, comme au temps où elle était petite fille. [...]. La crise devait être fatale, venir d'elle-même, en dehors de ces deux êtres, de ces **camarades** qui étaient destinés à se tromper un beau soir, à s'accoupler, en croyant se donner une poignée de main. (Zola, 1970, p.197-198, grifo nosso).*

Se o incesto é assim tão evidente, por que o narrador insiste tanto em explicar e justificar seu desenvolvimento? A segunda leitura surge, em vista disso, como um palimpsesto, revelada por baixo do que é evidenciado pela narração. Ela aparece em palavras e expressões menos evidentes colocadas no romance, não muito distantes das que conduzem à primeira leitura, mas que, quando evidenciadas, apontam para outra interpretação.

Segundo a definição do *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* publicado a partir de 1861, a palavra incesto tem dois sentidos, podendo significar relação sexual entre pessoas ligadas por parentesco e relação sexual entre pessoas ligadas espiritualmente, como um confessor e seu penitente. O comentário enciclopédico é bastante curioso pois, além de afirmar que o incesto foi necessário em algumas



ocasiões – e usar exemplos bíblicos para apoiar o argumento –, traz uma definição aplicável à *Curée*:

*Si maintenant nous cherchons à nous rendre compte de ce qui a pu, avec le progrès de la civilisation et des lumières, inspirer aux hommes vivant en société une sorte d'horreur pour l'inceste, nous verrons d'abord que cette horreur n'est pas la même pour tous les incestes. Celui qu'un fils commettrait avec sa mère [...] soulèverait une réprobation universelle [...] L'inceste entre frère et sœur nous indigne moins, et pourtant nous le trouvons blâmable [...] Entre cousins et cousines, l'inceste n'a plus la même gravité; si le mariage a lieu, après les dispenses nécessaires, les époux jouissent de la même considération que s'ils n'étaient point parents [...]. A des degrés plus éloignés, l'inceste perd tout son caractère de criminalité aux yeux de l'opinion. (Larousse, 1880, p. 619).*

Em outras palavras, o incesto só seria moral e legalmente condenável se cometido entre pessoas ligadas pela consanguinidade. Essa parece ser também a conclusão quando observamos os estudos sobre sexualidade no século XIX: o incesto faz parte do escopo de patologias relacionadas à sexualidade discutidas nas obras médico-legais da época, mas são consideradas apenas as relações entre pessoas com graus muito próximos de parentesco:

*Une sensualité très puissante jointe à des idées morales et juridiques très défectueuses est seule capable d'amener un individu à l'inceste. Ces deux conditions peuvent se rencontrer dans des familles chargées de tares. L'ivrognerie et l'ivresse chez les individus du sexe masculin, l'idiotie qui a arrêté le développement de la pudeur et qui, selon les circonstances, se trouve alliée à l'érotisme chez des individus de sexe féminin, sont les éléments qui facilitent les actes incestueux. (Krafft-Ebing, 1893, p. 590).*

Se as relações sexuais entre uma pessoa encarregada da educação de um(a) pupilo(a) poderiam ser comparadas ao incesto, a condenação moral era muito menor, e consideradas como atos criminosos apenas em ocasiões específicas, tais como vulnerabilidade, menoridade da vítima e uso de força física (Krafft-Ebing, 1893).

O exposto acima coloca o incesto em *La Curée* em uma nova perspectiva. Renée e Maxime não são parentes, pois o rapaz é filho do primeiro casamento de Aristide Saccard. Não há nem mesmo um laço afetivo de longa data, posto que

o menino conhece Renée aos treze anos, quando esta tinha vinte e um. Também não se pode dizer que Maxime tenha se tornado seu pupilo no sentido mais comum da palavra, pois os únicos ensinamentos que Renée transmitiu ao rapaz foram o gosto pela moda e por intrigas amorosas:

*Telle fut la première entrevue de Maxime et de Renée. L'enfant n'alla au collège qu'un mois plus tard. Sa belle-mère, les premiers jours, joua avec lui comme avec une **poupée** ; elle le décrassa de sa province, et il faut dire qu'il y mit une bonne volonté extrême.* (Zola, 1970, p. 124, grifo nosso).

Assim sendo, parece-nos difícil justificar as angústias de Renée apresentadas pela narração por conta de sua relação com Maxime sem imaginar uma possibilidade de leitura diferente.

Há outros indicadores que corroboram nossa hipótese, tais como certos indícios da sexualidade de Renée. Não apenas limitados às roupas, também aparecem em outros aspectos, como na relação da personagem com os homens em geral:

*Je veux autre chose. Est-ce que je sais, moi! Si je savais... Mais, vois-tu, j'ai assez de bals, assez de soupers, assez de fêtes comme cela. C'est toujours la même chose. C'est mortel... Les hommes sont **assommants**, oh ! oui, **assommants**...* (Zola, 1970, p. 46, grifo nosso).

Esse sentimento se estenderá a todos os homens de sua vida. No primeiro capítulo, ficamos sabendo que ela tem um amante, M. de Mussy, ao qual trata de modo indiferente:

*– Tiens, dit-il, tu mériterais d'aller en fiacre! Ce serait bien fait !... Eh ! Regarde ce monde qui rentre à Paris, ce monde qui est à tes genoux. On te salue comme une reine, et peu s'en faut que ton bon ami, M. de Mussy, ne t'envoie des baisers. En effet, un cavalier saluait Renée. Maxime avait parlé d'un ton hypocritement moqueur. Mais Renée **se tourna à peine, haussa les épaules**. Cette fois, le jeune homme eut un geste désespéré.* (Zola, 1970, p.45, grifo nosso).

O marido Aristide também será incluído nessa lista: “– Certes, oui, **vous êtes assommants**... **Je ne dis pas cela pour toi**, Maxime: tu es trop jeune... Mais si je te contaies combien Aristide m'a **pesé** dans les commencements! Et les autres donc ! ceux

qui m'ont aimée... ” (Zola, 1970, p.47, grifo nosso). Outros homens também serão assim definidos, com apenas três exceções: Maxime, excluído da lista por não pertencer, de fato, à categoria dos homens, um certo Mr. Simpson e um jovem chamado Georges, com quem tem ela um encontro fortuito:

*Ses premiers amants ne l'avaient pas gâtée ; trois fois elle s'était crue prise d'une grande passion ; l'amour éclatait dans sa tête comme un pétard, dont les étincelles n'allaient pas jusqu'au cœur. Elle était **folle** un mois, s'affichait avec son cher seigneur dans tout Paris ; puis, un matin, au milieu du tapage de sa tendresse, elle sentait **un silence écrasant, un vide immense**. Le premier, le jeune duc de Rozan, ne fut guère qu'un déjeuner de soleil ; Renée, qui l'avait remarqué pour sa douceur et sa tenue excellente, le trouva en tête à tête absolument **nul, déteint, assommant**. M. Simpson, attaché à l'ambassade américaine, qui vint ensuite, **faillit la battre**, et dut à cela de **rester plus d'un an** avec elle. (Zola, 1970, p.138-139, grifo nosso).*

*Dans sa vie banale et mondaine, elle avait eu cependant un roman. Un jour, [...] elle s'aperçut, au retour, sur le quai Saint-Paul, qu'elle était suivie par un jeune homme. [...] Elle qu'on ne suivait qu'à cheval, dans les allées du Bois, elle trouva l'aventure piquante, elle en fut flattée comme d'un hommage nouveau, un peu **brutal**, mais dont la **grossièreté** même la chatouillait. (Zola, 1970, p.139-40, grifo nosso).*

Talvez o interesse de Renée nos dois casos anteriormente citados tenha origem na dominação exercida sobre ela pelos dois amantes, que lhe impuseram suas vontades. É como se ela reencontrasse a feminilidade e se submetesse a homens de comportamento mais agressivo, e isso está presente na descrição do estupro do qual foi vítima aos dezenove anos: “*Dans l'abandon de son désespoir, l'enfant lui raconta une histoire navrante : un homme de quarante ans, riche, marié, et dont la femme, jeune et charmante, était là, l'avait **violentée** à la campagne, sans qu'elle **sût ni osât** se défendre.*” (Zola, 1970, p.97, grifo nosso).

Uma das teorias sobre a origem da homossexualidade feminina em voga no século XIX afirmava que um contato sexual violento poderia ser responsável pela inversão em uma mulher, por fazê-la detestar os homens:

*Voici un cas qui montre bien comment une circonstance extérieure très secondaire peut amener une femme à se rendre compte de son état anormal. Il s'agit d'une personne X, âgée aujourd'hui de 30 ans ; elle fut déflorée à 15 ans par un jeune*

*homme qu'elle ne revit jamais et qui produisit sur elle une impression désagréable ; le souvenir de l'acte sexuel lui était également pénible.* (Moll, 1893, p. 323-324).

Contudo, é possível que a sexualidade de Renée já tivesse se manifestado antes, na época do pensionato, um dos lugares considerados pelos médicos como propensos ao desenvolvimento da inversão, lugar no qual a moça conheceu Adeline e Suzanne, personagens que a narração sugere serem um casal lésbico:

*[...] Mme la marquise d'Espagnet, dont le mari, alors aide de camp de l'empereur, venait de se rallier bruyamment, au scandale de la vieille noblesse boudeuse, était une des plus illustres mondaines du Second Empire ; l'autre, Mme Haffner, avait épousé un fameux industriel de Colmar, vingt fois millionnaire, et dont l'Empire faisait un homme politique. Renée, qui avait connu en **pension** les deux inséparables, comme on les nommait d'un **air fin**, les appelait Adeline et Suzanne, de leurs petits noms.* (Zola, 1970, p.42-43, grifo nosso).

Aqui podemos imaginar que, se a relação entre as duas começou no pensionato, e ambas são íntimas de Renée, é bem possível que sua sexualidade tenha aflorado lá também, como o primeiro excerto acima sugere.

Mas o lugar no qual a homossexualidade de Renée surge com a maior força é a estufa em seu hotel particular, lugar no qual seus desejos lésbicos surgem com toda força. Em francês, a palavra para descrever o espaço no qual plantas são mantidas fechadas é derivada do verbo **serrer**, que significa também “guardar a sete chaves”. Esses sentidos podem ser aplicados ao segredo da sexualidade de Renée, escondido na narrativa e desvelado no contato com as plantas exóticas listadas pelo narrador:

*Renée, près du bassin, frissonnait au milieu de ces floraisons superbes. Derrière elle, un **grand sphinx de marbre noir**, accroupi sur un bloc de granit, la tête tournée vers l'aquarium, avait un sourire de **chat discret et cruel** ; et c'était comme l'idole **sombre**, aux cuisses luisantes, de cette terre de feu. [...]. Sur les feuilles lisses du ravenala, sur les éventails vernis des lataniers, un flot de lueurs blanches coulait ; tandis que, de la dentelle des fougères, tombaient en pluie fine des gouttes de clarté. En haut, brillaient des reflets de vitre, entre les têtes **sombres** des hauts palmiers. Puis, tout autour, du **noir** s'entassait ; les berceaux, avec leurs draperies de lianes, se noyaient dans les **ténèbres**, ainsi que des nids de reptiles endormis [...] Un amour immense, un besoin de **volupté**, flottait*

*dans cette nef close, où bouillait la sève **ardente** des **tropiques**. La jeune femme était prise dans ces noces puissantes de la terre, qui engendraient autour d'elle ces **verdures noires**, ces tiges colossales ; et les couches âcres de cette **mer de feu**, cet épanouissement de forêt, ce tas de végétations, toutes **brûlantes** des entrailles qui les nourrissaient, lui jetaient des effluves **troublants**, chargés d'ivresse. [...] Un parfum indéfinissable, fort, **excitant**, traînait, fait de mille parfums : **sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures** ; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles **pestilentiels, rudes**, chargés de **poisons**. (Zola, 1970, p.74-75, grifo nosso).*

O lugar no qual Renée manifesta seu desejo é um organismo vivo, construído para sugerir não apenas a estranheza dos trópicos, mas principalmente que esse anseio é obscuro (“mármore negro”, “sombra”), poderoso (“mar de fogo”), sexual (“volúpia”, “excitante”) e ligado à feminilidade (“hálito de mulheres”, “odor de cabeleiras”); nesse sentido, a presença da esfinge marca o ápice da sexualidade brutal e dominante, habitualmente associada aos homens. Na estufa, transformada na esfinge, Renée possuirá Maxime como um homem, e este, por sua vez, deixará aflorar toda a sua feminilidade:

*Ils eurent une nuit d'amour fou. Renée était **l'homme, la volonté passionnée et agissante**. Maxime **subissait**. Cet être **neutre, blond et joli**, frappé dès l'enfance dans sa virilité, devenait, aux bras curieux de la jeune femme, une **grande fille**, avec ses **membres épilés**, ses maigreurs gracieuses **d'éphèbe romain**. Il semblait né et grandi pour une perversion de la volupté. Renée **jouissait** de ses **dominations**, elle **pliait** sous sa passion cette créature où **le sexe hésitait** toujours. [...] Et c'était surtout dans la serre que Renée **était l'homme**. (Zola, 1970, p.199-201, grifo nosso).*

Apesar dos muitos aspectos masculinos, Renée é ambígua, pois sua aparência nada tem de masculino ou andrógino. Já Maxime incarna o cliché homossexual por definição, e apresenta algumas semelhanças com o autor do “Roman d'un inversi-né”, o que talvez sugerisse que a autenticidade do jovem italiano poderia ser posta à prova:

*Ma tête est jolie et à dix-huit ans elle l'était davantage. L'ovale en est parfait et frappe tout le monde par sa forme enfantine. Mon teint est blanc et rose et s'empourpre à la plus légère émotion ; le front n'est pas beau, il est fuyant légèrement*

*et aux tempes creuses ; heureusement, il est à demi couvert par des cheveux ondes, blond foncés, qui sont frisés naturellement.* (Saint-Paul, 1910, p. 61).

*Le gamin arriva huit jours plus tard. C'était déjà un grand galopin fluet, à figure de fille, l'air délicat et effronté, d'un blond très doux.* (Zola, 1970, p.96).

No começo do primeiro capítulo, Maxime é mostrado como um **homme à femmes**, mas mesmo essa imagem inicial apresenta certa ambiguidade:

*Un moment, la jeune femme resta pelotonnée, retrouvant la chaleur de son coin, s'abandonnant au bercement voluptueux de toutes ces roues qui tournaient devant elle. Puis, levant la tête vers Maxime, **dont les regards déshabillaient tranquillement les femmes** étalées dans les coupés et dans les landaus voisins [...] La jeune femme eut un léger mouvement d'épaules. – Vaurien ! murmura-t-elle en souriant. Mais le jeune homme s'était penché, **suivant des yeux une dame dont la robe verte l'intéressait.*** (Zola, 1970, p.41-42, grifo nosso).

Embora o interesse de Maxime pelas mulheres possa parecer sexual no trecho acima, a última frase do excerto introduz um elemento associado à homossexualidade e descrito nos livros médico-legais por nós estudados: a atração por objetos e comportamentos considerados femininos. A cor verde do vestido também é uma pista nesse sentido, posto que vinculada à homossexualidade masculina: Oscar Wilde usava um cravo verde na lapela, e a cor foi associada aos amores entre indivíduos do sexo masculino. (Raffalovich, 1896).

Maxime não tinha, inicialmente, nenhum interesse em Louise, a jovem a ele destinada em casamento. Isso mudará durante a narrativa, e por uma razão particular: Louise se assemelha a um rapaz, até mesmo fisicamente:

*– Ah ! Voilà mon petit mari, s'écria Louise. Asseyez-vous là et dites-moi dans quel fauteuil mon père a pu s'endormir. Il se sera déjà cru à la Chambre. Maxime lui répondit sur le même ton, et **les jeunes gens** retrouvèrent leurs grands éclats de rire du dîner. Assis à ses pieds, sur un siège très bas, il finit par lui **prendre les mains**, par **jouer** avec elle, comme avec un **camarade**. Et, en vérité, dans sa robe de foulard blanc à pois rouges, avec son corsage montant, sa **poitrine plate**, sa petite tête laide et futée de **gamin**, elle ressemblait à un **garçon** déguisé en fille.* (Zola, 1970, p.72, grifo nosso).

Além de vários vocábulos evocando a masculinidade de Louise, temos a presença da palavra **camarade** que, como vimos anteriormente, é usada para definir a relação entre Maxime e Renée. E como a palavra é empregada mesmo durante o tempo durante o qual foram amantes, ela sugere que o desejo de Maxime se dirige a seres nos quais o elemento masculino é predominante, e isso pode ser compreendido de um trecho logo após a consumação do incesto:

*Maxime, dans son coin, rêvait aussi avec quelque ennui. Il était fâché de l'aventure. Il s'en prenait au domino de satin noir. Avait-on jamais vu une femme se **fagoter** de la sorte ! On ne lui voyait même pas le cou. **Il l'avait prise pour un garçon**, il **jouait** avec elle, et ce n'était pas sa faute, si le **jeu** était devenu sérieux. Pour sûr, il ne l'aurait pas touchée du bout des doigts, si elle avait seulement montré **un coin d'épaule**. (Zola, 1970, p.174, grifo nosso).*

Os traços que ligam Maxime às mulheres são aspectos de feminilidade considerados negativos quando associados a um homem. São exatamente os mesmos identificados pelos médicos nos homossexuais efeminados: falsidade, covardia, egoísmo, futilidade, vaidade:

*Ce que Maxime **adorait**, c'était de vivre dans les **jupes**, dans les chiffons, dans la **poudre de riz** des femmes. Il restait toujours un peu **fille**, avec ses mains **effilées**, son visage **imberbe**, son cou **blanc et potelé**. Renée **le consultait gravement sur ses toilettes**. (Zola, 1970, p.128, grifo nosso).*

*Et il lui conta ce qu'il avait entendu chez Laure, **lâchement**, **sournoisement**, goûtant une secrète joie à descendre dans ces **infamies**. Il lui semblait qu'il se **vengeait** d'une injure vague qu'on venait de lui faire. Son **tempérament de fille** s'attardait béatement à cette **dénonciation**, à ce **bavardage cruel**, surpris derrière une porte. Il **n'épargna** rien à Renée, ni l'argent que son mari lui avait prêté à usure, ni celui qu'il comptait lui voler, à l'aide d'histoires ridicules, bonnes à endormir les enfants. La jeune femme l'écoutait, très pâle, les lèvres serrées. (Zola, 1970, p.248-249, grifo nosso).*

Mas a característica dominante nos tratados sobre a inversão é a aparência efeminada, e a de Maxime é exemplar:

*Cependant, Maxime avait grandi. C'était, maintenant, un jeune homme mince et **joli**, qui avait gardé les **joues roses** et les yeux bleus de l'enfant. Ses cheveux*



*bouclés* achevaient de lui donner cet « *air fille* » qui enchantait les dames. Il ressemblait à la pauvre *Angèle*, avait sa *douceur* de regard, sa *pâleur* blonde. Mais il ne valait pas même cette femme indolente et nulle. (Zola, 1970, p.141, grifo nosso).

Os aspectos acima destacados aparecem com frequência nos livros de medicina legal da época sobre a homossexualidade, como é possível comprovar nos trechos abaixo:

*Les natures artistiques sont très fréquentes parmi les uranistes ; on trouve souvent chez eux un remarquable talent d'acteur. On ne sait trop comment expliquer cela : je crois pour ma part qu'il faut attribuer ce talent, en grande partie, à l'habitude du mensonge qui poursuit les uranistes. Je pense aussi que cette facilité qu'ils ont de se figurer dans une autre situation et d'entrer complètement dans leur rôle dépend encore d'une certaine disposition du système nerveux central, comme la perversion sexuelle elle-même. (Moll, 1893, p. 83).*

*Du point de vue de la sensibilité morale, une émotivité extrême caractérise presque tous les intervertis. Irritables, impressionnables à l'excès, ils passent avec une déplorable facilité de la joie à la tristesse, tantôt enthousiastes, tantôt déprimés. Les sentiments affectifs sont en général fort amoindris. En revanche, le sentiment de la personnalité est exalté ; l'égoïsme prédomine ; à certains moments bons jusqu'à la faiblesse, ils n'aiment en réalité qu'eux-mêmes ; du reste, toujours vaniteux et toujours railleurs [...] Sous le rapport du caractère, ils ne sont pas moins déséquilibrés. La plupart du temps, ils sont craintifs, sans fermeté ni courage. Ils ne brillent jamais par la persévérance [...] Le sens moral est rarement indemne : les uns se montrent scrupuleux au-delà de toute expression, les autres font preuve d'une conscience des plus élastiques. (Chevalier, 1893, p. 384-385).*

É como se Zola tivesse usado descrições como as citadas acima para compor Maxime, embora Saint-Paul afirme que ele não havia lido nenhuma obra sobre o assunto, e suas fontes teriam sido apenas os relatos de homossexuais (Saint-Paul, 1907). Essa afirmação é um pouco estranha, pois sabe-se que o escritor leu vários textos de medicina legal, tais como o *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux*, de Prosper Lucas e *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, de Ambroise Tardieu (Rosenfeld, 2017); não seria impossível que tivesse lido também obras



sobre a homossexualidade. Seja como for Maxime, descrito no dossiê preparatório do romance como quase homossexual (Rosenfeld, 2014), reúne boa parte dos lugares-comuns em voga no século XIX, e isso contribui muito para nossa hipótese de leitura.

Não apenas o discurso da medicina aparece em *La Curée*. Há referências explícitas a pelo menos duas obras literárias, sem contar os diálogos que podem ser estabelecidos com outras. São citados na obra *Phèdre*, de Jean Racine<sup>4</sup>, o mito de Narciso, descrito por Ovídio<sup>5</sup> nas *Metamorfoses*, e há uma alusão ao *Supplément au Voyage de Bougainville*, de Denis Diderot<sup>6</sup>. Quanto ao diálogo indireto, um romance chama a atenção pelas semelhanças com a narrativa de Zola: *Monsieur Vénus*, de Rachilde<sup>7</sup>.

A conclusão mais evidente a qual se pode chegar sobre a presença da peça de Racine em *La Curée* é a de que ela representaria, *en abyme*, o destino de Renée e de Maxime. A moça, de fato, identifica-se totalmente com a protagonista epônima:

*Phèdre était du sang de Pasiphaé, et elle se demandait de quel sang elle pouvait être, elle, l'incestueuse des temps nouveaux. Elle ne voyait de la pièce que cette grande femme traînant sur les planches le crime antique. Au premier acte, quand Phèdre fait à Cénone la confidence de sa tendresse criminelle ; au second, lorsqu'elle se déclare, toute brûlante, à Hippolyte ; et, plus tard, au quatrième, lorsque le retour de Thésée l'accable, et qu'elle se maudit, dans une crise de fureur sombre, elle emplissait la salle d'un tel cri de passion fauve, d'un tel besoin de volupté surhumaine, que la jeune femme sentait passer sur sa chair chaque frisson de son désir et de ses remords.* (Zola, 1970, p. 223-224, grifo nosso).

Já o rapaz estabelece apenas uma comparação cômica com Hipólito:

*Dans le coupé, le jeune homme causa tout seul, il trouvait en général la tragédie « assommante » et préférait les pièces des Bouffes. Cependant Phèdre était « corsée ». Il s'y était intéressé, parce que... Et il serra la main de Renée, pour compléter sa pensée. Puis une idée drôle lui passa par la tête, et il céda à l'envie de faire un mot : – C'est moi, murmura-t-il, qui avais raison de ne pas m'approcher*

<sup>4</sup> Confira Racine (1852).

<sup>5</sup> Confira Ovídio (2000).

<sup>6</sup> Confira Diderot (2002).

<sup>7</sup> Confira Rachilde (2004).

*de la mer, à Trouville [...] – Pourquoi ? demanda-t-elle étonnée, ne comprenant pas. – Mais **le monstre**...* (Zola, 1970, 224-225, grifo nosso).

Entretanto, essa hipótese parece muito simples em um livro no qual as aparências enganam. O fato de Maxime não morrer no final frustra as expectativas criadas pela menção à peça. Além disso, o drama de Fedra não pode ser comparado ao de Renée. Isso nos leva a pensar que talvez o diálogo intertextual ocorra de modo menos evidente, na determinação da qual nenhuma das duas poderia escapar:

*En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté.* (Racine, 1852, p. 32).

Fedra só revela seu segredo, que a conduz à morte, por conta de circunstâncias especiais. O mistério de Renée, que também a conduz ao falecimento, é revelado apenas em detalhes na narrativa. Renée não é uma personagem raciniana, dilacerada pelo descompasso entre seus desejos e seu dever, mas é sim vítima do julgamento moral da sociedade de então, para a qual a homossexualidade era uma abominação, presente no próprio romance:

*Quand un remords plus cuisant faisait frissonner Renée, elle avait des rébellions superbes. Quel était donc son crime, et pourquoi aurait-elle rougi ? Est-ce qu'elle ne marchait pas chaque jour sur des **infamies** plus grandes ? Est-ce qu'elle ne coudoyait pas, chez les ministres, aux Tuileries, partout, des misérables comme elle, qui avaient sur leur chair des millions et qu'on adorait à deux genoux ! Et elle songeait à **l'amitié honteuse** d'Adeline d'Espagnet et de Suzanne Haffner, dont on souriait parfois aux lundis de l'impératrice.* (Zola, 1970, p 225, grifo nosso).

*– J'oubliais : je ne vous ai pas conté l'histoire de Baptiste, le valet de chambre de Monsieur... On n'aura pas voulu vous dire... La jeune femme avoua qu'en effet elle ne savait rien [...] – Quand le nouveau garçon d'écurie, continua-t-elle, eut tout appris à Monsieur, Monsieur préféra chasser Baptiste que de l'envoyer en justice. Il parût que ces **vilaines choses** se passaient depuis des années dans les écuries... Et*

*dire que ce grand **escogriffe** avait l'air d'aimer les chevaux ! C'était les palefreniers qu'il aimait.* (Zola, 1970, p.305-306, grifo nosso).

Se o destino de Renée pode ser aproximado do de Fedra, Maxime não é de forma alguma comparável a Hipólito, embora ele seja o objeto de desejo de Fedra, que nesse sentido tem a posição dominante na situação (Barthes, 1963), tal como a de Renée no relacionamento. Maxime parece estar mais próximo de Narciso, a quem interpreta em um quadro vivo no qual a ninfa Eco será encarnada por Renée, durante uma festa à fantasia ou, como diz o narrador, um **bal travesti**:

*Le beau Narcisse, couché sur le bord d'un ruisseau, qui descendait du lointain de la scène, **se regardait dans le clair miroir.** [...] La chevelure blonde de Maxime complétait l'illusion, mettait, avec ses longues frisures, des pistils jaunes au milieu de la blancheur des pétales. Et la grande fleur naissante, humaine encore, penchait la tête vers la source, les yeux noyés, le visage souriant d'une extase voluptueuse, comme si le beau Narcisse eût enfin contenté dans la mort **les désirs qu'il s'était inspirés à lui-même.** À quelques pas, la nymphe Écho se mourait aussi, se mourait de **désirs inassouvis** ; elle se trouvait peu à peu prise dans la raideur du sol, elle sentait ses membres brûlants se glacer et se durcir.* (Zola, 1970, p. 267-268, grifo nosso).

Enquanto Eco, assim como Fedra, morre por conta dos desejos insatisfeitos – e isso sugere que, como dissemos anteriormente, o incesto é só uma cortina de fumaça –, Narciso-Maxime se perde no amor do Mesmo. E esse amor poderia ser associado à homossexualidade, tal como faz Freud<sup>8</sup> em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. E mais ainda: segundo especialistas no assunto, a homossexualidade a qual Freud se refere não é necessariamente manifestada nas relações sexuais:

*Il convient de noter que l'homosexualité dont parle ici Freud est une homosexualité psychique, qui peut, mais non pas nécessairement, aboutir à une homosexualité manifeste dans le comportement et le choix de partenaires amoureux du même sexe. Comme l'avait observé finement Ferenczi, certains sujets peuvent vivre leur homosexualité psychique dans des relations hétérosexuelles. Ce qui conduit à une observation plus générale: l'homosexualité psychique ne conduit pas nécessairement*

---

<sup>8</sup> Confira Freud (2016).

*à une homosexualité en actes, et je ne pense pas que la répression sociale en soit la seule raison.* (Bertrand, 2002, p. 49).

Médicos como Moll também acreditavam no que chamavam de hermafroditismo psíquico:

*Pourtant, dans certains cas, il existe chez elles le phénomène d'hermaphroditisme psychique que nous avons constaté chez l'uraniste : leurs désirs se portent alternativement sur l'homme et sur la femme. [...] Toutefois l'amour pour l'homme, chez des femmes dont le penchant homosexuel est bien manifeste, ne sera jamais qu'un épisode passager dans leur vie ; elles se verront reprises au bout d'un certain temps, et avec la même violence, de leur penchant pour la femme.* (Moll, 1893, p. 320).

Sob essa ótica, tanto Maxime como Renée poderiam de fato ser considerados homossexuais, ainda que seus relacionamentos sejam todos heterossexuais. E da mesma forma podem ser considerados os protagonistas de *Monsieur Vénus*. Escrito por Rachilde (pseudônimo de Marguerite Vallette-Eymery), e publicado em 1884, o livro narra uma história de amor entre uma jovem rica e um florista na qual os papéis comumente distribuídos a homens e mulheres se invertem completamente. A começar pelo nome da protagonista, Raoule, e que, tal como Renée, é uma versão feminina de um nome masculino. E masculinas também serão as ações da moça, decidida a conquistar Jacques Silvert, rapaz cuja feminilidade física e psicológica seduz Raoule:

*Le frère de Marie Silvert était un roux, un roux très foncé, presque fauve, un peu ramassé sur des **hanches saillantes**, avec des jambes droites, minces aux chevilles [...] **Sa bouche avait le ferme contour des bouches saines que la fumée, en les saturant de son parfum viril, n'a pas encore flétries** [...]. Le menton, à fossette, d'une chair unie et **enfantine**, était **adorable**. Le cou avait un petit pli, le pli du nouveau-né qui engraisse. La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls indices révélateurs du sexe.* (Rachilde, 2004, p. 11, grifo nosso).

*Il revint se jeter dans le grand divan, derrière l'horloge. Depuis une minute, il avait le corps tout chatouillé par **le désir de la soie**, de cette soie épaisse comme une toison, qui tapissait la plupart des meubles de l'atelier. Il se vautra, baisant les houppes et les capitons, serrant le dossier, frottant son front contre les coussins,*

*suivant de l'index leurs dessins arabes, fou d'une folie de fiancée en présence de son trousseau de femme, léchant jusqu'aux roulettes, à travers les franges multicolores.* (Rachilde, 2004, p. 34, grifo nosso).

Raoule tem um caráter completamente oposto ao de Jacques: suas palavras e ações são quase todos clichês sobre a masculinidade. A seu amigo e admirador, o barão de Raittolbe, Raoule explica a origem de seu comportamento e modo de pensar, as relações com os homens que não sabem amar. E nisso ela difere muito de Renée pois, enquanto esta parece não conhecer as causas de seu desejo – em nenhum momento da narrativa há uma análise feita pela personagem, seja em pensamento ou em diálogo –, Raoule sabe exatamente de onde vem sua diferença:

*– Je représente ici, dit-elle en enlevant d'un réchaud une timbale d'écrevisses, l'élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l'idée de perpétuer une race appauvrie ou de donner un plaisir qu'elles ne partageront pas. Eh bien ! j'arrive à votre tribunal, députée par mes sœurs, pour vous déclarer que **toutes nous désirons l'impossible, tant vous nous aimez mal.** [...] – Oui, continua Raoule, brutalité ou impuissance. Tel est le dilemme. **Les brutaux exaspèrent, les impuissants avilissent** et ils sont, les uns et les autres, si pressés de jouir qu'ils oublient de nous donner, à nous, leurs victimes, le seul aphrodisiaque qui puisse les rendre heureux en nous rendant heureuses : l'Amour !* (Rachilde, 2004, p. 72, grifo nosso).

Como Renée, Raoule é a parte dominante. Jacques teme suas reações e aceita todos os caprichos de sua amante, por fraqueza de caráter e medo. Note-se de passagem como também em *Monsieur Vénus* a homossexualidade será mostrada de modo estereotipado, apesar da ausência de julgamento negativo em si:

*– Je suis jaloux ! rugit-elle affolée. As-tu compris à présent?... [...] – Pourquoi es-tu venue accompagnée de ce monsieur?... Ne puis-je pas être jaloux à mon tour ? Tu me fais des hontes affreuses ! Tu m'as acheté et tu me bats... C'est comme pour les petits chiens ! Si tu crois que je n'y vois pas clair. J'aurais dû m'en aller, mais voilà.. ta confiture verte m'a rendu plus lâche que ma sœur ! **J'ai peur de tout...** Cependant **je suis heureux**, très heureux... ; il me semble que je redeviens un **bébé** de six semaines et que j'ai envie de dormir dans la poitrine de*

*ma nourrice... Raoule l'embrassait sur ses cheveux d'or, fins comme des effilures de gaze, voulant lui insuffler sa passion monstre à travers le crâne. Ses lèvres impérieuses lui firent courber la tête en avant, et derrière la nuque elle le **mordit** à pleine bouche.* (Rachilde, 2004, p. 84-85, grifo nosso).

Quanto à alusão a Diderot, ela aparece em um dos trajés de Renée. No capítulo VI, ela surge vestida com um traje descrito pelo narrador como sendo originário de Otaiti (Zola, 1970). Esse lugar imaginário está no *Supplément au Voyage de Bougainville*, e neste livro, durante o diálogo entre um capelão e um nativo chamado Orou, há uma discussão que pode ser aproximada da questão homossexual. Após alguma resistência e muita insistência, o capelão passa a noite com uma das filhas de Orou; no dia seguinte, este pede explicações sobre a palavra religião, mencionada incessantemente pelo capelão na noite anterior a fim de se defender dos avanços de Orou e sua família:

*OROU: Je serais fâché de t'offenser par mes discours, mais si tu le permettais, je te dirais mon avis.*

*L'AUMÔNIER: Parle.*

*OROU: Ces préceptes singuliers, je les trouve **opposés à la nature**, contraires à la raison, faits pour multiplier les crimes, et fâcher à tout moment le vieil ouvrier qui a tout fait sans tête, sans mains et sans outils; [...] **Contraires à la nature**, parce qu'ils supposent qu'un être sentant, pensant et libre peut être la propriété d'un être semblable à lui. [...] **Contraires à la loi générale des êtres**; rien en effet te paraît-il plus insensé qu'un précepte qui proscrie le changement qui est en nous, qui commande une constance qui n'y peut être, et qui viole la nature et la liberté du mâle et de la femelle en les enchaînant pour jamais l'un à l'autre [...]* (Diderot, 2002, p. 21, grifo nosso).

A expressão “contrária à natureza” é (ainda hoje) geralmente usada para descrever a homossexualidade, mas aqui ela se refere à posse de um ser humano por outro, pressuposta pelo casamento cristão. Ou seja, condenável para Diderot é impor à natureza humana uma constância que esta não possui, uma prisão para desejos sob os quais não se tem controle. E essa prisão poderia ocasionar um comportamento como o da madre superiora em *La Religieuse*, cujo lesbianismo é atribuído ao ambiente antinatural no qual ela vive:

*On comprend donc que l’homosexualité de la mère supérieure dans le couvent où est enfermée Suzanne Simonin n’est pas condamné radicalement mais qu’elle est à comprendre comme l’effet d’une institution qui est constituée comme une forme de mariage sans partenaire sexuel.* (Borrilo; Colas, 2005, p.188).

Também Renée e Maxime estiveram em lugares como o convento de Suzanne. Acreditamos que a presença do traje de otaitiana possa ser interpretada como um vínculo entre o pensamento de Zola e a ideia de Diderot sobre o comportamento homossexual fosse resultado da separação entre os sexos, e a condenação a ele atribuída fosse injusta, e isso iria ao encontro das opiniões de Zola sobre o assunto, como pudemos ver anteriormente.

Dentro do ciclo dos Rougon-Macquart, dois livros trazem personagem cujos amores com o mesmo sexo são expostos de modo inequívoco: *Nana* e *La Débâcle*. Contudo, há diferenças importantes no tratamento da homossexualidade nas duas obras quando comparadas a *La Curée*. A primeira delas é o próprio fato de o assunto ser tratado de modo direto. E é possível atribuir isso às teorias sobre hereditariedade mórbida e degeneração, que perpassam os romances. Em *La Curée*, embora esse elemento possa ser associado à Maxime, por conta de seu parentesco (seu pai, Aristide Saccard, é de fato um Rougon) e explicar sua efeminação, ele não se aplica a Renée: a homossexualidade é parte de sua natureza, e não desenvolvida gradualmente como a de Nana. Ela já se manifestava na juventude da personagem, e é provavelmente a causa de sua suposta loucura sempre referida na obra, e sua excentricidade. Entretanto, não há nenhuma outra “perversão” em sua vida, e em sua hereditariedade não há nenhuma menção à alguma degeneração. Além disso, Renée pertence à burguesia rica – seu pai “[...] *était le dernier représentant d’une ancienne famille bourgeoise, dont les titres remontaient plus haut que ceux de certaines familles nobles.*” (Zola, 1970, p.96) A classe social da qual faz parte Renée – e Maxime e Aristide, embora não originalmente pertencentes a ela – pode ter impedido Zola de abordar o assunto mais diretamente, a fim de escapar à censura: mesmo os amores das inseparáveis Adeline e Suzanne não recebem grande destaque, sendo mais sugeridos que realmente explicitados. Já Baptiste, mero serviçal, terá sua sexualidade exposta sem rodeios ao final do livro, como vimos acima.

Em *Nana* e *La Débâcle*, onde os cenários são outros, a homossexualidade é tratada com maior liberdade. *Nana* é ambientado no mundo artístico da Paris da segunda metade do século XIX, e a trama de *La Débâcle* se passa durante a guerra franco-prussiana. Nos dois livros, a homossexualidade se manifesta



aos poucos, vai sendo construída ao longo das narrativas. Nana desenvolve um relacionamento lésbico por conta das decepções com os homens; Jean e Maurice acabam se envolvendo não só por estarem longe de mulheres, mas principalmente pelo contexto inumano, de violência e privação, no qual se encontram.

*Et ils se baisèrent, et comme dans le bois, la veille, il y avait, au fond de ce baiser, la fraternité des dangers courus ensemble, ces quelques semaines d'héroïque vie commune qui les avaient unis, plus étroitement que des années d'ordinaire amitié n'auraient pu le faire. Les jours sans pain, les nuits sans sommeil, les fatigues excessives, la mort toujours présente passaient dans leur attendrissement. Est-ce que jamais deux cœurs peuvent se reprendre, quand le don de soi-même les a de la sorte fondus l'un dans l'autre ? Mais le baiser, échangé sous les ténèbres des arbres, était plein de l'espoir nouveau que la fuite leur ouvrait ; tandis que ce baiser, à cette heure, restait frissonnant des angoisses de l'adieu. Se reverrait-on, un jour ? et comment, dans quelles circonstances de douleur ou de joie ? (Zola, 1892, p. 488).*

Os personagens homossexuais são geralmente punidos com a morte nos Rougon-Macquart. Entretanto, há sobreviventes, como Maxime e Jean. No caso da *Débâcle*, Rosenfeld oferece a seguinte explicação para tal fato:

*[...] le positionnement de Jean Macquart et de Maurice Levasseur dans La Débâcle, avec l'adoption d'un modèle hétéronormatif classique et un Jean viril et homosexuel d'opportunité pour un Maurice efféminé et probablement homosexuel réel, montre sa capacité à adapter ses connaissances à des objectifs précis. On sauvegarde la virilité et la fécondité de la France à travers Jean Macquart quand on détruit une France affaiblie, incarnée par Maurice : on est bien dans les théories de la dégénérescence auxquelles Zola adhère. Maurice doit mourir, non parce qu'il est homosexuel, mais parce qu'il représente une partie de la France pourrie aux yeux de Zola qu'il faut amputer afin d'éviter la dégénérescence des Français. (Rosenfeld, 2014, p. 3).*

Nana também morre ao final do romance que leva seu nome, e podemos interpretar o fato de forma análoga, pois todo o estrago por ela causado durante a narrativa é atribuído à sua hereditariedade, como explica o artigo *La mouche d'or*, escrito por uns dos personagens do romance:



*La chronique de Fauchery, intitulée « La mouche d'or », était l'histoire d'une fille, née de quatre ou cinq générations **d'ivrognes**, le sang **gâté** par une longue hérédité de **misère** et de **boisson**, qui se transformait chez elle en un **détraquement nerveux** de son sexe de femme. Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien ; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'**une plante de plein fumier**, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit. Avec elle, la **pourriture** qu'on laissait fermenter dans le peuple remontait et **pourrissait l'aristocratie**. Elle devenait une force de la nature, un **ferment de destruction**, sans le vouloir elle-même, **corrompant et désorganisant** Paris entre ses cuisses de neige, le faisant tourner comme des femmes, chaque mois, font tourner le lait. (Zola, 1881, p.236, grifo nosso).*

Quanto à Renée, a conclusão não é tão simples. Sua morte pode ser interpretada como uma punição, mas não exatamente como as de Nana e Maurice, cuja homossexualidade é mostrada como uma consequência da degeneração que herdaram e representam. Eles não são culpados pela corrupção sobre a qual não têm controle, mas devem morrer para que a moral burguesa sobreviva. O objetivo de Zola em sua obra é mostrar e resolver a degradação da sociedade, e isso é dito claramente em seu *Roman expérimental*:

*Être maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, apporter surtout des bases solides à la justice en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ? (Zola, 1902, p. 24).*

Talvez aqui, mais uma vez, a relação intertextual possa nos ajudar a formular uma hipótese de leitura. É impossível, diante da referência a *Phèdre*, não comparar os protagonistas dos dois textos. Renée não é Fedra, e Maxime certamente não é Hipólito. A aproximação com a peça pode sugerir o aspecto trágico indicado pela narrativa, mas que não se justifica se considerarmos apenas o incesto. Contudo, outros elementos parecem estabelecer alguns pontos de contato interessantes.

De acordo com Roland Barthes, o teatro de Racine se concentra em torno de conflitos cuja origem é antiga, dos tempos em que os homens viviam em hordas selvagens, nas quais o macho mais forte tinha poder de vida e morte sobre filhos, e possuía todas as mulheres que quisesse, inclusive as de sua própria família. Em certo momento, os filhos se revoltam, matam o pai e iniciam disputas para decidir quem seria o líder. Após muito tempo de lutas entre irmãos, estes decidem pela

paz e renunciam às relações sexuais com mães e irmãs, e nisto estaria a origem do tabu do incesto que constituiria, com a rivalidade entre pais, filhos e irmãos, os temas fundamentais para a obra raciniana. (Barthes, 1963) Ainda segundo Barthes, esses conflitos só podem ser resolvidos com a morte do herói, que se opõe tanto às leis antigas como ao mundo no qual vive, regido pelas mesmas leis:

*Le monde racinien a en effet une fonction de jugement : il observe le héros et menace sans cesse de le censurer, en sorte que ce héros vit dans la panique du qu'en dira-t-on. [...] Le monde est pour eux terreux, non-valeur élue, il est une sanction diffuse qui les entoure, les frustre, il est un fantasme moral dont la peur n'exclut même pas qu'on l'utilise [...] et c'est d'ailleurs cette duplicité qui constitue l'essentiel de la mauvaise foi racinienne. En somme, le monde, pour le héros racinien, c'est une opinion publique, à la fois terreux et alibi. (Barthes, 1963, p. 45).*

Fedra precisa morrer porque, sob essa ótica, seu amor é duas vezes culpado: com relação aos laços matrimoniais e as leis que impedem as ligações entre parentes, ainda que Hipólito seja apenas seu enteado. Hipólito também é culpado, pois desafia o pai (seu amor por Arícia contesta o poder de Teseu) e a natureza humana: “[...] *en dépit des précautions mondaines de Racine, Hippolyte est refus du sexe, antinature; la confidente, voix de la normalité, par sa curiosité même, atteste le caractère monstrueux d'Hippolyte, dont la virginité est spectacle.*” (Barthes, 1963, p.116-117).

Se o incesto em *La Curée* não carrega a mesma condenação moral que em *Phèdre*, sobraría a reprovação do mundo aos “desejos insatisfeitos”, isto é, a homossexualidade de Renée; por conta disso, a personagem perturbaria a moral dominante, e isso justificaria sua morte. Quanto a Maxime, cuja sexualidade também se opõe ao mundo, a sobrevivência pode ser atribuída a outro aspecto, o da fertilidade. Embora vários elementos na narrativa poderiam determinar sua morte, como sua linhagem degenerada, Maxime engendra um filho, e talvez por isso se salve ao final do romance. A sexualidade de Renée a tornaria estéril, mas não faria o mesmo com Maxime:

*Renée était alors enceinte de quatre mois ; son mari allait l'envoyer à la campagne, comptant mentir ensuite sur l'âge de l'enfant, lorsque, selon les prévisions de M<sup>me</sup> Sidonie, elle fit une fausse couche. Elle s'était tellement serrée pour dissimuler sa grossesse, qui, d'ailleurs, disparaissait sous l'ampleur de ses jupes, qu'elle fut obligée de garder le lit pendant quelques semaines. (Zola, 1970, p. 103).*

*La belle éducation que recevait Maxime eut un premier résultat. À dix-sept ans, le gamin séduisit la femme de chambre de sa belle-mère. Le pis de l'histoire fut que la chambrière devint enceinte. Il fallut l'envoyer à la campagne avec le marmot et lui constituer une petite rente. Renée resta horriblement vexée de l'aventure. Saccard ne s'en occupa que pour régler le côté pécuniaire de la question ; mais la jeune femme gronda vertement son élève. (Zola, 1970, p.131-132).*

Sabemos que Zola era um defensor ferrenho da natalidade na França; ele inclusive escreveu um romance chamado *Fécondité*, inicialmente intitulado *Le Déchet*, além de um artigo de 1896 no qual explica suas intenções com este livro:

*Mon roman se serait appelé le Déchet, et j'y voyais une fresque immense, tout ce qu'une ville comme Paris tue de germes, dévoré d'êtres à naître, consomme d'avortements, pour être ce qu'elle est, le foyer toujours flambant de la vie de demain. On ne se doute pas des tragédies de la natalité ; il y a là des dessous exécrables, un noir lac souterrain coulant au néant. Et rien ne me semblait plus vaste, plus grand, plus honnête, qu'un tel poème, où j'aurais plaidé les droits à la vie, avec toute la passion que je puis avoir dans le cœur. (Zola, 1896, p. 1).*

E no último parágrafo da carta a Saint-Paul, que analisamos no início deste artigo, o escritor deixa claro o vínculo por ele estabelecido entre homossexualidade e queda da natalidade (pedimos licença ao leitor para citar mais uma vez o referido trecho): “*Un inverti est un désorganisateur de la famille, de la nation, de l'humanité. L'homme et la femme ne sont certainement ici-bas que pour faire des enfants, et ils tuent la vie le jour où ils ne font plus ce qu'il faut pour en faire.*” (Zola apud Saint-Paul, 1910, p. 4)

Em vista disso, a morte de Renée poderia ser uma forma de punir sua esterilidade, e não exatamente sua homossexualidade; mas como a primeira seria vista como resultado da segunda, haveria aí uma crítica, de todo modo.

À nossa hipótese, é possível objetar que Nana também tem um filho. Todavia a criança, um garoto chamado Louis – cujo nome é igual ao do dinheiro que a personagem desperdiça aos milhares, outro aspecto da destruição encarnada por ela –, é um típico representante da degeneração da qual Nana é herdeira, distante da ideia de prole saudável defendida por Zola. A moça não assume seu papel de mãe para a criança, abandonando-a ao cuidado de outras pessoas:

*Mais madame Lerat voulut que Nana embrassât tout de suite Louiset, parce que, disait-elle, c'était son bonheur, à cet enfant, que la sagesse de sa mère. Louiset dormait encore, **maladif**, le **sang pauvre**. Et, lorsque Nana se pencha sur sa face blanche et **scrofuleuse**, tous ses embêtements des derniers mois la reprirent à la gorge et l'étranglèrent. (Zola, 1881, p. 305, grifo nosso).*

*Sa grosse distraction était d'aller aux Batignolles voir son petit Louis, chez sa tante. Pendant quinze jours, **elle l'oubliait** ; puis, c'étaient des **rages**, elle accourait à pied, pleine d'une modestie et d'une tendresse de bonne mère, apportant des cadeaux d'hôpital, du tabac pour la tante, des oranges et des biscuits pour l'enfant ; ou bien elle arrivait dans son landau, au retour du Bois, avec des toilettes dont le tapage ameutait la rue solitaire. (Zola, 1881, p. 355, grifo nosso).*

Nana engravida durante a narrativa, mas, como Renée, perde o bebê antes do nascimento. Sua reação diante da gravidez confirma o aspecto “antinatural” da personagem, que é impróprio para a maternidade:

*Deux jours plus tard, après une nouvelle disparition, Muffat se présenta dans la matinée, heure à laquelle il ne venait jamais. Il était livide, les yeux rougis, tout secoué encore d'une grande lutte intérieure. Mais Zoé, effarée elle-même, ne s'aperçut pas de son trouble. Elle avait couru à sa rencontre, elle lui criait : – Oh ! monsieur, arrivez donc ! madame a failli mourir, hier soir. Et, comme il demandait des détails : – Quelque chose à ne pas croire... Une **fausse couche**, monsieur ! Nana était **enceinte** de trois mois.[...] Cela lui semblait **un accident ridicule**, quelque chose qui la **diminuait** et dont on l'aurait plaisanté [...] Et elle avait une continuelle surprise, comme **dérangée dans son sexe** ; ça faisait donc des enfants, même lorsqu'on ne voulait plus et qu'on employait ça à d'autres affaires ? **La nature l'exaspérait, cette maternité grave qui se levait dans son plaisir, cette vie donnée au milieu de toutes les morts qu'elle semait autour d'elle.** (Zola, 1881, p. 426, grifo nosso).*

Embora Nana tenha gerado a vida, esta está fadada à morte, tal como acontece com René. E por isso, por não cumprir o papel feminino a elas atribuído por Zola, nenhuma das duas personagens sobrevive. Nana tem outros motivos para morrer, mas no caso de Renée essa explicação parece plausível.

Uma última possibilidade se impõe a nossa análise. Se Maxime está próximo aos médicos, sendo um verdadeiro estudo de caso, Renée, personagem mais ambígua, está próxima à literatura naquilo que esta tem de insurgente,

subvertendo o papel a ela confiado. Neste sentido, ela só poderia morrer ao final. *La Curée* mantém uma relação complexa tanto com o discurso médico, do qual se aproxima e se afasta, como com o próprio discurso literário, e se afirma em sua diferença.

Embora vinculado ao projeto naturalista de Zola, o livro parece ir contra certas convenções, dentre as quais a relação estabelecida pelo escritor entre a realidade e a literatura. A expressão da homossexualidade parece ser, paradoxalmente, um lugar privilegiado para a literatura revelar sua especificidade, sua diferença com relação ao real, lugar no qual nem mesmo o escritor estaria no controle. Surge no livro, talvez apesar de Zola, uma relação diferente, uma leitura diversa da programada, e a revelação de uma Verdade diversa da esperada. Embora várias obras possam ser vinculadas a projetos políticos determinados, o que define seu valor literário é, em boa parte, seu poder de ultrapassá-los, e não sua fidelidade com relação a tais projetos.

### ***LA CURÉE OF ZOLA: AN “INVERTED” ROMANCE***

**ABSTRACT:** *The following article starts from the premise that it is possible to provide an interpretation of Emile Zola’s book, “La Curée,” in which the homosexuality of the protagonists can be inferred both from the narrative and their actions. Despite the reading protocol presented by the author and some indications throughout the narrative, we believe this is possible not only due to the clues we will analyze below but also due to the intertextual relationships that can be established with the work.*

**KEYWORDS:** *Émile Zola; La Curée; homosexuality; intertextuality.*

### **REFERÊNCIAS**

BARTHES, Roland. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1963.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Édition établie par Jacques Dupont. Paris : Flammarion, 2012.

BERTRAND, Michèle. À la recherche de l’image perdue. Un cas d’homosexualité masculine. **Cliniques méditerranéennes**, Toulouse, v. 65, n. 1, p. 47-54, 2002. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2002-1-page-47.htm>. Acesso em: 23 maio 2019.

BORRILLO, Daniel; COLAS, Dominique. **L’homosexualité de Platon à Foucault**: anthologie critique. Paris: PLON, 2005.

Renata Lopes Araujo

BRUNETIÈRE, Ferdinand. **Le roman naturaliste**. Paris : C. Lévy, 1892.

CHEVALIER, Julien. **Une maladie de la personnalité: l'inversion sexuelle**. Paris: G. Masson, 1893.

DESJARDINS, Paul. **Le devoir présent**. 2 ed. Paris: A. Colin, 1892.

DIDEROT, Denis. **Supplément au Voyage de Bougainville**. 21.ed. Paris: Gallimard, 2002.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary: moeurs de province**. Préface et notes de Maurice Nadeau. Paris : Gallimard, 1991.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2016. v.6.

GODBOUT, Louis. **Ébauches et débauches: la littérature homosexuelle française de 1859 à 1939**. Conferência. Montréal, Université du Québec, p. 1-188, 2001. Disponível em: <http://agq.qc.ca/conferences-louis-godbout/>. Acesso em: 23 maio 2019.

KRAFFT-EBING, Richard. **Psychopathia sexualis**. Tradução de Émile Laurent et Sigismond Csapo. Paris: Georges Carré, 1893.

LAROUSSE, Pierre. **Grand dictionnaire universel du XIXe siècle**. Tomo IX. Paris: Administration du grand dictionnaire universel, 1880.

LAPORTE, Antoine. **Le Naturalisme, ou l'Immoralité littéraire**. Émile Zola, l'homme et l'œuvre. Paris : Laporte, 1894.

LOTI, Pierre. **Aziyadé**. 3 ed. Paris: Calman Lévy, 1991.

MOLL, Albert. **Les perversions de l'instinct genital**. Tradução de F. Pactet. Paris: George Carré, 1893.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Bocage; introdução de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.

RACINE, Jean. **Théâtre complet**. 16 ed. Paris: Charpentier, 1852.

RACHILDE. **Monsieur Vénus**. Roman matérialiste. New York: The Modern Language Association of America, 2004.

RAFFALOVICH, Marc André. **Uranisme et unisexualité**. Étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel. 1 ed. Paris: Masson, 1896.

ROSENFELD, Michel. Genèse d’une pensée sur l’homosexualité: la préface de Zola au *Roman d’un inverti*. **Genesis**, Paris, v. 44, n.1, p. 213-217, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/genesis/1802>. Acesso em: 17 maio 2019.

ROSENFELD, Michel. La Débâcle, le roman zolien d’un inverti? In **Conférence annuelle da Society for French Historical Studies**, 60 ed., 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/7108372/La\\_Débâcle\\_Le\\_roman\\_zolien\\_dun\\_inverti\\_](https://www.academia.edu/7108372/La_Débâcle_Le_roman_zolien_dun_inverti_). Acesso em: 12 maio 2019.

SAINT-PAUL, Georges. À la mémoire d’Émile Zola. In: LACASSAGNE, Alexandre; DUBUISSON, Paul. **Archives d’anthropologie criminelle, de criminologie et de psychologie normale et pathologique**. Paris: Masson, 1907. v. 22.

ZOLA, Emile. **La Curée**. 11 ed. Paris: Flammarion, 1970.

ZOLA, Emile. **Le Roman expérimental**. Paris: Charpentier, 1902.

ZOLA, Emile. Dépopulation. **Le Figaro**, Paris, ano 42, n. 144, 23 mai. 1896, p. 4. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k283655m>. Acesso em: 17 jul. 2020.

ZOLA, Emile. **La Débâcle**. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1892.

ZOLA, Emile. **Nana**. 2 ed. Paris: Charpentier, 1881.







# O ARTISTA E A OBRA DE ARTE: PARADOXOS DA MUSA MODERNA

Kedri Domingos dos SANTOS\*

**RESUMO:** Marcados por eventos e transformações sociais nos tempos modernos e pela sensação de ausência de sentido no mundo, o qual é visto como ilusório e superficial, artistas estabelecem uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, a qual, representando os novos tempos, é vista como produto do olhar e da criatividade masculinos, tornando-se a imagem artística por excelência. Ao abordar essa temática em *L'Ève future*, o escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) inscreve seu romance na linhagem de obras nas quais têm destaque o artista e seu universo. A partir da criação de um androide, destaca-se a relação entre o modelo e a obra de arte, remetendo ao tema do duplo, um dos mais antigos na literatura. Também é possível entrever a fratura entre o eu e o mundo e a busca, no artista idealista que foi Villiers, pelo sonho da beleza ideal.

**PALAVRAS-CHAVE:** *L'Ève future*; Villiers de l'Isle-Adam; artista; mulher; obra de arte; duplo.

Nos tempos modernos, o amor é dirigido a um ser em transformação, e não a um ideal fixo de mulher e, nessa perspectiva, ela surge como uma estátua ou uma página em branco. Michelet (1859) desenvolve o tema da mulher enquanto criação do homem, recuperando referências bíblicas, onde ele busca se tornar criador como Deus, ao criar Eva da costela de Adão, e mítica, com a retomada do mito de Prometeu e de Pigmalião. Tais ideias serão retomadas pelos artistas e escritores no século XIX e vemos constantemente o estabelecimento de uma relação entre o objeto estético e a figura feminina, na medida em que a mulher é vista como produto, não apenas do olhar, mas da criatividade masculina. Cobiçada, ela se torna ideal, imagem artística por excelência. No entanto, ela evoca um duplo questionamento, do qual resulta um confronto constante entre

---

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

obra e modelo: de um lado, o destino feminino e de outro a finalidade da arte e do artista. Considerando que a arte se torna autônoma nesse século conturbado, o artista “usurpa o poder do Criador” e, nesse ato de rebeldia, a mulher se torna, ao mesmo tempo, inspiradora, possibilitando a sublimação artística, e objeto amado, mas visto como incompleto, inacabado, imagem ilusória de uma “simbiose mortífera” (Ksiazenicer-Matheron, 2000, p.16).

Balzac fez várias obras onde há a reflexão sobre as relações da arte e do amor, como *Sarrasine*, de 1830, *Massimilla Doni*, de 1839, e *Le roi Candaule*, de 1844<sup>1</sup>. A encontramos também em *La Maison du chat-qui-pelote*, de 1842, onde há confusão entre entusiasmo estético e paixão amorosa, e em *Le chef-d'œuvre inconnu*, de 1831, onde o enfrentamento da arte e do amor aparece através do processo de mistificação da mulher<sup>2</sup>. Em Balzac, a mulher tira seu poder da confusão das funções maternas e os papéis de inspiradora e amante. Essa questão também aparece na obra de Gautier, como em *La toison d'or* (1839)<sup>3</sup>. Para o escritor, o amor, que “*fait la femme*”, permite ressuscitar o belo e o breve momento da posse, e atingir, assim, o absoluto. Gautier, em busca de uma musa que o mundo da época não podia mais oferecer, diz: “*J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair*”. *Manette Salomon*, de 1868<sup>4</sup>, dos irmãos Goncourt, também fala da impossível união do artista e da mulher, já que a busca do belo se torna um sofrimento propiciado pelo cotidiano encarnado pelo ser feminino. A visão da mulher, enquanto objeto de arte e de amor, aparece ainda em *L'Œuvre*, de 1886, de Zola<sup>5</sup>. Percebemos, assim, que essa temática está presente na literatura do século XIX.

O criador precisa da mulher porque ela personifica o ideal por ele buscado, o sinal da transcendência, mas nos tempos modernos, a mulher é marcada sobretudo pela degradação da civilização na segunda metade do século XIX, na França, situação que leva o artista ao sofrimento. Ela encarna a beleza pela qual se apaixona, é sua musa e, enquanto tal, deve permanecer, ao mesmo tempo, passiva, intocável, puro objeto de contemplação, e ativa, por sua função inspiradora e pelo ideal que ela representa aos olhos do criador (Roy-Reverzy, 1998). Entretanto, encontramos frequentemente uma barreira espiritual que separa a mulher do artista e isso ocorre porque não pode haver contato

---

<sup>1</sup> Confira Balzac (2005).

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

<sup>3</sup> Confira Balzac (1879)

<sup>4</sup> Confira E. Goncourt e J. Goncourt (2010).

<sup>5</sup> Confira Zola (1980).

entre a alma do criador e a alma da mulher burguesa, por causa sobretudo da inadequação das almas, na medida em que a mulher burguesa não vê e não compreende a beleza na arte. Além disso, o artista, que vive na esfera do ideal, não saberia compartilhar com sua musa uma vida comum e cotidiana, pois ela estaria mais próxima do mundo material que do plano ideal. No caso do artista, a armadilha da musa é imaginar que a encontrou, já que seu trabalho depende da beleza representada pela mulher, mas ele se engana ao fazer dela sua amante. A musa se torna assim um modelo, um corpo possuído, tanto pelo pintor quanto pelo amante, um corpo com o qual se vive ou se convive, misturando assim arte e vida cotidiana. O ideal da natureza deveria se tornar o objeto da contemplação do artista, não o objeto do desejo do homem, visto que, para o artista, a modelo é mais importante que a mulher<sup>6</sup>. O artista se apega ao mesmo tempo à carne e à sua arte e vive em uma relação ambígua com a mulher amada e a figura pintada. A confusão entre a obra e a mulher faz com que o artista tome uma por outra e projete no suporte, visto como indigno, uma visão estética ideal. Sob os traços de uma burguesa ou de uma modelo, o criador vê a musa de suas obras. O amor passa através da pintura ou da obra criada, na medida em que o artista se apaixona pela mulher (enquanto ela é modelo e inspiração), situação que recupera o mito de Pigmalião (Roy-Reverzy, 1998).

No caso do pintor, a mulher é um suporte para seu trabalho, inferior à mulher ideal de sua tela. Ele busca fazer coincidir o signifiante e o significado, ou seja, abolir a representação para oferecer a presença de uma mulher real, mas ela se opõe à mulher pintada, de modo que elas não podem coexistir, nem na vida, nem na representação. O artista personagem ama na pintura, sua criatura, a mulher pintada, representada. Se Pigmalião podia amar apenas sua virgem de marfim, o pintor pode amar apenas a representação da mulher real, sua imagem, tal como ele a criou, filtrada através de seu ideal. Vemos, assim, a complexa relação entre o artista e as duas mulheres por quem ele é apaixonado, sua companheira e sua representação.

Aliás, a relação entre a modelo e a obra de arte nos remete ao tema do duplo, um dos mais antigos na literatura, o qual foi explorado na mitologia, como a história de Narciso nas *Metamorfoses* de Ovídio (2003). Narciso, filho do rio Cefiso e da Ninfa Liríope, tinha uma beleza inigualável e por isso era amado e desejado pelas deusas, ninfas e jovens gregas. Preocupada com o destino de seu

---

<sup>6</sup> Assim como a figura da atriz, que tem mais relevância para o artista do que o ser feminino por trás da máscara; considera-se acima de tudo a obra ou o papel que ela representa. Nesse aspecto, a atriz é importante apenas enquanto ser vazio, capaz de representar o ideal (Roy-Reverzy, 1998).

belo filho, Liríope consulta Tirésias, um famoso adivinho, que lhe responde que Narciso viveria muitos anos contanto que não visse a si mesmo<sup>7</sup>. Porém, por ter rejeitado o amor da Ninfa Eco – que se transformou numa pedra de tanta tristeza -, e desprezado todas as ninfas, Nêmesis, deusa da vingança (especialmente para com os orgulhosos e insolentes), condenou Narciso a aspirar a um amor impossível, que não fosse correspondido. Insensível às demonstrações de afeto, Narciso vê um dia seu reflexo (seu duplo) na superfície de uma fonte de águas claras e se apaixona pela bela imagem que vê refletida na água. Narciso, ignorando fome e sede, não consegue deixar de contemplar a própria imagem e, ao tentar alcançar este outro, cai na água, morrendo afogado. No lugar de seu corpo foi encontrada uma flor amarela, o narciso.

Com o Romantismo, a temática do duplo se torna um motivo recorrente na criação literária do século XIX. O duplo configura-se por sua surpreendente semelhança com o ser, seja nos traços, no nome, na voz, no modo de vestir. Esse jogo entre o ser e sua imagem, entre o original e sua cópia pode acontecer de diversas formas. Rank (1973) nos apresenta os duplos misteriosos que se separam do eu e se tornam independentes (sombra, reflexo ou retrato), duplos (sósias), onde pessoas reais se parecem muito, encontram-se e tornam-se rivais. Há ainda duplos criados por mentes doentes ou loucura paranoica, a dupla personalidade e os duplos por multiplicação, que consistem na duplicação de uma pessoa, como as criaturas artificiais.

Esse tema foi abordado em várias narrativas fantásticas de E. T. A Hoffmann (1776-1822), escritor alemão ligado ao gênero fantástico e que exerceu forte influência sobre autores da época, especialmente franceses. O duplo aparece em seus contos fantásticos, como: “O Homem da areia”, de 1816, e em seu romance *Elixir do diabo*, de 1814<sup>8</sup>. O escritor estadunidense E. A. Poe também escreveu narrativas fantásticas, as quais foram recebidas com entusiasmo na França, a partir da tradução de sua obra realizada pelo poeta Charles Baudelaire em 1855. O motivo do duplo foi abordado, por exemplo, em sua novela “*William Wilson*”<sup>9</sup>, e se tornou um modelo para escritores posteriores. Dentre os autores franceses ligados ao fantástico, podemos citar Charles Nodier (1780-1844), Prosper

---

<sup>7</sup> Essa questão nos faz pensar no mito da criação bíblica, na qual, o homem teria continuado a viver no paraíso se não tivesse sucumbido à curiosidade e desobedecido a única proibição divina. Entretanto, ao comer do fruto proibido, o homem passa a ter consciência de si mesmo e dos outros, e a consequência de ver-se a si mesmo, sua individualidade, é a perda da imortalidade humana.

<sup>8</sup> Confira Hoffmann (1993).

<sup>9</sup> Confira Poe (1965).

Merimée (1803-1870), Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier, Guy de Maupassant e Villiers de L'Isle-Adam<sup>10</sup>.

### *L'Ève Future*

O romance *L'Ève Future*, do escritor francês Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), publicado em 1886, foi pensado inicialmente para ser um conto sobre a criação de uma mulher artificial, mas se tornou uma obra extensa e complexa, que apresenta questões caras ao escritor, dentre as quais podemos destacar a situação do artista, em meio à realidade indesejada, e as soluções encontradas para fugir de suas armadilhas. Nesse universo ilusório, a relação entre o artista e a mulher, a modelo e a obra de arte, ganha destaque. Ao abordar esta temática, Villiers inscreve seu romance na linhagem de obras nas quais têm destaque o artista e seu universo.

Em *L'Ève future*, o homem desafia a natureza e Deus, ao rejeitar a realidade indesejável e pretender substituir o ser humano. O título de *L'Ève future* está relacionado ao ideário cristão, na medida em que a Eva futura inscreve o romance na perspectiva da narrativa fabulosa das origens e dialoga com a Eva do mito da criação do mundo presente em “Gênesis”, livro do Antigo testamento<sup>11</sup>. Conforme as escrituras bíblicas, a mulher foi criada a partir da costela de Adão para ser a companheira do homem no paraíso e este, instigado pela mulher (que foi, por sua vez, influenciada pela serpente), comeu do fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal. Em decorrência desse ato de desobediência, o homem passou a ter consciência de si mesmo e do mundo, mas também foi expulso do paraíso e da eternidade, tornando-se mortal. A partir desse momento, o homem e a mulher encontram-se suscetíveis aos sofrimentos e males do mundo, às dores do parto, à necessidade de trabalhar para se sustentar, ao acesso a terras improdutivas, etc. O homem chamou à sua mulher “Eva”, porque ela seria a mãe de todos os seres humanos. Assim, a descendência de Eva é mortal e está sujeita à dor, ao sofrimento e à morte (Auraix-Jonchière, 2002).

Villiers propõe, em *L'Ève future*, uma versão nova e ousada da “Gênesis”, porque se trata de criar, graças à ciência, uma Eva nova, capaz de ultrapassar as falhas da Eva comum. Essa mulher ideal, mas artificial, Hadaly, a “Eva futura”,

---

<sup>10</sup> A literatura fantástica “*fin de siècle*”, ou decadente, é caracterizada por uma visão pessimista do mundo, e a imaginação surge com o gosto pela aparição de motivos como a perversão e a anomalia. O fantástico seria caracterizado pelo caráter misterioso e insólito dos fenômenos e se identificaria com a obsessão, a alucinação e a loucura (Wandzioch, 1995).

<sup>11</sup> Confira Bíblia (2001).

revela-se em realidade uma contra-Eva, um ser capaz de elevar o homem ao ideal (Dottin-Orsini, 1993). Auraix-Jonchière (2003) entende que nos nomes contidos no romance ecoam aqueles dos ancestrais humanos: Adão e Eva. Lord Ewald, um “filho de Eva” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.80), encontra-se condenado por seu nome a estar preso a uma filha de Eva, mas ele busca escapar de seu destino e salvar-se por intermédio do ideal encarnado por Hadaly, cujo nome, aliás, reenvia à noção de ideal e seria a transcrição das palavras iranianas “*had-é-ali*”, que significa limite superior (Auraix-Jonchière, 2003, p.243). Nesse ideal não haveria a conjunção de Adão e Eva, casal maldito, devotado à corrupção e à mediocridade. Essa “Eva futura” seria, simultaneamente, outra Eva e “a outra de Eva”, substituindo-a idealmente. Percebemos, assim, a partir do título, que a obra se organiza confrontando dois tempos: aquele do mito, que é fabuloso, e aquele de uma modernidade que, projetado no futuro, pretende criar uma nova Eva e instaurar também uma nova era (Ponnau, 2000):

*Puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques, pourquoi nos amours ne le deviendraient-ils pas également? — À la place de l’Ève de la légende oubliée, de la légende” méprisée par la Science, je vous offre une Ève scientifique, — seule digne, ce semble, de ces viscères flétris que — par un reste de sentimentalisme dont vous êtes les premiers à sourire, — vous appelez encore “vos coeurs”. Loin de supprimer l’amour envers ces épouses, — si nécessaires (jusqu’à nouvel ordre, du moins) à la perpétuité de notre race, — je propose, au contraire, d’en assurer, raffermir et garantir la durée, l’intégrité, les intérêts matériels, à l’aide innocente de mille et mille merveilleux simulacres — où les belles maîtresses décevantes, mais désormais inoffensives, se dédoubleront en une nature perfectionnée encore par la Science, et dont la salubre adjonction atténuera, du moins, les préjudices qu’entraînent toujours, après tout, vos hypocrites défaillances conjugales.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.951)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> “[...] do momento em que somos deuses e nossas esperanças são somente científicos, por que nossos amores não se tornariam idênticos? – No lugar da Eva da lenda esquecida, da lenda desprezada pela Ciência, ofereço-lhes uma Eva científica – a única digna, parece-me, dessas vísceras definhadas que os senhores – por um resquício de sentimentalismo do qual são os primeiros a sorrir – chamam ainda de ‘seus corações’. Longe de suprimir o amor para com as esposas – tão necessárias (pelo menos, até nova ordem) à perpetuação da espécie -, proponho, ao contrário, assegurar, reforçar e garantir a duração, a integridade, os interesses materiais, com a ajuda inocente de milhares e milhares de maravilhosos simulacros – em que as belas amantes sempre decepcionantes, mas a partir daí inofensivas, desdobrar-se-ão, em uma natureza ainda aperfeiçoada pela Ciência e cuja saudável adição, pelo menos, atenuará os prejuízos que sempre acarretam suas hipócritas crises conjugais.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.289-290).

E continua: “*Chimère pour chimère, péché pour péché, fumée pour fumée, — pourquoi donc pas?...*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.952)<sup>13</sup>. Ao oferecer a Lord Ewald uma “*objection logique ou même acceptable*” para essa realidade ilusória, Edison entende que:

[...] *miss Alicia Clary vous apparaîtra, non seulement transfigurée, non seulement de la «compagnie» la plus enchanteresse [...] Enfin, cette sottise éblouissante sera non plus une femme, mais un ange; non plus une maîtresse, mais une amante; non plus la Réalité, mais l’IDÉAL.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.823)<sup>14</sup>.

Diante da imperfeição de Alicia, e a incompatibilidade entre a beleza da forma e a ausência de uma alma que esteja à altura deste corpo, Edison, em seu esforço para consertar os erros da natureza, vai apresentar uma alternativa para Lord Ewald: “*Je vous offre, moi, de tenter l’ARTIFICIEL et ses incitations nouvelles! [...] Tenez, mon cher lord, à nous deux, nous formons un éternel symbole: moi, je représente la Science avec la toute-puissance de ses mirages: vous, l’Humanité et son ciel perdu.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.845)<sup>15</sup>. Mas Edison não deseja reproduzir a natureza, ele quer aperfeiçoá-la de modo que ela se manifeste como deveria ter sido: perfeita e sublime. Ao fabricar um ser artificial, à medida do homem, Edison torna-se um criador: “[...] *je prétends pouvoir - et vous prouver d’avance, encore une fois, que positivement je te puis faire sortir du limon de l’actuelle Science-Humaine un Être fait à notre image, et qui nous sera, par conséquent, CE QUE Nous SOMMES A DIEU.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.836)<sup>16</sup>. Hadaly, a mulher artificial, corresponderá, portanto, a esse ideal de existência, livre dos defeitos humanos: “[...] *la nature change mais non l’Andréïde. Nous autres, nous vivons, nous mourrons, - que sais-je! L’Andréïde ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections [...]*” (Villiers de l’Isle-Adam,

<sup>13</sup> “Quimera por quimera, pecado por pecado, fumaça por fumaça – então, por que não?...” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.190).

<sup>14</sup> “[...] Miss Alicia Clary aparecerá transfigurada, não apenas como uma “companhia” encantadora, mas dotada de extrema elevação espiritual e também revestida por uma espécie de imortalidade. [...] Enfim, esta tolinha deslumbrante não será mais uma mulher, mas um anjo; não mais uma amante, mas uma amada; não mais a Realidade, mas o IDEAL.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.124).

<sup>15</sup> “Ofereço-lhe a tentativa do ARTIFICIAL e de seus novos estímulos! [...] Veja, meu caro lorde, formamos os dois um símbolo eterno; eu represento a Ciência com suas miragens todo-poderosas; o senhor, a Humanidade e seu céu perdido.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.152).

<sup>16</sup> “[...] pretendo poder – e provar-lhe previamente, ainda uma vez que, realmente, posso fazê-lo: tirar do limo da Ciência Humana atual um Ser *feito à nossa imagem*, e que será para nós, em consequência disso, O QUE SOMOS PARA DEUS.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.141).



1986, p.939)<sup>17</sup>. Enquanto os seres da natureza e da humanidade se submetem ao tempo, e são voltados à decadência e à morte, a máquina sempre permanecerá parecida com ela mesma.

Alicia, apesar de seus defeitos possui uma alma e, portanto, uma vida, enquanto Hadaly oferece apenas a aparência disso. Entretanto, Alicia toca o ideal apenas quando não age e não fala, assim como uma estátua. Aliás, Alicia se assemelha à Vênus Victrix, que também não tem alma, mas “inspira pensamentos ideais e vivos” (Conyngham, 1975, p.119). Para Conyngham (1975), a ciência moderna cria formas ideais que são, por vezes, impossíveis de realizar. No caso de Hadaly, a forma perfeita, com uma exterioridade absolutamente bela, é, no entanto, uma forma vazia, mas que é preenchida e quando isso acontece Hadaly “*garde la beauté du rêve*”, “*beauté de déesse oubliée*”, e possui a alma que falta à modelo; ela também tem o charme e a graça que faltavam na viva, sinais de uma beleza completa, onde se revela a perfeição total, intelectual e carnal, da mulher sonhada (NOIRAY, 1982). Hadaly revela-se assim “*une inspiratrice*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.939)<sup>18</sup>.

Hadaly, a mulher artificial nascida da ciência, imita a natureza para melhor transfigurá-la. Lord Ewald, ao se deparar com o duplo de Alicia, fica terrificado:

*Il assura, machinalement, son lorgnon et la considéra de la tête aux pieds, à droite et à gauche, puis en face. Il lui prit la main: c’était la main d’Alicia! Il respira le cou, le sein oppressé de la vision: c’était bien Alicia! Il regarda les yeux... c’étaient bien les yeux... seulement le regard était sublime! La toilette, l’allure... — et ce mouchoir dont elle essuyait, en silence, deux larmes sur ses joues liliales, — c’était bien elle encore... mais transfigurée! devenue, enfin, digne de sa beauté même: l’identité idéalisée.* (Villiers de l’Isle-Adam, 1989, p.984)<sup>19</sup>.

Hadaly reproduz a Eva da tradição judaico-cristã, representada por Alicia, que é por sua vez a imagem da Vênus Victrix. Aliás, o escritor associa no texto esta Vênus com a de Milo:

<sup>17</sup> “A natureza transforma-se, mas não a Andróide. Nós mesmos vivemos, morremos, enfim, que importa! A Andróide não conhece nem a vida real, nem a doença, nem a morte. Está acima de todas as imperfeições [...]” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.276).

<sup>18</sup> “Conserva a beleza do sonho. É uma *inspiração*.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.276).

<sup>19</sup> “Fixando o lornhão com gesto maquinal olhou-a longamente da cabeça aos pés, dos dois lados e de frente. Pegou-lhe a mão; era a mão de Alicia! Aspirou o pescoço, o colo arfante da visão: era realmente Alicia! Olhou os olhos... eram exatamente os olhos da humana... com a diferença de que o olhar era sublime! A toaleta, os modos... — e o lenço com que enxugava, em silêncio, duas lágrimas das faces muito alvas — era ela, exatamente... transfigurada, porém! Digna, finalmente, da própria beleza: a identidade idealizada.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.332-333).



*Doutant de mes yeux, doutant de ma raison, l'idée [...] folle [...] me prit d'une confrontation de cette morne vivante avec la grande pierre, qui est, vous dis-je, son image, avec la VENUS VICTRIX. [...] Un jour donc, plaisantant, je la conduisis au Louvre [...], et je la mis brusquement en présence du marbre éternel. [...] Miss Alicia releva son voile, cette fois. Elle regarda la statue avec un certain étonnement; puis, stupéfaite, elle s'écria naïvement: "Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distinguée."* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.815-816)<sup>20</sup>.

A deusa Vênus, na Roma Antiga, aparece também sob o nome de Vênus Victrix. Essa Vênus vitoriosa inspira-se na deusa Afrodite, que vence a disputa com Hera e Atenas, na qual concorriam para ver quem era a mais bela<sup>21</sup>.

A deusa vitoriosa também tem um papel importante na fundação de Roma. A Vênus Victrix é representada em gravuras e em moedas na Roma Antiga e aparece frequentemente armada (Guiraud, 1985). De acordo com Guiraud (1985), ela é representada seminua, de costas, com a cabeça de perfil virada para a direita. Seus cabelos estão presos em um coque e a Vênus porta uma tiara. Ela tem um pedaço de pano atado na altura das ancas, que desce ao longo da coxa, envolvendo suas pernas. Em suas mãos estariam um capacete e uma lança (Figuras 1 e 2).

**Figura 1:** Moeda antiga Vênus Victrix 1



**Fonte:** Vênus ([80? a. C])

<sup>20</sup> “Duvidando de meus olhos, duvidando de minha razão, a ideia [...] louca [...] – coloquei esta taciturna criatura diante do grande mármore que é, como já havia dito, sua imagem, a estátua de VENUS VICTRIX [...] Um dia pois, gracejando, levei-a ao Louvre [...] e coloquei-a bruscamente diante do mármore eterno. Miss Alicia levantou o véu. Olhou a estátua com um certo espanto; depois, estupefata, exclamou candidamente: “Veja SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distinta.” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.114).

<sup>21</sup> Trata-se do episódio do julgamento de Páris, que tinha sido designado por Zeus para indicar a ganhadora. Ele escolhe Afrodite, depois de esta lhe prometer o amor de Helena de Esparta, esposa do rei grego Menelau (Bulfinch, 1999). Este seria o prelúdio da guerra de Tróia contada na *Iliada*, de Homero (2007).

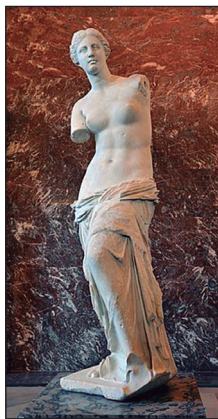
**Figura 2:** Moeda antiga Vênus Victrix 2



**Fonte:** Vênus ([238? a. C])

A Vênus de Milo (Figura 3), por sua vez, é uma escultura grega do final da época helenística. Há um mistério em torno de sua identidade real, devido à ausência de atributos, o que permite várias interpretações. Apesar de não haver nenhum objeto que possa confirmar seu *status* de deusa do amor, a estátua é comumente atribuída a Afrodite. Há alguns que veem nela a Vênus Victrix, a deusa invencível, personificação da eterna beleza, é o caso de Villiers, como podemos perceber no trecho acima de *L'Ève future*, onde Alicia, confrontada com a estátua no museu do Louvre, identifica-se com a imagem da Vênus de mármore: “*Tiens, moi! [...] Oui, mais moi, j'ai mes bras, et j'ai l'air plus distinguée.*” (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.816)<sup>22</sup>.

**Figura 3:** Vênus de Milo



**Fonte:** Vênus de Milo ([100? a. C]).

<sup>22</sup> “Veja, SOU EU! [...] Mas eu tenho braços e minha aparência é mais distinta.” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.114).

Se a Vênus Victrix inspira com suas formas, Alicia também poderia fazê-lo, mas apenas se agisse como uma estátua, tendo em vista que seu comportamento contradiz completamente a beleza que possui:

*[...] comment comprendre une Vénus victorieuse qui, ayant retrouvé ses bras au fond de la nuit des âges et apparaissant au milieu de la race humaine, renverrait au monde éperdu qui viendrait lui offrir son éblouissement le coup d'oeil rêche, oblique et retors d'une matrone manquée dont le mental n'est que le carrefour où toutes les chimères de ce faux Sens-commun, dont nous venons de dégonfler la morne suffisance, tiennent, gravement, leur oiseux conseil?* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.810)<sup>23</sup>.

Em *L'Ève future*, as mulheres naturais, representadas por Evelyn Habal e Alicia Clary, são falsas, na medida em que a primeira projeta a ilusão da juventude e da beleza graças a um trabalho de recriação, por intermédio da maquiagem, enquanto a segunda apresenta uma contradição entre seu corpo e sua alma, dado que, com sua alma burguesa, ela se revela estúpida preocupando-se apenas com a aparência e o sucesso, de modo que sua bela forma se revela vazia em sua essência. Embora Alicia seja a cópia da Vênus, a estátua aparece como superior à mulher real. O ideal seria, então, haver uma estátua animada, uma Vênus viva, e Hadaly, cujo vazio é desprovido de qualquer contato com o mundo vulgar e corruptível da humana, propicia a realização desse ideal, ultrapassando a mulher real e a estátua. A nova Eva não tem nem o corpo nem a alma da Eva original e, portanto, não se submeterá nem à degradação física nem à inadequação entre corpo e alma. Vemos, assim, a realização do pigmalionismo em *L'Ève future*:

*Et voici que cette substance charnelle, éclatante et humaine s'unifie, grâce à de minutieuses précautions, à l'armure andréidienne, selon les épaisseurs naturelles de la belle vivante. — Comme cette substance se prête, sous de très fins outils, à une ciselure d'une ténuité idéale, le vague de l'ébauche disparaît très vite: le modelé s'accuse, les traits apparaissent, mais sans teint ni nuances; c'est la statue attendant le Pygmalion créateur.* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986, p.935)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “[...] como compreender uma Vênus vitoriosa que, tendo recuperado os braços na noite profunda do tempo, reaparecesse no meio da espécie humana, tendo o mundo siderado a seus pés, com a maneira de olhar ríspida, astuta e dissimulada de uma matrona frustrada? De uma burguesa cuja mente é feita de uma encruzilhada onde se postam todas as quimeras sentenciosas desse falso Senso comum, cheio de presunção e que acabamos de acusar o vazio?” (Villiers de l'Isle-Adam, 2001, p.107).

<sup>24</sup> “Aí então, a substância carnal, brilhante e humana, unifica-se, graças a minuciosas precauções, na armadura da Androide, segundo as espessuras naturais da bela moça. – Como essa substância presta-se, quando trabalha com

Em Hadaly, a eternidade faz-se presente em vários aspectos: na matéria que a compõe, a carne artificial, ouro, prata, pérolas e pedras preciosas, enfim, materiais incorruptíveis. Também seu funcionamento é perfeito, na medida em que não há previsão de pane, reparos ou mudança de peças. Essa máquina, produzida para ser eterna, também produz a eternidade (NOIRAY, 1982). Nela, Edison se encarregou de registrar os primeiros instantes do amor, os mais puros e emocionantes para Lord Ewald, de modo a conservá-los e restitui-los à vontade. A eternidade de Hadaly é, assim, apenas o ideal que ela contém: “[...] *l’Andréide n’est que les premières heures de l’Amour immobilisées, — l’heure de l’Idéal à jamais faite prisonnière.*” A função da máquina será de “[é]terniser une seule heure de l’amour, — la plus belle, — celle, par exemple, où le mutuel aveu se perdit sous l’éclair du premier baiser, oh! l’arrêter au passage, la fixer et s’y définir! y incarner son esprit et son dernier voeu [...]” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.914) e torná-la acessível. O ser amado representa, assim, apenas essa hora que se quer recuperar perpetuamente e que se quer ressuscitar em vão. Mas a máquina pode conservar esse instante e rerepresentar essa hora ideal e permitir, novamente, a apropriação desse momento único de alegria: “*Oh! ravoir celle-là, toute seule [...] la grande heure monotone [...] cette heure d’or*” e esse instante surge como “*l’idéal de toute félicité réalisé*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.917). Encontramos, assim, em Villiers, o desejo de rerepresentar esse momento de perfeição imobilizado para sempre, em uma repetição eterna. Entendendo que o primeiro momento de êxtase espiritual é o mais sublime, em *Axël* e *L’Ève future*, o momento que se deseja recuperar é aquele em que as duas almas se encontram e se reconhecem, momento esse que não se repetirá, sendo impossível sentir novamente esse primeiro instante fugidio.

O valor dessa criação perfeita é inestimável, como diz Lord Ewald: “*Aucun trésor ne pourrait acheter ce chef-d’oeuvre.*” (Villiers de l’Isle-Adam, 1986, p.998). Devido à sua aparência e o que representa, Hadaly surge, então, como uma obra de arte, tanto pela riqueza que a constitui e que a envolve, quanto por ser cópia de Alicia, o reflexo da Vênus Victrix. Por sua singularidade, ela alcança o *status* de obra-prima e Edison se torna um criador, um artista, que alia, no processo de criação, positivismo e espiritualismo, colocando a ciência a serviço da Arte. Mas Hadaly tem dois criadores, Edson, que, concorrendo com Deus, torna-se um criador ao criar a carne de Hadaly, esculpindo uma nova Eva (a qual pode

---

instrumentos precisos, a um cinzelado de tenuidade ideal, a indefinição do esboço logo desaparece para dar lugar ao modelado e aos traços, mas ainda sem colorido nem nuances; é a estátua à espera do Pigmalião criador.” (Villiers de l’Isle-Adam, 2001, p.271).

ser vista como uma Vênus moderna), e Ewald, quem se apaixona e dá vida a essa criatura - ao acreditar em sua existência -, de modo que em *L'Ève future*, a figura de Pigmaleão se desdobra. É Sowana, a alma que vem do além, elemento imprevisível pela ciência de Edison, quem permite a “transmutação espiritual” na qual a criatura supera o criador (Ponnau, 2000).

Ewald-Edison ao escolher se afastar da mulher natural, em proveito de um ser completamente artificial, consegue criar a mulher ideal, a qual se apresenta também como musa. A modelo que inspira o artista (Alicia) é substituída pela própria estátua (Hadaly); ela se torna fonte de inspiração e de contemplação pura, pois é objeto de amor e objeto estético. Diferentemente da mulher real, Hadaly não suscita desejos carnaís; ela é mantida na esfera do ideal, na medida em que, animar uma máquina, cuja virgindade é inviolável, garante sua idealidade. Ao contrário do mito de Pigmaleão, onde vemos a estátua se converter em uma mulher, e o artista ceder à sensualidade, inserindo-se assim no plano da materialidade, afastando-se, desse modo, do ideal absoluto, Hadaly será sempre virgem e estéril. À natureza decepcionante se sobrepõe a cópia, reflexo purificado. O artifício de Hadaly é sublime. *L'Ève future* introduz o leitor no universo da arte, assim como a renovação do Éden, paraíso sem o pecado original, onde Adão e Eva se perdem na contemplação um do outro e almejam alcançar juntos o infinito. Mediadora, Hadaly sai do mundo dos sonhos e introduz Ewald, a partir do momento em que ele acredita nela, em um universo transcendente (Roy-Reverzy, 1998).

Ao pensar o duplo e a ilusão, Rosset (2014) chama a atenção para a rejeição da realidade sensível pelo sujeito, que pode provocar a busca por outra realidade. O sujeito rejeita o presente decepcionante, do qual tenta desesperadamente escapar e, nesse caso, o passado ou o futuro surgem como formas de apagar o presente insuportável. O discurso metafísico, ao qual Villiers se associa, buscaria, nessa perspectiva, afastar a realidade imediata, relacionando-a com outro mundo que possui a chave de sua significação e de sua existência. Na tradição metafísica que remonta a Platão, o mundo sensível seria uma cópia, uma sombra do mundo das ideias ou o real absoluto. Hegel, por exemplo, de acordo com Rosset (2014), diferencia dois tipos de ilusão: a ilusão que consiste em tomar as coisas por suas aparências e a ilusão metafísica, que consiste em relegar o real em outro mundo distinto do mundo da aparência. Nessa última perspectiva, enquanto a verdade do mundo sensível é ser “fenômeno”, ele seria o duplo do mundo suprassensível, considerado o mundo verdadeiro. Conforme a interpretação de Rosset (2014) da filosofia de Hegel, o mistério da coincidência desse mundo com

o outro faz com que as coisas sejam como são e não outras coisas; a identidade da aparência e do Real que ela esconde é justificada pela invisibilidade do outro mundo que, por ser o duplo exato deste, fica impossibilitado de ser visto, devido ao fato de ser dissimulado por seu duplo, que é o mundo sensível. Seguindo esta lógica, o pensamento hegeliano anuncia no real imediatamente percebido a manifestação de outro Real, que seria o verdadeiro. Percebe-se que, do ponto de vista metafísico, o real é incapaz de dar conta de si mesmo e de assegurar sua própria significação, surgindo, portanto, a necessidade de buscar em outro lugar a chave que permite decifrar a realidade imediata, seja em uma “ausência” ou no “além”. Nessa perspectiva, o sentido está além das aparências e é conferido por um “outro” da realidade sensível, que é, em última instância, ele mesmo, mas diferente (Rosset, 2014). É a essa tradição que se associa o autor de *L'Ève future*, ao buscar uma realidade e uma beleza ideais que não se encontram no mundo imediato. O duplo, nesse romance, manifesta-se como rival da modelo original. Busca-se transcender a realidade medíocre, por mais bela que seja, e acessar uma outra beleza, perfeita, ideal, capaz de inspirar os sonhadores, mas que está ligada a um *ailleurs*, ao *au-delà*.

Em *L'Ève future*, vemos a busca pela mulher ideal, e por conseguinte pelo mundo ideal. Nesse contexto, Alicia é considerada uma beleza natural, comparável à das estátuas de Vênus, mas ela não corresponde ao ideal, dado que representa a mulher moderna e apresenta um espírito limitado. A ciência, com toda sua capacidade técnica, revela-se esclarecida em Edison, que vê, sente a ausência de um Deus no mundo, compreende a realidade desse mundo sem ele e, justamente por isso, quer dar uma resposta ao vazio sentido, criando um ser artificial, auge de todo o poder inventivo do homem através da técnica e da ciência. Mas, sozinha, esta última, assim como a natureza, não dá conta de solucionar o problema existencial humano. Em Villiers, o ideal pode ser alcançado apenas através da imaginação, a qual possibilita a criação da beleza que salva o homem; mas é preciso acreditar em sua criação, de modo que ela transcenda à realidade imediata e possa alcançar o desconhecido, o *au-delà*.

Ao colocar os dois extremos da alma feminina juntos, um representando o caráter repulsivo e grosseiro, o outro o ideal, Villiers mostra que o que detesta na mulher é a caricatura que os tempos modernos fizeram dela (Van der Meulen, 1925). Isso ocorre porque Villiers, desgostoso da existência banal e materialista de sua época, rejeita a realidade do mundo exterior, e deseja criar um mundo de sonho, ilusório, superior ao real. Ao criar o androide, o escritor apresenta uma forma extrema para escapar das armadilhas da natureza. Ao

substituir a mulher humana pelo androide, os impulsos naturais sexuais são excluídos, bem como a possibilidade de procriação. No entanto, os sentidos ainda são estimulados, no esforço de tornar essa ilusão mais real. Há nele a ideia de que o artista vai refazer o mundo em sua criação artística, a partir de seu imaginário, e criar algo que é da ordem do sonho por meio do artifício. Através da revolta artificial em *L'Ève future*, verifica-se a busca pela perfeição e pela imaterialidade e o desejo de aperfeiçoar a obra divina. O artifício humano transforma o mundo, adaptando-o aos desejos do homem, mas ele também pode servir para alcançar as alegrias espirituais. O artifício é obra da vontade e, exalta, portanto, a liberdade humana. Ele corresponde, assim, a uma muralha contra a tirania do destino e contra a morte, possibilitando ao homem ter acesso a uma vida mais bela, reinventando a eternidade. Moldado por uma vontade rebelde, o artifício tira o homem do “império da carne e do instinto”, imortalizando-o (Lévi-Bertherat, 1994, p.268).

## Conclusão

Como buscamos mostrar, o artifício em *L'Ève future* é uma forma de rebelião por parte de Edison. Ele desafia Deus a sair de seu silêncio e a se manifestar no mundo. No entanto, com o desaparecimento da criação de Edison o mistério ainda persiste: foi um castigo divino ou uma obra do acaso? A narrativa termina da mesma maneira como começou: com Edison contemplando o horizonte envolto pelo silêncio. Além disso, ao substituir a mulher real, decepcionante e desqualificada, pela ilusão representada por Hadaly, uma mulher artificial que associa a beleza física ao espírito, Villiers ilustra, na esteira de Baudelaire, a superioridade do artificial sobre o natural. A ilusão, criada através do artifício e conquistada pela vontade humana, é fundamental na obra de Villiers e, apesar de seu caráter transitório, revela-se suficiente para permitir o acesso ao *au-delà*, espaço do infinito, do eterno e do absoluto. Em Villiers, há ainda o desejo de conservar o instante único quando o amor, perfeito encontro de duas liberdades e chave que abre para o outro mundo, permite o retorno ao Éden perdido, à Unidade primeira, através desse primeiro instante mágico, sublime, que possibilita o acesso à felicidade plena. Assim, a partir do exposto, podemos perceber como a figura do artista e da obra de arte está presente na literatura do século XIX e como aparece no romance de Villiers e os paradoxos envolvendo a musa moderna.



***THE ARTIST AND THE WORK OF ART:  
PARADOXES OF THE MODERN MUSE***

**ABSTRACT:** *Marked by events and social transformations in modern times and by the feeling of a lack of meaning in the world, which is seen as illusory and superficial, artists establish a relationship between the aesthetic object and the female figure, which, representing the new times, is seen as a product of the male gaze and creativity, becoming the artistic image par excellence. When approaching this theme in *L'Ève future*, the French writer Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) inscribes his novel in the lineage of works in which the artist and his universe stand out. Through the creation of an android, the relationship between the model and the work of art stands out, referring to the theme of the double, one of the oldest in literature. It is also possible to glimpse the fracture between the self and the world and the search, in the idealistic artist that was Villiers, for the dream of ideal beauty.*

**KEYWORDS:** *L'Ève future; Villiers de l'Isle-Adam; artist; woman; work of art; double.*

**REFERÊNCIAS**

AURAX-JONCHIÈRE, Pascale. **Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence.** Front Cover: Presses Univ Blaise Pascal, 2002.

BALZAC, Honoré de. **Nouvelles et contes.** Edition d'Isabelle Tournier. Postface de Dai Sijie. Paris: Gallimard, 2006. t.2.

BALZAC, Honoré de. **Nouvelles et contes.** Edition d'Isabelle Tournier. Paris: Gallimard, 2005. t.1.

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana.** Orientação, introduções e notas de Paulo Rónai. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 1989.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada.** Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulus: 2001a. p.1-50.

BULFINCH, Thomas. **Livro de ouro da mitologia:** histórias de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CONYNGHAM, Deborah. **Le silence éloquent:** thèmes et structure de "L'Ève future" de Villiers de l'Isle-Adam. Paris: J. Corti, 1975.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **Cette femme qu'ils disent fatale:** textes et images de la misogynie fin-de-siècle. Paris: Grasset et Fasquelle, 1993.

GONCOURT, Edmond; GONCOURT, Jules de. **Œuvres complètes.** Direction de Pierre-Jean Dufief. Paris: Honoré Champion, 2010.



GUIRAUD, H. Venus Victrix: à propos d'une intaille d'époque romaine, de Murviellès-Montpellier. **Revue archéologique de Narbonnaise**, Narbonne, v.18, p. 399-403, 1985.

HOFFMAN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução do grego e introdução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2007.

KSIAZENICER-MATHERON, Carole. **Le sacrifice de la beauté**. Paris : Presses de la Sorbonnes Nouvelle, 2000.

LEVI-BERTHERAT, Ann-Deborah. **L'artifice romantique: de Byron à Baudelaire**. Klincksieck, 1994.

MICHELET, Jules. **L'Amour**. Paris: Librairie de L. Hachette, 1859. Disponível em: <<https://ia802705.us.archive.org/28/items/lamour01michgoog/lamour01michgoog.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2017.

NOIRAY, Jacques. **Le romancier et la machine: l'image de la machine dans le roman français (1850-1900)**. Paris: J. Corti, 1982.

OVIDIO, Nasão. A história de Eco e Narciso. In: OVIDIO, Nasão. **Metamorfoses de Ovídio**. Tradução de Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003, p. 61-65.

POE, Edgar. Allan. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Organização, tradução e anotação de Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Precedida de estudos biográficos e críticos por Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes de uma breve cronologia e de uma bibliografia; ilustrações de Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

PONNAU, Gwenhaël. **L'Ève future ou l'oeuvre en question**. Paris: PUF, 2000.

ROSSET, Clément. **Le réel et son double: essai sur l'illusion**. Paris: Gallimard, 2014.

ROY-REVERZY, Éléonore. **La mort d'Eros: La mésalliance dans le roman du second XIX<sup>e</sup> siècle**. Paris: SEDES, 1997.

VAN DER MEULEN, C. J. C. **L'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam**. Amsterdam : H. J. Paris, 1925.

VÊNUS. [238? a. C] Moedas antigas de Vênus Victrix. Disponível em: <[http://www.fredericweber.com/articl\\_dieux/article\\_venus.htm](http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

VÊNUS. [80? a. C] Moedas antigas Vênus Victrix. Disponível em: <[http://www.fredericweber.com/articl\\_dieux/article\\_venus.htm](http://www.fredericweber.com/articl_dieux/article_venus.htm)>. Acesso em: 18 jun. 2016.

Kedrini Domingos dos Santos

VÊNUS de Milo. [100? a. C]. 202 cm. Museu do Louvre. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus\\_de\\_Milo#/media/File:Front\\_views\\_of\\_the\\_Venus\\_de\\_Milo.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9nus_de_Milo#/media/File:Front_views_of_the_Venus_de_Milo.jpg)>. Acesso em: 20 set. 2016.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **L'Eve future**: transitoriis quaere aeterna. Genève: Arbre d'Or, 2004.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **A Eva Futura**. Tradução Ecila de Azeredo Grünewald. São Paulo: Edusp, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Adam. **Oeuvres complètes**. Édition établie par Allan Raitt et Pierre-georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, 1986. (Bibliothèque de la Pléiade, 328-329). 2.t.

ZOLA, Emile. **L'oeuvre**. Genève: Éditions Idégraf, 1980.

WANDZIOCH, Magdalena. Le double du héros dans la littérature fantastique. In: PÉROUSE, G. A. (Org.). **Doubles et dédoublement en littérature**. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1995. p.203-212.



# O AMOR REVOLUCIONÁRIO EM *LES MISÉRABLES*: O DISCURSO DE ENJOLRAS E A TRANSFORMAÇÃO DE GRANTAIRE

Maria Júlia PEREIRA\*

**RESUMO:** Em *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, a personagem Enjolras, líder insurgente que transforma, política e historicamente, a comunidade em que se insere, expressa absoluta devoção à causa republicana discursando em nome de um futuro em que o amor reinará. Em seu último discurso nas barricadas, prestes a morrer na luta contra a guarda real, o revolucionário glorifica o amor e o torna fundamento do “lugar nenhum” inerente à ideia de utopia que orienta suas ações no romance, bem como medeia suas relações com os demais insurgentes republicanos. No texto narrativo, a devoção e o sacrifício pela causa revolucionária são alegorias da caridade (ágape, amor de dileção); a República, afirmada como mãe, e a Pátria, tratada por amante, são, respectivamente, alegorias do amor materno e romântico. Grantaire, por sua vez, é o jogador libertino, bêbado que desdenha dos ideais revolucionários, personagem encarnação do ceticismo, antagônico à utopia, mas que, por afeição a Enjolras, transforma-se a ponto de se converter à causa republicana em seu momento derradeiro, decidindo morrer ao lado do amigo.

**PALAVRAS-CHAVE:** amor; Enjolras; Grantaire; discurso; transformação.

Cristina Vieira (2008) assinala que a ancoragem histórica em *Les Misérables* é do tipo cronológica, isto é, baseada em datas calendarizáveis. Isso é evidenciado no Livro X (*Le 5 juin 1832*), da Quarta Parte (*L'Idylle Rue Plumet et l'Épopée Rue Saint-Denis*), composto de cinco capítulos digressivos. Nesses capítulos ocorre a contextualização histórica das causas da insurreição republicana de 1832 de modo que, no Livro XI (*L'atome fraternise avec l'ouragan*), tem início a narração

---

\* Doutoranda em História Literária e Crítica. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-graduação. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901. Doutoranda em *Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image*. Université Paris Cité. Paris – France. 75006 - majuper@gmail.com

do conflito propriamente, com a atuação das personagens integrantes do grupo *Les amis de l'ABC* e dos demais insurgentes liderados por Enjolras.

Enjolras é o jovem líder revolucionário, uma personagem constituída a partir daquilo que Candido (2002) considera como adaptação de um modelo que o escritor reconstitui por meio de documentos ou testemunhos. Com efeito, o insurgente é inspirado no modelo do jovem estudante universitário parisiense da década de 1830 que, envolvido com os grupos de oposição ao governo monárquico, organizava, junto aos operários e a outros opositores populares da época, movimentos de insurreição que culminavam nas barricadas. Dessa forma, sua trajetória coincide com a da comunidade histórica em que está inserido: sua morte é uma morte política, na medida em que se torna vítima do governo monárquico por se opor radicalmente a ele. Alcmeno Bastos (2007) afirma que uma das características dos romances históricos é o fato de o curso das personagens principais estar vinculado ao destino da comunidade histórica em que se inserem, não se limitando à trajetória individual propriamente da personagem. Nesse sentido, a sorte de Enjolras e de seu grupo coincide com a dos insurgentes de 5 e 6 de junho de 1832, que foram massacrados pela guarda real francesa.

O insurgente também é construído na narrativa por meio de certas antíteses: “jovem charmoso, capaz de ser terrível”; dotado de uma beleza angelical comparável à de Antínoo, porém “feroz”; “já homem, ainda parecia criança”; seus “lindos olhos azuis” lançavam um “olhar surpreendente e temível” que “mostrava o abismo” a quem ousasse flertar com ele (Hugo, 2018, p.633-634)<sup>1</sup>. Segundo Cristina Vieira (2008), a adjetivação por meio da antítese enfatiza aspectos contraditórios da personagem, contribuindo para a sua ambiguidade. Enjolras encarna, efetivamente, a ideia de revolução em toda sua complexidade, inclusive a ambiguidade entre os ideais e o agir revolucionários, a incompatibilidade entre o discurso pela fraternidade e a ação geradora da guerra civil presentes na insurgência. Além disso, tal adjetivação provoca um contraste que o destaca em relação aos demais membros do grupo, o que, juntamente com a condição de líder que lhe é atribuída, configura um importante indício de seu protagonismo nos movimentos da insurreição retratada no romance.

Na descrição da personagem, o narrador destaca que “a reverberação pensativa” de seu olhar parecia provir de uma “existência precedente” que atravessara “o apocalipse revolucionário”. Tinha um olhar profundo e a “frente alta”, características que evocam o intenso exercício do pensamento e da razão:

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são nossas, salvo indicação em contrário.

“muita frente em um rosto é como muito céu em um horizonte” (HUGO, 2018, p. 633). A comparação alude à ideia revolucionária que associa o céu à liberdade, estabelecendo um elo entre pensamento e liberdade que remete ao livre pensar – direito declarado por meio da Revolução Francesa (art. 11, da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão) e defendido por Enjolras em seu discurso e sua ação. Além disso, ele apresentava uma “natureza pontifical e guerreira”, era o “soldado da democracia” e, se ao lado de Combeferre – que o “completava e retificava” – tivesse chegado à História, seria conhecido como “o justo” e aquele como o “sábio” (Hugo, 2018, p.634). Enjolras era *officiant* e *militant* (Hugo, 2018, p.633), adjetivos que contêm significados atrelados à religiosidade: *officiant* refere-se ao religioso que celebra os ritos. *Militant*, por sua vez, além do uso político como sinônimo de ativista, pode referir-se, em teologia, aos prosélitos: o militante religioso, o partidário de uma crença, o convertido que busca novos adeptos (Trouillez; Dehais, 2013).

A construção de tal personagem ocorre, dessa forma, no discurso narrativo, por meio da adjetivação de cunho religioso, fazendo da revolução uma espécie de profissão de fé do jovem líder e de seus seguidores. No romance, a analogia entre o gesto de professar os ideais revolucionários e a crença religiosa ocorre primeiramente no diálogo entre o bispo e o convencional e, posteriormente, na construção do líder dos insurgentes, sendo reforçada quando Marius, após participar de uma reunião do grupo, sente sua crença no Império Napoleônico (sua herança paterna) abalada pela retórica republicana: “Cidadão – disse-lhe Enjolras – minha mãe é a República”. Assim, tal analogia é reforçada nesse momento no texto narrativo: “Marius tornou-se sombrio. Mal acabara de tornar-se adepto de uma fé; precisaria então rejeitá-la? Afirmou a si mesmo que não. Declarou para si que não queria duvidar, apesar disso, começava a duvidar.” (Hugo, 2018, p. 659).

A devoção de Enjolras é característica de um padre e sua paixão é típica do amante, porém ambas são voltadas à causa política. A caracterização mística ocorre, em nível fonológico, no próprio nome da personagem: Enjolras / ɛ̃ʒɔʁa / contém foneticamente a palavra *ange* / ɑ̃ʒ /. O elemento religioso e a idolatria do Amor e da amada são reiterados por uma espécie de voto de castidade (Pereira, 2020):

*[...] il avait une jeunesse excessive [...] Déjà homme, il semblait encore enfant. Ses vingt-deux ans en paraissaient dix-sept. Il était grave, il ne semblait pas savoir qu'il y eût sur la terre un être appelé la femme. Il n'avait qu'une passion, le droit,*

*qu'une pensée, renverser l'obstacle. Sur le mont Aventin, il eût été Gracchus ; dans la Convention, il eût été Saint-Just. Il voyait à peine les roses, il ignorait le printemps, il n'entendait pas chanter les oiseaux [...] Devant tout ce qui n'était pas la République, il baissait chastement les yeux. C'était l'amoureux de marbre de la Liberté. Sa parole était âprement inspirée et avait un frémissement d'hymne. Il avait des ouvertures d'ailes inattendues.* (Hugo, 2018, p. 633).

A castidade contrastante com a juventude excessiva reitera o caráter virtuoso da personagem e de sua devoção à causa. A palavra com tom de hino é aquela que glorifica a causa revolucionária, pois o hino – assim como a bênção – é uma expressão literária do louvor (Ricœur, 2008). Além do mais, o direito como paixão figura a idolatria a uma forma divina de justiça: o jovem insurgente desprezava tudo aquilo que não fosse emanção direta da profissão de fé revolucionária. Disso decorre a postura severa em relação aos prazeres. Efetivamente, a paixão da personagem pela equidade (pelo justo) a faz almejar a República como forma de governo que contemple o povo e a Liberdade como princípio, encarnando o amante apaixonado desse ideal por meio do rompimento com a ordem vigente. Essa ruptura se manifesta de forma total e absoluta como um modo de retificar o mundo pela equidade, sendo levada às últimas consequências: à ruptura com a ordem social e política (o combate contra a forma monárquica de governo).

Hugo discursa a um povo oriundo de seu imaginário em *Les Misérables*. Esse discurso se justifica na e por meio da linguagem, assim como aquele do amante abordado por Barthes (2003) em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O amante barthiano está fundamentalmente ligado à linguagem: fala de si mesmo diante do objeto amado. Nessa perspectiva, Parent (2013) assinala que são projetados na obra os trechos de uma espécie de carta aberta cujo destinatário é o povo, não apenas na condição de miserável, como também na condição de insurgente; e o leitor é o analista ao qual o autor se dirige com o intuito de alcançar seu verdadeiro interlocutor. Com efeito, o povo protagoniza os problemas sociais e políticos expostos na obra. A partir dessa ideia, é possível compreender o fascínio de Hugo pela insurreição republicana – acontecimento histórico escolhido para engendrar o cenário das barricadas revolucionárias onde morrem os jovens heróis do romance.

A virtude política de Enjolras compõe seu caráter, sendo bússola de seu agir. Montesquieu (1995) define a virtude política como uma virtude moral que exige a renúncia de si mesmo pela coletividade, a preferência ao interesse público em detrimento do particular, sendo fundamento de governos republicanos e

democráticos, do chamado Estado popular (*État populaire*), onde aqueles que executam as leis também estão a elas submetidos. A partir disso, o amor à pátria e a submissão igual de todos os cidadãos à lei tornam-se mandamentos para a existência desse Estado. Sob a perspectiva da virtude política, a insurreição se apresenta como meio legítimo quando necessária para servir à pátria. Nesse sentido, Montesquieu (1995) cita a insurreição de Creta como exemplo histórico e evidencia como esse processo representa uma demanda legal dos cidadãos frente ao governo que os rege. Conforme já mencionado, em *Les Misérables*, a palavra insurreição adquire importante valor axiológico, na medida em que é apresentada pelo narrador como sinônimo de revolução: trata-se de um processo de reivindicação de direito e de luta contra a tirania e pela soberania popular (Hugo, 2018).

Nesse sentido, no capítulo XIV (*Où on lira le nom de la maîtresse d'Enjolras*), durante o desenrolar da luta nas barricadas, a pátria é apresentada como amante do revolucionário. Laigle diz a Courfeyrac que admira a “*témérité impassible*” do jovem líder revolucionário: “[...] *nous avons tous plus ou moins de maîtresses qui nous rendent fous, c'est-à-dire braves [...] tous nos héroïsmes viennent de nos femmes [...] Eh bien, Enjolras n'a pas de femme. Il n'est pas amoureux mais il trouve le moyen d'être intrépide.* » (Hugo, 2018, p.1180). Nesse momento, Enjolras não os escutava, mas quem passasse perto dele o teria escutado murmurar: “*Patria*” (Hugo, 2018, p.1180). Desse modo, a paixão e a existência da amante de Enjolras são afirmadas, nas palavras de Bossuet, pela negativa da experiência sensível – “*Enjolras n'a pas de femme. Il n'est pas amoureux*” –, isto é, não ama algo ou alguém concretamente apreensível em sua singularidade, mas sim o ideal, o absoluto, a pátria que encarna o povo (a coletividade); e isso se expressa nesse murmurar (*Patria*) que revela seu pensamento. Assim, o lugar onde se inscreve o nome da *maîtresse* são os próprios lábios do amante marmóreo, assinalando a natureza transcendente e dedicada desse amor, fundamento de sua utopia e audácia, ou seja, de seu agir. Segundo Moncond'huy (2018, p. 1662), “*Enjolras se voue au sacerdoce exclusif de la patrie*”.

Vandamme (2015) afirma que a dimensão carnal de Enjolras é completamente suprimida, na medida em que ele nunca é distraído pela carne. Sua assexualidade monástica é reforçada pela imagem do mármore: não contente em fazê-lo casto, o narrador o torna estátua, desassociando-o do tato humano. O amor materno e romântico que acomete Enjolras é essencialmente alegórico: a mãe é a República, a amante, por sua vez, é a Pátria. Da mesma forma, o caráter severo e as ações da personagem revelam uma escolha que abole a experiência

carnal: nunca vivenciou o amor romântico como fizeram seus amigos e os únicos dois beijos que deu na vida foram na mão e na testa do cadáver de Mabeuf, morto nas barricadas (Hugo, 2018). A devoção hiperbólica – análoga à religiosidade monástica – à causa política, os adjetivos de cunho religioso, a justeza, o nome e a beleza que o aproximam de um anjo (*angéliquement beau*), a utopia e o sacrifício pelo ideal – traduzidos na morte que oferece a seus companheiros e que dá a si mesmo em nome do futuro – tornam Enjolras sobre-humano. Isso se evidencia na comparação com Apolo (*Apollon*) e com a deusa grega da justiça (*Thémis*) (HUGO, 2018), bem como na imortalidade das ideias defendidas na luta revolucionária. Sua trajetória se revela simultaneamente épica e trágica, assimilando também o mito.

A devoção de Enjolras é fruto desse amor dedicado e revolucionário em razão de sua potência transformadora. Nesse sentido, Marius Pontmercy é o primeiro transformado: órfão que teve uma educação aristocrata, segundo as crenças do avô materno e que, ao descobrir a história de seu pai, omitida pelo avô, como coronel no exército napoleônico tornou-se um defensor do império e é expulso de casa, momento em que conhece Enjolras, participando de uma reunião por ele presidida (Hugo, 2018). O líder evidencia que o grupo luta pelo ideal republicano, maior do que a glória e a guerra oferecidas pelo imperador e afirma “*ma mère, c’est la République*” (Hugo, 2018). Os efeitos desse episódio, em que se inicia a transformação política de Marius, surgem no romance quando ele comparece nas barricadas em socorro aos amigos.

Assim, Enjolras é apresentado como um agente transformador que modifica política e historicamente a comunidade em que se insere, o que ocorre a partir do gesto de amor expresso na dedicação à causa republicana, assim como a partir de um discurso utópico e amoroso voltado à ruptura com a ordem vigente e à instauração de um lugar (ou não-lugar) regido pelo amor. A potência transformadora desse discurso é nítida na trajetória da personagem de Grantaire – encarnação do ceticismo, avesso à utopia (Hugo, 2018). Após a descrição de cada um dos membros do grupo *Les amis de l’ABC*, o narrador menciona que entre “[...] *tous ces coeurs passionnés et tous ces esprits convaincus, il y avait un sceptique. Comment se trouvait-t-il là ? Par juxtaposition.*” Seu nome era Grantaire, recusava-se a crer no que quer que fosse, tendo como axioma a certeza de seu copo cheio. “*Coureur, joueur, libertin, souvent ivre*”, “*laid démesurément*” e conhecedor dos locais de farra em Paris, “[...] *ce sceptique avait un fanatisme. Ce fanatisme n’était ni un dogme, ni un art, ni une science, c’était un homme : Enjolras*” (Hugo, 2018, p. 641-642).



*Grantaire admirait, aimait et vénérât Enjolras. À qui se ralliait ce douteur anarchique dans cette phalange d'esprits absolus ? Au plus absolu. De quelle façon Enjolras le subjuguait-il ? Par les idées ? Non. Par le caractère. Phénomène souvent observé. Un sceptique qui adhère à un croyant, cela est simple comme la loi des couleurs complémentaires. Ce qui nous manque nous attire [...] Grantaire, en qui rampait le doute, aimait à voir dans Enjolras la foi planer. Il avait besoin d'Enjolras. Sans qu'il s'en rendît clairement compte et sans qu'il songeât à se l'expliquer à lui-même, cette nature chaste, saine, ferme, droite, dure, candide, le charmait. Il admirait, d'instinct, son contraire. Ses idées molles, fléchissantes, disloquées, malades, difformes, se rattachaient à Enjolras comme à une épine dorsale. Son rachis moral s'appuyait à cette fermeté. Grantaire, près d'Enjolras, redevenait quelqu'un. Il était lui-même d'ailleurs composé de deux éléments en apparence incompatibles. Il était ironique et cordial. Son indifférence aimait. Son esprit se passait de croyance et son cœur ne pouvait se passer d'amitié. Contradiction profonde ; car une affection est une conviction. Sa nature était ainsi. Il y a des hommes qui semblent nés pour être le verso, l'envers, le revers. Ils sont Pollux, Patrocle, Nisus, Eudamidas, Éphestion, Pechméja. Ils ne vivent qu'à la condition d'être adossés à un autre ; leur nom est une suite, et ne s'écrit que précédé de la conjonction et ; leur existence ne leur est pas propre ; elle est l'autre côté d'une destinée qui n'est pas la leur. Grantaire était un de ces hommes. Il était l'envers d'Enjolras. On pourrait presque dire que les affinités commencent aux lettres de l'alphabet. Dans la série, O et P sont inséparables. Vous pouvez, à votre gré, prononcer O et P, ou Oreste et Pylade. Grantaire, vrai satellite d'Enjolras, habitait ce cercle de jeunes gens ; il y vivait ; il ne se plaisait que là ; il les suivait partout. Sa joie était de voir aller et venir ces silhouettes dans les fumées du vin. On le tolérait pour sa bonne humeur. Enjolras, croyant, dédaignait ce sceptique, et, sobre, cet ivrogne. Il lui accordait un peu de pitié hautaine. Grantaire était un Pylade point accepté. Toujours rudoyé par Enjolras, repoussé durement, rejeté et revenant, il disait d'Enjolras : Quel beau marbre ! (Hugo, 2018, p. 642-643).*

Grantaire é uma personagem cuja existência e caracterização são indissociáveis de Enjolras. Subjugado pelo caráter virtuoso desse devoto revolucionário, ele é inteiramente dependente dessa amizade, de modo que, em sua descrição de cético, o nome de Enjolras é repetido doze vezes. Assim, a antítese entre as duas personagens termina no oxímoro que expressa o caráter de Grantaire: um cético convicto. Efetivamente, o amor por seu contrário, sentimento traduzido nos verbos “*admirait, aimait et vénérât*”, une-o ao mais absoluto dos espíritos do

grupo. Dessa forma, a trajetória desse Pílade mal aceito se revela inseparável da afeição por seu inverso. Segundo Vandamme (2015, p. 8), isso se evidencia por meio da enumeração, que evoca o afeto, de personagens e pessoas relacionadas à mitologia e à História da Antiguidade, seja o afeto fraterno, como Pollux e Castor, ou romântico (homossexual, segundo “o modelo social grego”), como Pátroclo e Aquiles, Heféstio e Alexandre. A despeito do ceticismo de seu caráter, Grantaire ama Enjolras que, por sua vez, despreza-o. Esse desdém é expresso no discurso narrativo por meio dos pares antitéticos: *croyant / sceptique, sobre / ivre*, e intensificado pela aliteração da consoante “r”, cujo fonema /ʀ/, em destaque a seguir, apresenta um valor semântico que exprime essa movimentação de Grantaire na condição de verdadeiro satélite de Enjolras, repellido, mas sempre retornando: “*Toujours rudoyé par Enjolras, repoussé durement, rejeté et revenant, il disait d’Enjolras : Quel beau marbre !*” (Hugo, 2018, p. 643, grifo nosso).

No capítulo VI (*Enjolras et ses lieutenants*), do Livro I (*Quelques pages d’Histoire*), da Quarta Parte, Enjolras dividiu as tarefas do grupo, encarregando cada um dos membros a incitar os civis – sobretudo os operários – à insurreição em diferentes bairros da cidade. Feita essa divisão, ele se preocupava com o fato de que ainda faltava alguém para ir à *barrière du Maine*, onde havia pintores, marmoreiros e escultores que pareciam politicamente desentusiasmados e passavam seu tempo jogando dominós, conforme comentou com Combeferre. Grantaire, ao escutar tal comentário, apresentou-se útil ao amigo:

*Enjolras resta un moment comme absorbé dans ses réflexions, puis reprit :*  
*[...] Il me faudrait quelqu’un pour la barrière du Maine. Je n’ai plus personne.*  
*– Et moi, dit Grantaire, je suis là.*  
*– Toi ?*  
*– Moi.*  
*– Toi, endoctriner des républicains ! toi, réchauffer, au nom des principes, des*  
*coeurs refroidis !*  
*– Pourquoi pas ?*  
*– Est-ce que tu peux être bon à quelque chose ?*  
*– Mais j’en ai la vague ambition, dit Grantaire.*  
*– Tu ne crois à rien.*  
*– Je crois à toi.*  
*– Grantaire, veux-tu me rendre un service ?*  
*– Tous. Cirer tes bottes.*  
*– Eh bien, ne te mêle pas de nos affaires. Cuve ton absinthe.*

– *Tu es un ingrat, Enjolras.*

– *Tu serais homme à aller barrière du Maine ! tu en serais capable ! [...]*

– *Qu'est-ce que tu leur diras ?*

– *Je leur parlerai de Robespierre, pardi. De Danton. Des principes.*

– *Toi !*

– *Moi. Mais on ne me rend pas justice. Quand je m'y mets, je suis terrible [...]*

– *Sois sérieux, dit Enjolras.*

– *Je suis farouche, répondit Grantaire.*

*Enjolras pensa quelques secondes, et fit le geste d'un homme qui prend son parti.*

– *Grantaire, dit-il gravement, je consens à t'essayer. Tu iras barrière du Maine.*

*Grantaire logeait dans un garni tout voisin du café Musain. Il sortit, et revint cinq minutes après. Il était allé chez lui mettre un gilet à la Robespierre.*

– *Rouge, dit-il en entrant, et en regardant fixement Enjolras.*

*Puis, d'un plat de main énergique, il appuya sur sa poitrine les deux pointes écarlates du gilet.*

*Et, s'approchant d'Enjolras, il lui dit à l'oreille :*

– *Sois tranquille.*

*Il enfonça son chapeau résolument et partit* (Hugo, 2018, p. 833-835).

Grantaire declara seu amor respondendo às palavras “*tu ne crois à rien*” de Enjolras, com as palavras “*je crois à toi*”, sendo essa sua convicção uma forma de afeição. Apesar de não cumprir com o que prometera ao amigo, juntando-se aos jogadores de dominó, o cético ébrio dobra-se à utopia do crente sóbrio por amor, o que é demonstrado pela escolha de morrer ao lado do amigo. Com efeito, em *Les Misérables*, o poder do amor relaciona-se essencialmente à mutação: “*Aimez. Une sombre transfiguration étoilée est mêlée à ce supplice. Il y a de l'extase dans l'agonie.*” (Hugo, 2018, p. 911). Isso se evidencia igualmente na definição hiperbólica desse sentimento: “*La réduction de l'univers à un seul être, la dilatation d'un seul être jusqu'à Dieu, voilà l'amour.*” (Hugo, 2018, p. 907). A potência transformadora do amor se revela, sobretudo, na relação entre Marius e Cosette, um elo criado pelo amor romântico. Contudo, Pierre Popovic (2013, p.153) assevera que a transfiguração pelo amor também aparece, de modo atípico e surpreendente no gesto final de Grantaire. Quando os insurgentes começaram a organizar a barricada contígua à taverna Corinthe, Grantaire ali já se encontrava completamente embriagado, zombando do empenho dos insurgentes. Enjolras o escutou e ordenou que desfrutasse de seu vinho fora dali para não desonrar a barricada. Grantaire, por sua vez,

[...] regarda Enjolras avec une inexprimable douceur, et lui dit :

– Tu sais que je crois en toi.

– Va-t'en.

– Laisse-moi dormir ici.

– Va dormir ailleurs, cria Enjolras.

Mais Grantaire, fixant toujours sur lui ses yeux tendres et troubles, répondit:

– Laisse-moi y dormir – jusqu'à ce que j'y meure.

Enjolras le considéra d'un oeil dédaigneux :

– Grantaire, tu es incapable de croire, de penser, de vouloir, de vivre, et de mourir.

Grantaire répliqua d'une voix grave :

– Tu verras (Hugo, 2018, p. 1073).

A reafirmação do amor de Grantaire aparece na ternura com a qual se dirige a Enjolras e na promessa – que será cumprida – de morrer ali. Tal promessa evoca o trágico destino dos revolucionários, partilhado por esse céptico bêbado em razão de seu afeto pelo líder insurgente. Nesse sentido, quando a barricada é tomada pela guarda real, Grantaire ainda dormia sobre a mesa: “*Il réalisait, dans toute son énergie, la vieille métaphore : ivre mort. Le hideux philtre absinthe-stout-alcool l'avait jeté en léthargie.*” À primeira vista, era impossível distingui-lo dos cadáveres que o rodeavam. Enjolras, que entrara na taverna quando a barricada se desfez, encontrava-se cercado por doze artilheiros que lhe apontavam fuzis. Ele despertou não com o barulho, mas com o silêncio da batalha (Hugo, 2018, p. 1217) e, não tendo sido até então notado pelos oficiais que voltavam toda sua atenção ao jovem chefe da barricada, exclamou:

« Vive la République ! J'en suis. »

Grantaire s'était levé.

L'immense lueur de tout le combat qu'il avait manqué, et dont il n'avait pas été, apparut dans le regard éclatant de l'ivrogne transfiguré.

Il répéta : Vive la République ! traversa la salle d'un pas ferme, et alla se placer devant les fusils debout près d'Enjolras.

« Faites-en deux d'un coup », dit-il.

Et, se tournant vers Enjolras avec douceur, il lui dit :

« Permets-tu ? »

Enjolras lui serra la main en souriant.

Ce sourire n'était pas achevé que la détonation éclata.

*Enjolras, traversé de huit coups de feu, resta adossé au mur comme si les balles l'y eussent cloué. Seulement il pencha la tête.*

*Grantaire, foudroyé, s'abattit à ses pieds.* (Hugo, 2018, p. 1218).

Nessa cena, a potência transfiguradora do amor é sintetizada por meio da adjetivação “*ivrogne transfigure*”: a despeito do ceticismo que o acompanhou até ali, Grantaire age motivado por sua única crença e diz “*Vive la République*” (palavras que se espera da parte de Enjolras), cumprindo a promessa que fizera. Grantaire se mostra capaz de morrer em comunhão com o amigo: “*Permets-tu ?*”. Essa transfiguração o dignifica e o engrandece, aproximando-o do ideal e do sublime característicos de seu amigo. Por outro lado, tal transfiguração confere uma dimensão carnal ao anjo marmóreo, o que se traduz em dois gestos: no sorriso e no aperto de mão. Ainda, Enjolras em pé, como se estivesse “pregado” à parede pelas balas evoca o sacrifício por meio da referência ao martírio de Cristo (Bíblia, Lucas, 23, 33-34). Essa imagem também se compõe por Grantaire que, fuzilado, cai morto aos pés do devoto revolucionário, expressando, assim, o ceticismo que se rende finalmente à utopia, ao ideal encarnado pelo insurgente: o cético se converte no momento derradeiro, à semelhança de São Dimas (Bíblia, Lucas, 23, 39-43). Desse modo, a potência de transfiguração do amor revela-se na nutrição desse sentimento pela causa política por meio do discurso, do agir e da afeição que Enjolras inspira em todas as personagens que com ele se relacionam, não somente nos demais revolucionários, mas também e sobretudo no cético que o circunda (Pereira, 2020).

Nessa perspectiva, Roos (1958) assinala que a ideia do amor em Hugo tem natureza universal, identifica-se com a solidariedade e se justifica na unidade do gênero humano. Aquele que toma consciência da lei de solidariedade que une todos os seres vê as fronteiras entre o eu e o não eu desaparecerem, reconhecendo a si mesmo em seu próximo. Esse amor dedicado e que demanda sacrifício é uma das faces do amor na concepção hugoana e, em *Les Misérables*, ele é encarnado não somente pelo bispo Myriel, mas também por Enjolras. Isso ocorre porque a ação dessa personagem no romance se fundamenta na utopia figurada no discurso por um futuro harmônico que é essencialmente caracterizado por uma República que contemple os desfavorecidos. Entretanto, tal utopia embasa igualmente um discurso pela ruptura das regras e da ordem vigente, discurso que justifica a violência da causa revolucionária. Isso se evidencia no momento da insurreição em que o insurgente Cabuc assassina um civil (um porteiro), que não lhe deu passagem para entrar em certo prédio. Tal ato, injustificável

na perspectiva revolucionária, é imediata e severamente punido por Enjolras que, assumindo a condição de juiz (e carrasco) da insurreição, fundamenta sua decisão:

*Enjolras était demeuré pensif. On ne sait quelles ténèbres grandioses se répandaient lentement sur sa redoutable sérénité. Tout à coup il éleva la voix. On fit silence.*

*«Citoyens, dit Enjolras, ce que cet homme a fait est effroyable et ce que j'ai fait est horrible. Il a tué, c'est pourquoi je l'ai tué. J'ai dû le faire, car l'insurrection doit avoir sa discipline. L'assassinat est encore plus un crime ici qu'ailleurs ; nous sommes sous le regard de la révolution, nous sommes les prêtres de la république, nous sommes les hosties du devoir, et il ne faut pas qu'on puisse calomnier notre combat. J'ai donc jugé et condamné à mort cet homme. Quant à moi, contraint de faire ce que j'ai fait, mais l'abhorrant, je me suis jugé aussi et vous verrez tout à l'heure à quoi je me suis condamné.»*

*Ceux qui écoutaient tressaillirent.*

*« Nous partagerons ton sort, cria Combeferre.*

*– Soit, reprit Enjolras. Encore un mot. En exécutant cet homme, j'ai obéi à la nécessité ; mais la nécessité est un monstre du vieux monde ; la nécessité s'appelle Fatalité. Or, la loi du progrès, c'est que les monstres disparaissent devant les anges, et que la fatalité s'évanouisse devant la fraternité. C'est un mauvais moment pour prononcer le mot amour. N'importe, je le prononce, et je le glorifie. Amour, tu as l'avenir. Mort, je me sers de toi, mais je te hais. Citoyens, il n'y aura dans l'avenir ni ténèbres, ni coups de foudre, ni ignorance féroce, ni talion sanglant. Comme il n'y aura plus de Satan, il n'y aura plus de Michel. Dans l'avenir personne ne tuera personne, la terre rayonnera, le genre humain aimera. Il viendra, citoyens, ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie, il viendra. Et c'est pour qu'il vienne que nous allons mourir. »*

*Enjolras se tut. Ses lèvres de vierge se refermèrent ; et il resta quelque temps debout à l'endroit où il avait versé le sang, dans une immobilité de marbre. Son oeil fixe faisait qu'on parlait bas autour de lui. (HUGO, 2018, p. 1088).*

Paul Ricœur (2015) assevera que a ideia central da utopia é o lugar nenhum, aludido no nível semântico da palavra, assim como nas descrições de Thomas Morus. Ela é circunstancialmente transcendente, aspecto que a torna

O amor revolucionário em *Les misérables*: o discurso de Enjolras e a transformação de Grantaire essencialmente realizável, isto é, não se trata de um mero sonho, mas de uma possibilidade real que abala a ordem estabelecida. Em razão do pensamento utópico, emerge a necessidade de se servir da morte, mas a devoção à causa e o autossacrifício se fundamentam no amor que, por isso, será glorificado: a ele pertence o futuro (Pereira, 2020).

Desse modo, o ato de glorificar o amor é indissociável da utopia nas palavras de Enjolras. Um dos traços que caracterizam o estranhamento engendrado pelo discurso amoroso é o louvor, evidente na poesia bíblica, sendo que nele o sujeito “[...] regozija-se à vista do seu objeto reinando acima de todos os outros objetos de seu cuidado.” (Ricœur, 2008, p. 18). Assim, ao evocar e glorificar o amor, o insurgente produz um discurso amoroso que contém tal traço e que se configura como elemento constituidor do “lugar nenhum” (Ricœur, 2008, p.18). Para compreender o louvor e o arrebatamento nesse discurso, é preciso abordar brevemente a análise proposta por Paul Ricœur (2008) da glorificação do amor por São Paulo em 1 Coríntios 13, realizada por meio do emprego alternado de certas estratégias retóricas (ou estilísticas) que revelam a exaltação do amor (ou da caridade<sup>2</sup>). Na primeira estrofe, verifica-se a presença da hipérbole negativa como recurso que exprime a aniquilação de tudo que não seja (ou que não contemple) o amor:

Se nas línguas dos humanos e dos anjos eu falar, mas amor não tenho, bronze ecoante ou címbalo ruidoso me tornei.

E se eu tiver profecia e souber todos os mistérios e todo o conhecimento; e se eu tiver toda a fé a ponto de mover montanhas, mas amor não tenho, nada sou. E se eu transformar em comida [para os que têm fome] todos os meus bens e se eu entregar o meu corpo para que me vanglorie [da minha própria coragem], mas amor não tenho, de nada eu sirvo. (Bíblia, 1 Coríntios, 13, 1-3).

Posteriormente, por meio do modo indicativo são desenvolvidas as características de valor (ou de grandeza) inerentes ao amor como se tudo se consumasse em um jogo de alternância entre a assertividade (as afirmações com os verbos no presente: ser, aguentar, confiar, esperar, suportar) e negação (reiteração do “não”):

---

<sup>2</sup> Aqui a caridade (ágape) é compreendida como um amor de dileção, incondicional e desinteressado, que almeja o bem do próximo.

O amor é paciente, prestante é o amor: não inveja, não fanfarrona, não se incha [de vaidade];  
não é indecoroso, não procura as coisas [que são do interesse] dele;  
não se irrita nem contabiliza o mal [que lhe é feito];  
Tudo aguenta, tudo confia, tudo espera, tudo suporta (Bíblia, 1 Coríntios, 13, 4-7).

Na última estrofe há um movimento transcendente, rompendo com todo limite também por meio da hipérbole que reforça a superioridade do amor, assim como sua completude que evoca a perfeição (ele anula o parcial) e grandiosidade (ele é maior que a fé e a esperança):

O amor nunca falha. Se [existem] profecias, elas serão anuladas. Se existem línguas, cessarão. Se existe conhecimento, será anulado.  
Pois o nosso conhecimento é parcial e parcial é a nossa profecia.  
Quando vier o perfeito, o parcial será anulado [...]  
O que fica agora é: fé, esperança, amor – estas três coisas. Mas dessas a maior é o amor (Bíblia, 1 Coríntios, 13, 8-13).

Esse arrebatamento pelo amor está presente nas palavras do líder insurgente citadas acima. Com efeito, o discurso da personagem contém um hino ao amor e, ainda que ele se apresente de forma mais discreta do que aquele da Carta de São Paulo aos Coríntios, é possível estabelecer a comparação: verifica-se na fala de Enjolras o uso do modo indicativo para elevar o amor afirmando “*tu as l’avenir*”. Em seguida, o futuro é exaltado pela aniquilação hiperbólica de tudo o que não condiz com o amor: trevas, relâmpagos, ignorância, lei de talião, Satã, Miguel (aquele que pune, isto é, a figura do carrasco) e morte (“*personne ne tuera personne*”); assim como pela afirmação universal do ato de amar: “*le genre humain aimera*”. Esse espaço-momento (*l’avenir*) pertencente ao amor encarna a própria transcendência utópica: uma espécie de paraíso terrestre onde “*tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie*”. Portanto, é a potência transformadora do amor revolucionário que a postura utópica almeja concretizar: a insurreição se faz revolução para romper com os desmandos da ordem vigente e instaurar o momento-lugar em que o amor reinará. No romance, não somente os insurgentes são profundamente tocados por esse discurso amoroso e escolhem morrer pelos ideais revolucionários para partilhar a mesma sorte de Enjolras, mas também aquele que nutre uma afeição pelo amigo: Grantaire cede não somente ao arrebatamento do discurso amoroso, mas sobretudo à manifestação do amor em si.



## **REVOLUTIONARY LOVE IN LES MISÉRABLES: ENJOLRAS'S SPEECH AND GRANTAIRE'S TRANSFORMATION**

**ABSTRACT:** *In Victor Hugo's "Les Misérables" (1862), the character Enjolras assumes the role of an insurgent leader catalyzing a political and historical transformation within his community. His unwavering dedication to the republican cause finds expression in a speech envisioning a future where love will reign. In his final speech delivered at the barricades, just prior to his death while battling the royal guard, the revolutionary exalts love and establishes it as the bedrock of the utopia guiding his actions throughout the novel and mediating his relationships with fellow republican insurgents. Within the narrative, the devotion and self-sacrifice for the revolutionary cause serve as allegorical representations of charity, specifically agape—the benevolent form of love. The Republic, personified as a nurturing mother, and the Homeland, depicted as a lover, symbolize maternal and romantic love. On the other hand, Grantaire, the libertine gambler and habitual drinker, openly derides revolutionary ideals, embodying a stance of skepticism that stands in contrast to the utopian vision. Nevertheless, his affection for Enjolras drives him to undergo a transformation, ultimately embracing his friend's cause and choosing to die alongside him.*

**KEYWORDS:** *love; Enjolras; Grantaire; speech; transformation.*

### **REFERÊNCIAS**

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria. Martinez de Aguiar. São Paulo: M. Fontes, 2003.

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BÍBLIA, N.T. Apóstolos, Epístolas, Apocalipse. Tradução de Federico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017a. v.II.

BÍBLIA, N.T. Os quatro Evangelhos. Tradução de Federico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017b. v.I.

CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio. (org). **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.51-80.

HUGO, Victor. **Les Misérables**. Paris: Gallimard, 2018.

MONTESQUIEU, Louis de Secondat, baron de. **De l'esprit des lois**. Paris: Gallimard, 1995.

Maria Júlia Pereira

MONCOND'HUY, Dominique. Notes. *In*: HUGO, Victor. **Les Misérables**. Paris: Gallimard, 2018.

PARENT, Yvette. **Des mots et des maux dans *Les Misérables* de Victor Hugo, fragments d'un discours au peuple à travers les noms abstraits de la politique et le vocabulaire social**. 2013. 473f. Tese (Doutorado em Literatura francesa e francófona) – Escola doutoral de Artes, Letras e Línguas, Universidade da Bretanha Ocidental, Brest, 2013. v.1.

PEREIRA, Maria Júlia. **As personagens Myriel, Enjolras, Jean Valjean e Javert em *Les Misérables*, de Victor Hugo: reações à concepção de justiça legalista**. 2020. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara.

POPOVIC, Pierre. **La mélancolie des Misérables: essai de sociocritique**. Montréal: Le Quartanier, 2013.

RICCEUR, Paul. **A ideologia e a utopia**. Tradução de Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. São Paulo: Autêntica, 2015.

RICCEUR, Paul. **Amour et justice**. Paris: Points, 2008.

ROOS, Jacques. **Les idées philosophiques de Victor Hugo**. Paris: Nizet, 1958.

TROUILLEZ, Edouard; DEHAIS, Annick. **Le Robert micro poche: dictionnaire d'apprentissage du français**. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2013.

VANDAMME, Laurine. Enjolras et Grantaire: Figures mythologiques du Paris de 1832. Séminaire Approches du romantisme, 2014-2015. Disponível em: [https://www.academia.edu/16520518/Les\\_Mis%C3%A9rables\\_-\\_Enjolras\\_et\\_Grantaire\\_figures\\_mythologiques\\_du\\_Paris\\_de\\_1832](https://www.academia.edu/16520518/Les_Mis%C3%A9rables_-_Enjolras_et_Grantaire_figures_mythologiques_du_Paris_de_1832). Acesso em: 11 jul. 2023.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca**. Lisboa: Colibri, 2008.



# A SENSIBILIDADE ABSURDA: ALBERT CAMUS E *O ESTRANGEIRO*

Vinicius de Oliveira CAMARGO\*  
Ademir de SOUZA NETO\*\*

**RESUMO:** O presente trabalho busca a realização de uma análise interpretativa sobre a obra *O estrangeiro* (1942) de Albert Camus, relacionando aspectos estruturais do romance com elementos de seu ensaio filosófico, *O mito de Sísifo* (1942). Nessa perspectiva, pretende-se traçar características da filosofia do absurdo de modo a utilizá-las como suporte para a elaboração da análise proposta. Assim, é possível delimitar determinados elementos presentes no modo de representação da sensibilidade absurda no romance de estreia do escritor argelino.

**PALAVRAS-CHAVE:** Albert Camus; *O estrangeiro*; o mito de Sísifo; o absurdo; sensibilidade absurda.

A obra de Albert Camus se estabeleceu de maneira múltipla na literatura francesa. Navegando por gêneros literários distintos, como o romance e o teatro, Camus, formado em filosofia, dedicou-se, também, à obra filosófica, legando ao patrimônio intelectual mundial diversos ensaios. Ao se tratar da organização de sua obra, é possível depreender o tratamento de determinados assuntos em ciclos simbólicos, sobre os quais, traça-se um caminho iniciado pelo abstrato, o ensaio filosófico, continuado por um campo intermediário, o romance, e terminado, pelo concreto da obra teatral. Entretanto, a obra do escritor argelino não se estabelece a partir de uma ingênua redundância: não é possível reduzir a sua obra romanesca ou teatral à mera repetição de uma tese filosófica.

---

\* Mestrando em Estudos Literário. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – vo.camargo@unesp.br

\*\* Graduado em Letras. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – ademirneto03@gmail.com

No caso particular de *O estrangeiro* (1942)<sup>1</sup>, Manuel da Costa Pinto (2017, p.9) atesta contra a consideração deste romance como uma “ilustração ficcional de uma filosofia”, afirmando que o livro “[...] formula uma sensibilidade, um sentimento de absurdo, a ‘divina disponibilidade do condenado à morte’.” (Pinto, 2017, p.9). Dessa maneira, torna-se uma possibilidade a visão de seu romance de estreia a partir dos elementos que escapam à abstração inerente à filosofia e acabam por atingir as possibilidades da representação concreta e de seus desdobramentos.

No entanto, apesar do reconhecimento de *O estrangeiro* como uma produção que extravasa os limites do pensamento abstrato-filosófico, há a possibilidade de relacioná-lo com o ensaio, *O mito de Sísifo* (1942)<sup>2</sup>, cuja publicação se estabeleceu, nas palavras de Pinto (2022, p. 5), “praticamente simultânea” ao romance em questão. Nessa perspectiva, a compreensão do conceito do absurdo camusiano se mostra produtiva como ponto de partida no desenvolvimento de um estudo sobre a sensibilidade absurda tratada no romance de estreia do escritor.

Assim, neste trabalho, procura-se, primeiramente, a compreensão do absurdo em Camus, através do ensaio filosófico *O mito de Sísifo*, para que se possam traçar determinados elementos desenvolvidos em sua atuação como romancista em relação à sensibilidade absurda. Nessa perspectiva, será apresentado um breve levantamento sobre aspectos biográficos de Albert Camus. Em sequência, pretende-se apresentar alguns conceitos apresentados pelo filósofo em seu ensaio *O mito de Sísifo*, além de realizar uma breve análise estrutural sobre a construção do narrador em *O estrangeiro* de acordo com os elementos apresentados em Reis e Lopes (1988). Com a finalidade de imbuir esta investigação de um aparato teórico, utilizar-se-á trabalhos desenvolvidos por Costa Pinto (2017, 2022), Ginestier (1964) e Guimarães (1971).

## Breve resumo sobre a vida do autor

Segundo a biografia fornecida por Costa Pinto (2022, p.1), Camus, nascido em 1913 em uma Argélia sob o jugo da França, acabou por formar-se em filosofia no seu país natal. O escritor perdeu o pai precocemente em 1914 durante a Primeira Guerra Mundial. Nessa perspectiva, a vida de Albert é descrita pelo pesquisador como marcada pela guerra, pela fome e pela miséria, filiando-se posteriormente ao Partido Comunista francês.

---

<sup>1</sup> Confira Camus (1942a).

<sup>2</sup> Confira Camus (1942b).

Em 1942, publica *O mito de Sísifo* e *O estrangeiro*, seguidos de *Calígula* em 1944, dando forma ao que se considera “o ciclo do absurdo” na obra camusiana. Este ciclo, uma separação simbólica estabelecida sobre sua obra, foi seguido pelo da revolta e a publicação de *A peste* (1947), *Os justos* (1949) e *O homem revoltado* (1951)<sup>3</sup>. Em 1960, um possível terceiro ciclo foi interrompido bruscamente a partir de um acidente automobilístico responsável pelo falecimento do autor. Albert Camus é considerado um dos principais representantes do existencialismo francês ao lado de Sartre. Em adição, em 1957, o argelino recebeu o Prêmio Nobel de Literatura.

## O mito de Sísifo

Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* de Grimal (2005, p. 422-423), a figura mitológica de Sísifo é descrita a partir de sua astúcia e de seu caráter carente de escrúpulos. Grimal (2005) apresenta algumas versões sobre a motivação responsável pelo castigo infligido por Zeus a Sísifo. Entretanto, tem-se a pretensão, neste trabalho, de somente descrever a sua punição, tendo em vista o foco estabelecido por Camus em seu ensaio:

Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. É durante esse regresso, essa pausa, que Sísifo me interessa. (Camus, 2022, p.122).

Nessa perspectiva, Sísifo foi condenado a eternamente repetir o trabalho de empurrar um enorme rochedo ao cimo de uma trajetória vertical. A pedra viria a rolar de volta ao ponto inicial, levando o condenado ao reinício de sua atividade. Assim, esta narrativa mitológica se mostra perpassada pela imposição de uma tarefa árdua e inútil: o desafio ao divino é retribuído pela condenação a uma vida sem sentido, uma vida absurda, levando o argelino a considerá-lo como o “herói absurdo”.

É por meio da suspensão da narrativa mitológica que se estabelece o interesse da inventividade imaginativa do autor: a representação de um Sísifo — em sua consciência trágica a caminho da repetição — que controla o seu destino em meio

---

<sup>3</sup> Confira Camus (2006).

a uma alegria silenciosa. Assim, o destino, marcado em narrativas da mitologia greco-romana como implacável, é levado ao terreno do humano pela leitura feita pelo argelino:

Seu destino lhe pertence. A rocha é sua casa. Da mesma forma, o homem absurdo manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento. No universo que repentinamente recuperou o silêncio, erguem-se os milhares de vozes maravilhadas da Terra. Chamamentos inconscientes e secretos, convites de todos os rostos são o reverso necessário e o preço da vitória. Não há sol sem sombra, e é preciso conhecer a noite. O homem absurdo diz que sim e seu esforço não terá interrupção. Se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. (Camus, 2022, p.124).

Em continuidade à conclusão nietzschiana em relação à morte de deus, o absurdo se estabelece a partir de um divórcio, segundo Ginestier (1964, p. 43), proveniente da ausência do divino. O mundo, então, torna-se sem sentido, enquanto o humano é imerso no silêncio sem razão. No entanto, o silêncio do divino é substituído pelas vozes maravilhadas com as possibilidades da existência imediata, criando, assim, um panorama em que o sentido é estabelecido pelo humano.

Torna-se importante ressaltar que o absurdo em *Mito de Sísifo* não é tomado com conclusão, mas sim como um ponto de partida, buscando a investigação sobre os *desdobramentos* da existência consciente do absurdo. Não é sem razão que o problema inicial apresentado pelo ensaísta reside na questão do suicídio: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia.” (Camus, 2022, p.19). Ora, um mundo esvaziado do sentido divino promove uma cisão no humano, levando-o a escolher em favor de sua existência por si só. Nessa perspectiva, é possível compreender a resolução do filósofo em relação a este dilema por meio da importância dada à consciência e à sensibilidade.

Tais elementos são projetados na figura de Sísifo; sendo dono de seus dias, a sua realidade, o seu universo e o seu único mundo não lhe parecem inútil. Resta, assim, ao humano o seu único mundo possível marcado pela ausência do divino; enquanto a escolha a favor da continuidade da existência se estabelece justamente pela suficiência vida por si só:

As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz. (Camus, 2022, p. 124).

A felicidade atribuída a Sísifo reside justamente na consciência e no controle sobre o seu destino e a sua trajetória. A figura mitológica, condenada à morte e ao esforço repetitivo, vê-se obrigada a viver o absurdo, passando a encontrar um modo de existência em meio a essas circunstâncias — o seu único mundo possível. O castigo de Sísifo marca o início de uma vivência sem sentido; um ponto de partida que o força a encontrar novos meios de existir sem a presença do divino: encontrar a felicidade, em Camus, negando os deuses, mostra-se ligado à possibilidade de se voltar a um mundo estabelecido pelo *hic et nunc* apreendido pelo sensorial, e, assim, neste, formar a fertilidade e a importância da existência com elementos alcançáveis à sensibilidade humana.

## O estrangeiro

Ao realizar uma análise estrutural do romance, levando em consideração as categorias expostas no *Dicionário de Teoria da Narrativa* de Reis e Lopes (1988), torna-se possível perceber a construção da tessitura textual por meio da utilização de um narrador autodiegético: Meursault, funcionário de escritório, realiza a diegese dos fatos vividos em Marengo e em Argel, trazendo a sua perspectiva sobre o enterro de sua mãe, o seu retorno à capital, o assassinato do árabe, e por fim, o seu julgamento e o seu período no cárcere. Em relação à organização do livro, percebe-se a sua segmentação em duas partes, divididas pelo assassinato, contendo, respectivamente, seis e cinco capítulos.

É notória uma espécie de potencialização gradual do distanciamento temporal entre os fatos narrados e a sua narração conforme o desenrolar do livro. A título de exemplo pode-se utilizar a primeira frase do livro em confronto com a primeira frase do terceiro capítulo da segunda parte. Estas são, respectivamente: “**Hoje**, mamãe morreu” (Camus, 2017, p. 13, grifo nosso) e “No fundo, posso dizer que **o verão depressa substitui o verão**” (Camus, 2017, p.79, grifo nosso). Nessa perspectiva, torna-se possível a compreensão deste distanciamento a partir

de um efeito de sentido colocado em assonância com o estado do personagem, mergulhado na monotonia de um cotidiano repetitivo na prisão, dando indícios de uma expressão relativamente mais reflexiva das ações.

Concomitantemente, o estado reflexivo do personagem reflete no seu modo descritivo, visto que, se antes a morte de sua mãe é marcada pela incerteza (“Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem.” (Camus, 2017, p. 13)), as visitas do capelão na prisão são demarcadas com convicção (“Pela terceira vez recusei-me a receber o capelão.” (Camus, 2017, p. 99)). Esta escolha estrutural utilizada pelo autor, então, acaba por demarcar a passagem do personagem da ignorância de seu estado à consciência de seu destino trágico e de sua vida absurda.

É ainda por meio do reconhecimento de sua condição que se estabelece a tragicidade, tendo em vista a afirmação de Camus sobre o mito de Sísifo: “Este mito só é trágico porque seu herói é consciente.” (Camus, 2022, p.123). A potencialização do automatismo cotidiano providenciada pela vida no cárcere torna-se um elemento necessário para evidenciar ao personagem a sua verdadeira condição absurda em confronto com determinados valores culturais.

Na primeira parte do romance, há uma espécie de dissonância entre o modo como Meursault e os personagens ao seu entorno concebem a realidade. Por exemplo, o enterro de sua mãe, vivido através do desconforto proporcionado pela viagem, pelo calor e pelo sono, é visto com frieza pelos funcionários do asilo; assim como o banho de mar com Marie após a sua chegada à Argel, sentido através da doçura proposta pelo desejo e pelo clima favorável, é encarado como um ato insensível ao luto. Estabelece-se, por meio dessa contraposição, um confronto entre duas verdades, entre o absurdo e a crença, dotando o destino da personagem de uma determinada tragicidade.

Assim, o estrangeiro Meursault, vivendo sob o signo do absurdo, desconhece o sentido criado por meio das convenções sociais e do tradicional. Este diálogo entre Meursault e Marie é significativo ao tornar explícito tal dissonância:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que **isso nada queria dizer**, mas que não a amava. — Nesse caso, por que se casar comigo? — perguntou ela. Expliquei que **isso não tinha importância alguma** e que, se ela o desejava, nós poderíamos casar. (Camus, 2017, p.46, grifo nosso).



As instituições sociais — dotadas de um significado criado a partir de um conjunto estabelecido socialmente que transpassa o sentido promovido por um aqui e agora sensorial — nada dizem a Meursault. Para além do divórcio constatado por Ginestier (1964, p.43) no absurdo camusiano, o personagem constrói o seu viver alheio à normalidade estabelecida pelo social, tornando-se um estrangeiro. A consciência da dissonância da existência absurda em meio a um mundo marcado por um determinado senso de normalidade irá se construir, somente, através da proximidade da morte e da vivência de um julgamento marcado pelo escrutínio de fatores alheios ao assassinato cometido e pela fortuidade da atenção recebida devido à baixa temporada jornalística, além da reflexão proporcionada pela ociosidade do cárcere.

Assim, este herói do absurdo, ao reconhecer a configuração do meio em que se encontra, decide pela afirmação do absurdo ao se sentir “pronto a reviver tudo” (Camus, 2017, p.110) e pela oposição à configuração da normalidade; movimento marcado pelo confronto físico com o capelão e pela frase final do livro, “[...] faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio.” (Camus, 2017, p.110). Agora, ao se tornar consciente de sua condição, Meursault, como Sísifo, reencontra a felicidade ao reconhecer a “terna indiferença do mundo” e ao se posicionar com indiferença contra as convicções construídas em relação a ele.

Em relação à cena final descrita em *O estrangeiro*, a afirmação feita por Carlos Eduardo Guimarães ao realizar um ensaio sobre a filosofia de Albert Camus, mais especificamente sobre a sensibilidade absurda, pode ser utilizada de maneira produtiva ao se analisar a tomada de consciência de Meursault:

A revelação da morte tem algo violento e nos transforma. Chega um dia em que nos damos conta de que o homem morre e de que morreremos. Uma vez atingida esta verdade, seremos sempre sua presa. É pela morte que nossa sensibilidade chega ao absurdo. Só depois de termos sido atingidos de perto, a grande verdade terá significação e não mais se deixará levar ao desprezo. Ela é o nosso acesso à sensibilidade absurda. (Guimarães, 1971, p.31).

O personagem, esvaziado de esperança, diante da iminência da morte, parece desenvolver a consciência do absurdo e racionalizar as conclusões partilhadas por Camus em *O mito de Sísifo* de modo a afirmar a felicidade presente no sensível e na existência por si mesmos. A lembrança de sua mãe no asilo aparece projetada na memória do personagem de modo a realizar um exercício de alteridade em

relação aos últimos dias de sua genitora e concluindo pela semelhança entre as duas situações. Meursault imagina as conclusões absurdas como partilhadas pela sua mãe, afirmando “Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar por ela” (Camus, 2017, p.110).

Ao confrontar esta cena com o modo como a personagem se portou diante do processo de luto, é possível especular sobre a possibilidade de Meursault, em sua configuração marcada pela indiferença, ter em si uma espécie de instinto do absurdo. Tal instinto viria a ser racionalizado e apresentado ao nível da consciência mediante à presença da morte, à vida no cárcere e ao seu julgamento: o personagem se portou com indiferença ao lidar com a morte de sua mãe, mesmo antes de afirmar a felicidade de sua progenitora nos últimos dias de sua vida.

Estrangeiro em relação aos significados partilhados pela sociedade à sua volta, Meursault constantemente demonstra a sua construção a partir de seu abandono aos instintos e aos estímulos sensoriais:

O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele. Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. (Camus, 2017, p. 60).

A descrição do assassinato se constrói através do combate de Meursault com o algoz proposto pela figura do calor. O queimar do sol. A luz brilhante

refletida pelo aço. O suor das sobrelhas. Os olhos lacrimejados. O sopro do mar. Estas são as figuras escolhidas pelo personagem ao descrever a sua ação de modo a criar um desconforto motivado, não pelo perigo iminente proposto pelo confronto com um homem armado, mas sim pelos estímulos corporais, como se os disparos fossem feitos contra a ação do sol, descrevendo um movimento a partir da fortitude criada em meio ao desconforto físico.

O elemento passional se mostra alheio ao assassinato, dando lugar à luta de um homem contra os limites fisiológicos de seu corpo em face ao sol escaldante. Nessa perspectiva, o crime parece descrito como uma resposta sensorial (o seu corpo retesa) e como causado pela fortuna (o gatilho cede). Em função de uma descrição que privilegia a resposta ao calor promovido pelo sol e a ação desempenhada pela arma, sendo o gatilho o sujeito responsável pela realização do “ceder”, constrói-se uma cena pautada pelo acaso e pela involuntariedade.

No entanto, os acasos vividos pelo personagem ao se encontrar com Marie na praia, ao se envolver com Raymond e ao matar o árabe, são revisitados pelo tribunal, sendo revestidos de novos sentidos de modo a criar um perfil criminoso de Meursault capaz de ter praticado o seu crime de maneira premeditada:

Resumiu os fatos a partir da morte de mamãe. Relembrou minha insensibilidade, o meu desconhecimento da idade dela, o meu banho de mar do dia seguinte, com uma mulher, o cinema, Fernandel, e por fim a volta com Marie [...] Chegou em seguida à história de Raymond. Achei que à sua maneira de ver os acontecimentos faltava clareza. O que dizia era plausível. Eu tinha combinado com Raymond escrever a carta para atrair sua amante e entregá-la aos maus-tratos de um homem “de moral duvidosa”. Eu tinha provocado na praia os adversários de Raymond. Este tinha sido ferido. Eu tinha lhe pedido o revólver. Tinha voltado sozinho para usá-lo, tinha abatido o árabe como planejado. Tinha disparado uma vez. Tinha esperado. E ‘para ter certeza de que o trabalho tinha sido benfeito’, tinha atirado mais quatro balas, com firmeza, de uma forma de certo modo pensada. (Camus, 2017, p.92).

O relato de Meursault e o do promotor, quando colocados em confronto, demonstram uma discrepância, formada pela projeção de uma intencionalidade nas ações do assassino pelo advogado do governo. As cenas apresentadas anteriormente pelo narrador autodiegético são revisitadas e revestidas de novos significados, construindo um segundo panorama sobre a consciência do réu: os acasos e o desconforto vivenciados pela personagem são substituídos pela

intencionalidade e pela frieza. A imagem construída pelo promotor de justiça contribui para a demanda da pena capital:

— Peço-vos a cabeça deste homem — disse. — E é sem escrúpulos que vos dirijo este pedido. Pois no decorrer da minha longa carreira tem-me acontecido pedir a pena capital, mas nunca como hoje eu senti este penoso dever tão compensado, equilibrado, iluminado pela consciência de um **mandamento sagrado** e imperativo e pelo horror que sinto diante de um rosto humano onde nada leio que não seja monstruoso. (Camus, 2017, p. 94, grifo nosso).

A condenação e a acusação do personagem principal parecem perpassar antes a inadequação aos padrões da normalidade, responsáveis pela criação de uma determinada concepção sobre o comportamento do humano. A objetividade pretendida na construção e na aplicação da justiça é relegada em prol do julgamento do caráter humano em que o desvio do mandamento sagrado é passível de ser punido com a pena capital. Torna-se possível conceber o julgamento como alheio ao mérito envolto no assassinato, indo à direção ao julgo de um modo de existência que passa a ser considerado um desvio e uma ameaça aos parâmetros da normalidade. Dessa forma, o romance transpassa os elementos do filosófico propostos pelo ensaio, colocando-os em um determinado contexto de representação, responsáveis por imprimir na temática um tratamento moderno.

A pena capital, além de favorecer um modo de representação que coloca em narração um indivíduo em confronto com a morte, é utilizada também como uma maneira de colocar em confronto o herói do absurdo e as consequências de uma configuração social pautada pela rigidez em relação à fuga da normalidade. Meursault não se encontra somente em meio ao silêncio de uma existência desprovida do divino e de um devir espiritual, mas também em confronto com uma sociedade que, acreditando em um significado “maior” e sagrado, condena-o pela diferença de sua indiferença e pela anormalidade — tal sociedade representada coloca a vida absurda como uma ameaça digna de ser expurgada pela guilhotina em praça pública.

## Considerações Finais

A literatura devido à sua multiplicidade inerente pode ser analisada por diversos prismas. A análise literária *per se* exige uma determinada sensibilidade

que deve se ancorar na ciência da impossibilidade de esgotar as possibilidades múltiplas expressas na tessitura textual. Em adição a tais adendos, uma análise multidisciplinar, proposta através do diálogo entre literatura e filosofia, torna-se possível por meio de um olhar que procura unificar esses dois pilares em prol de um todo coeso. Assim, o absurdo de camusiano se erige diante da concepção de mundo pautada pelo silêncio; a humanidade em confronto com sua existência crua, no qual, o sentido é promovido a partir do humano em uma tentativa de sanar suas inquietações advindas da luta contra a realidade.

O que há para além do sensível? Questão inquietante para determinados filósofos — patronos do mundo cultural e responsáveis por estruturar grande parte do pensamento ocidental — parece escapar a este pensador do século XX. Em meio à configuração desolada de um mundo marcado pela guerra, Albert Camus, escritor argelino e ganhador do prêmio nobel de literatura no século XX, toma o absurdo, o confronto da humanidade com o silêncio de uma existência desviado da concepção de providência, como ponto de partida de sua obra intelectual e procura investigar a motivação envolta da continuação de um existir em meio ao caos gerado a por meio do confronto com o absurdo.

Dessa forma, este trabalho se propôs a analisar a obra *O estrangeiro* de Camus, possuindo como foco temático a representação do absurdo. Nesta perspectiva, colocou-se em evidência a concepção camusiana de absurdo e as suas consequências, desenvolvidas no ensaio *O mito de Sísifo*: o escritor procura um desenvolvimento de um enredo cujo personagem principal se estabelece como um herói do absurdo. Meursault, configurado a partir da indiferença e do seu abandono ao sensorial, é condenado à guilhotina devido ao assassinato de um árabe na praia de Argel.

No entanto, sua condenação se estabeleceu de modo a ultrapassar os méritos de seus atos, construindo, também, a punição de sua vida absurda. A tragicidade do romance é configurada a partir da tomada de consciência da personagem em relação ao seu modo de existir e à sua dissonância no que diz respeito à normalidade estabelecida pela sociedade. Diante desses elementos, o personagem decide pela afirmação do absurdo e pela oposição à verdade defendida pelos juízes.

Coloca-se, em evidência, nessa perspectiva, a potencialidade do gênero romanescos, capaz de extravasar os limites inerentes à reflexão abstrata proposta pelo ensaio filosófico. *O estrangeiro* não se estabelece como uma mera redundância de *O mito de Sísifo*, mas procura trabalhar outros elementos de modo a contextualizar e a concretizar determinadas reflexões iniciadas a partir da sensibilidade absurda. Esta se constrói a partir da concepção da vida terrena,

criada por meio do sensorial, como única: o valor da vida passa a ser estabelecida por si mesma.

Desse modo, constrói-se, por Albert Camus, a saída existencial mediante o silêncio do mundo. As inquietações existenciais partilhadas pela humanidade são sanadas a partir da consciência de sua condição e do olhar para o mundo dos sentidos. O que resta ao humano é o sensível. Este lhe basta.

### ***THE ABSURD SENSIBILITY: ALBERT CAMUS AND THE STRANGER***

**ABSTRACT:** *The present paper seeks to produce an interpretive analysis of the book *The Stranger* (1942), by Albert Camus, connecting the structural aspects of the novel to elements presented in his philosophical essay *The Myth of Sisyphus* (1942). In this perspective, we intend to present some characteristics of the philosophy of absurdity in a manner that provides a solid ground for the analysis intended. Thus, it is possible to highlight certain elements of the representation of the absurd sensibility in the Algerian writer's debut novel.*

**KEYWORDS:** *Albert Camus; *The Stranger*; *The Myth of Sisyphus*; the absurd; the absurd sensibility.*

### **REFERÊNCIAS**

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 17. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2022.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 10. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CAMUS, Albert. **Oeuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valensi. Paris: Gallimard, 2006.

CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris : Gallimard, 1942a.

CAMUS, Albert. **Le mythe de Sisyphe**. Essai sur l'absurde. Paris: Gallimard, 1942b.

GINESTIER, Paul. **La pensée de Camus**. Paris: Bordas, 1964.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

PINTO, Manuel da Costa. Prefácio à edição de bolso: O mito de Sísifo, ponto zero. In: CAMUS, A. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 17. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2022.

PINTO, Manuel da Costa. Prefácio à edição de bolso: O estrangeiro, tragédia solar. In: CAMUS, A. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. 10. Ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.







## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Albert Camus, p. 139  
Amor, p. 123  
Artista, p. 105  
Cecília Meireles, p. 33  
Désenchantement, p. 49  
Discurso, p. 123  
Duplo, p. 105  
Émile Zola, p. 69  
Enjolras, p. 123  
Ennui, p. 49  
François de Sales, p. 15  
Grantaire, p. 123  
Homossexualidade, p. 69  
Iluminismo francês, p. 33  
Intertextualidade, p. 69  
*L'Ève future*, p. 105  
*La Curée*, p. 69  
Literatura comparada, p. 33  
Mulher, p. 105  
O absurdo, p. 139  
O estrangeiro, p. 139  
O mito de Sísifo, p. 139  
Obra de arte, p. 105  
Patrimoine, p. 15  
Poesia brasileira, p. 33  
Poésie moderne, p. 49  
Portrait, p. 15  
Réformation, p. 15  
Religion, p. 15  
Romantisme, p. 49  
Sacre de l'écrivain, p. 49  
Saint, p. 15  
Savoie, p. 15  
Sensibilidade absurda, p. 139  
Transformação, p. 123  
Villiers de l'Isle-Adam, p. 105  
Voltaire, p. 33



## *SUBJECT INDEX*

- Albert Camus*, p. 139  
*Artist*, p. 105  
*Brazilian poetry*, p. 33  
*Cecilia Meireles*, p. 33  
*Comparative literature*, p. 33  
*Disenchantment*, p. 49  
*Double*, p. 105  
*Émile Zola*, p. 69  
*Enjolras*, p. 123  
*Ennui*, p. 49  
*François de Sales*, p. 15  
*French Enlightenment*, p. 33  
*Grantaire*, p. 123  
*Heritage*, p. 15  
*Holy*, p. 15  
*Homosexuality*, p. 69  
*Intertextuality*, p. 69  
*L'Ève future*, p. 105  
*La Curée*, p. 69  
*Love*, p. 123  
*Modern poetry*, p. 49  
*Portrait*, p. 15  
*Reformation*, p. 15  
*Religion*, p. 15  
*Romanticism*, p. 49  
*Sacredness of the writer*, p. 49  
*Savoy*, p. 15  
*Speech*, p. 123  
*The absurd sensibility*, p. 139  
*The absurd*, p. 139  
*The Myth of Sisyphus*, p. 139  
*The Stranger*, p. 139  
*Transformation*, p. 123  
*Villiers de l'Isle-Adam*, p. 105  
*Voltaire*, p. 33  
*Woman*, p. 105  
*Work of art*, p. 105



ÍNDICE DE AUTORES/  
*AUTHORS INDEX*

- AGOSTINHO, L. D., p. 49  
ARAUJO, R. L., p. 69  
CAMARGO, V. de O., p. 139  
MALBERT, J., p. 15  
PEREIRA, M. J., p. 123  
PIRES, M. E., p. 33  
SANTOS, K. D. dos, p. 105  
SOUZA NETO, A. de, p. 139

