

# 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. 25 (1/2), 2024 – 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)

Kedrini Domingos dos Santos

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 Januskevictz

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

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

Fone: (16) 3301-6226

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

## SUMÁRIO / CONTENTS

### Apresentação

Guacira Marcondes Machado ..... 7

### O gênio à frente dos heróis: Victor Hugo entre a autoria e a narração

*The genius ahead of the heroes: Victor Hugo between authorship and narration*

Adressa Medeiros Avi e Artur de Vargas Giorgi ..... 15

### Balzac e o Diabo

*Balzac and the Devil*

Lucius de Mello ..... 45

### Entre circularité et parallélisme : essai sur la structure de *Sylvie*, de Gérard de Nerval

*Between circularity and parallelism: an essay on the structure of Sylvie, by Gerard de Nerval*

Kevin Pierre Yves Bernard ..... 67

### Blaise Cendrars e os pintores vanguardistas

*Blaise Cendrars and the avant-garde painters*

Natalia Aparecida Bisio de Araujo ..... 81

### O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

*The functioning of vous: perspective and perception in La modification by Michel Butor*

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida ..... 119

### Confissão e perdão em *Les armoires vides* d'Annie Ernaux

*Confession and forgiveness in les armoires vides d'Annie Ernaux*

Andrea de Castro Martins Bahiense ..... 141

Índice de Assuntos..... 161

*Subject Index*..... 163

Índice de Autores/*Authors Index*..... 165

## APRESENTAÇÃO (2024, 1 E 2)

Nos dias de hoje, ainda, o século XIX continua a atrair a atenção dos articulistas para a grande quantidade de leituras que ampliam sempre os estudos de questões teóricas ligadas à modernidade na literatura francesa. Autores como Hugo, Balzac e Nerval colocam ainda o interesse que novas buscas vão encontrar em suas obras pelos leitores contemporâneos voltados para o Romantismo e, sequencialmente, para o Modernismo de Cendrars e a Modernidade de Butor, já no século XX. Mas o século XXI também aparece com obras contemporâneas, que introduzem igualmente os leitores a novos tempos literários, como é o caso, neste volume, de Annie Ernaux.

Pela multiplicidade de assuntos de sua obra, Victor Hugo vem normalmente à frente das abordagens: em “O gênio à frente dos heróis: Victor Hugo entre a autoria e a narração”, Adressa Medeiros Avi e Artur de Vargas Giorgi mostram que, ao longo de sua trajetória de figura pública, dois temas lhe foram, particularmente, caros, ressoando em seus discursos parlamentares, romance e poesia. A miséria e a pena de morte eram assuntos que estavam no centro dos interesses de Hugo. Em *A tentação do impossível*, Mário Vargas Llosa mostra que o mais surpreendente e intrigante que se revela sobre Hugo é a ambição demonstrada por algumas de suas realizações literárias, isto é, sua absoluta convicção de que a literatura que saía de sua pena não era apenas uma obra de arte, uma criação artística que enriquecera espiritualmente os leitores, “[...] mas também que estes, lendo-a, ampliariam sua compreensão da natureza e da vida, melhorando o seu comportamento cívico e a sua adivinhação do arcano infinito: o além, a alma transcendente, Deus.” (Llosa, 2012, p.20). O poeta romântico francês estava convencido de que, como poeta, era possuidor de dons e deveres messiânicos para com o povo e, como irá frisar em carta a Charles Baudelaire, jamais se poderia dizer dele que fazia “arte pela arte”, mas, sem “arte pelo progresso”, sublinha Bourdieu (1996, p.99). Por esta máxima ele construiu sua obra e sua *persona* (aqui, neste trabalho, como a máscara que é utilizada pelo intérprete, o ator, o hipócrita, no sentido teatral do termo, que lhe garantiu o recebimento de uma “auréola de referência cívica, consciência política e moral da sociedade” (Llosa, 2012, p.16)). Aquilo que é

criticado nele por Flaubert, e que o limitava artisticamente – a sua preocupação moral, o seu engajamento político e o seu desejo de ser reconhecido e estar em meio às instituições conceituadas – são o motor de seu projeto estilístico, de seu projeto de si, consagrando-o como grande patriarca. Queria ser romancista, poeta, político, simultaneamente, na medida em que era ainda, autor e personagem, autoficcionalizando-se e abastecendo a imaginação de um Hugo que alcançaria nuances legendárias. Neste artigo, os articulistas trabalharão com *O último dia de um condenado* (1829) e *Os miseráveis* (1862), romances hugoanos cujas temáticas orbitam em torno de objetos como a miséria e a pena de morte. Considerando o tempo – espaço entre as duas publicações e o grande contraste entre as suas construções narrativas, buscarão realizar análise comparativa entre as duas obras, acentuando afinidades e diferenças, e com a contribuição de Michel Foucault, contextualizar as mudanças sociopolíticas, na França do século XIX que as atravessam.

Em “Balzac e o Diabo” Lucius de Mello propõe-se a investigar e iluminar os fragmentos de *A comédia humana* que simbolizam, como se explicita, a relação entre escritor e o Diabo. Destaca-se que sua figura infernal e tudo o que simboliza têm fertilizado a imaginação de inúmeros escritores. Em Balzac, o Diabo será um “conselheiro”, parceiro e cúmplice de sua criação literária. Chegou a anunciar ter aceitado o convite dele para escrever um livro moral e religiosamente subversivo. A ideia era abalar os alicerces da sociedade, golpeando sua pedra angular, o casamento, que já lhe parecia uma instituição degenerada. Essa revelação está na introdução que Balzac concebeu para expurgar a criação de *Fisiologia do casamento*. Publicada anonimamente pela primeira vez em 1829, essa obra é o único de todos os trabalhos da juventude de Balzac que ele reconheceu publicamente como seu. Balzac deixa claro no final do livro que o escreveu entre os anos 1824 e 1829. O “senhor das trevas”, segundo o escritor, colaborou com a inspiração, com algumas ideias e com o título – “deu uma risada sardônica e pronunciou com voz penetrante: *Fisiologia do casamento*”. Ao romancista, coube a missão de elaborar a obra pagã, com revelações, depoimentos e pensamentos capazes de desconstruir o conceito cristão da tradicional família francesa. São ideias transgressoras que revelam um escritor animado em celebrar a multiplicação do adultério. Ele investiga o passado e encontra em seus exercícios hermenêuticos da *Bíblia*, possíveis provas para sustentar suas teorias conjugais. O autor interpreta a narrativa bíblica com um olhar realista, ilustrado por ironia, brincadeiras, piadas e críticas às religiões e à Igreja Romana. Ao contrário do que ocorre na *Bíblia*, na interpretação de Balzac, a maioria dos caminhantes



desiste de seguir Moisés até o fim do percurso. Ele equipara a missão de Moisés à sua, a de livrar o leitor da prisão dos dogmas religiosos e dos costumes e valores sociais. Aproximar o ambiente de libertinagem ao mundo do projeto bíblico é outro ultraje às Sagradas Escrituras. E Balzac cria uma imagem de Moisés à deriva e coloca em sua boca a palavra “diabo” (“Onde diabo vamos nós?”) associada a multidão que o seguia. O articulista pensa que nesse ponto pode estar implícita a ideia filosófica balzaquiana de que a expressão “Terra prometida” será metáfora usada pelos escritores da *Bíblia* para designar criação humana, realçar a importância de o homem atravessar seu deserto íntimo para, finalmente, conhecer a si próprio. Seguindo de mãos dadas com comédia e ironia, o autor muda de assunto e lança o leitor diante do obscuro e recém-criado sistema capitalista. E passa a falar de trapaças financeiras, negócios, lucros, de moeda e de comércio. A tentação promovida pelo Diabo no pensamento do autor e no andamento da escritura da *Fisiologia do casamento* pode ser interpretada com outro ponto de contato entre a obra de Balzac e o deserto bíblico de Moisés. Mais precisamente com o fragmento do livro do Êxodo em que o povo do profeta tentado pelo diabo, na ausência temporária dele, decide traí-lo e trocá-lo por um Bezerro de Ouro. Nos séculos XI e XII se julgava que o bezerro de ouro era o diabo sob a forma de um ídolo pagão. Esse ídolo, símbolo da traição contra Moisés, aproxima o leitor ao comportamento transgressor da mulher adulta diabolizada por Balzac na *Fisiologia do casamento* – “Demônio!” – “Exclamou o marido.” “Sim, você é um demônio e não uma mulher.” A tentação da mulher casada, a tentação do autor, a tentação do padre, enfim, o Diabo e todos os temas e sentidos que ele representa como arquétipo do mal é um assunto explorado à exaustão em *A comédia humana*. Segundo certos críticos de Balzac, sua fonte inspiradora é sobretudo o *Fausto*. Assim como aparece no autor alemão, em Balzac, o Diabo também é um astuto aliciador. No entanto, a pena balzaquiana, na obra *Fisiologia do casamento*, o apresenta com vestes e personalidade feminina.

Ainda em uma obra do período romântico, mas indo além de uma estrutura tradicional, Kevin Pierre Yves Bernard aborda o pequeno livro de Gérard de Nerval, *Sylvie*, em “*Entre circularité et parallélisme : essai sur la structure de Sylvie, de Gérard de Nerval*”, a partir da teoria desenvolvida por Jean-Yves Tadié que a denominou *écrit poétique*. O articulista busca mostrar na obra a perda do ideal. O autor, considerado por muito tempo um poeta romântico menor que Hugo e outros, foi elevado à categoria de maior nome da poesia romântica francesa pelo reconhecimento dos poetas simbolistas e surrealistas. Talvez isso se deva ao seu conhecimento do alemão, que lhe permitiu traduzir a poesia de Goethe, *Fausto*,

em 1828, e que o autor alemão muito admirou. A poesia alemã marcou o estilo de Nerval que revelou sua influência de maneira inovadora, a qual só se manifestaria mais tarde, na poesia romântica francesa, que já introduz a Modernidade. É a fase final do Movimento Romântico que se interessa pelo sonho e pelo passado, como se verá em *Sylvie*. Abordando a obra, publicada em 1854, na coletânea *Filles du feu*, com a teoria desenvolvida por Jean-Yves Tadié, o articulista mostra a busca do tempo perdido do narrador, do qual ignoramos o nome, e que está à procura de um ideal feminino entre as três figuras femininas que apresenta, e das quais chega a duvidar, como figuras da memória, mostrando assim ao leitor que está em busca de algo que ultrapassa o mundo físico. De fato, em *Sylvie*, estamos no registro da reminiscência (conferir o subtítulo “Lembranças do Valois”), dentro de um lugar circunscrito, específico da narrativa poética, escolhido por Nerval para *Sylvie*. O Valois não é apenas um quadro para o desenvolvimento da história, mas uma verdadeira personagem, exercendo influência sobre a psicologia e os sentimentos do narrador, perdido no tempo. Pelas constantes citações feitas a ele o leitor verifica que é o ser humano eterno e universal que ele procura. Para isso, *Sylvie* inscreve-se na linha das narrativas poéticas e sua estrutura reflete um tempo que não é mais linear, mas cíclico.

Em “Blaise Cendrars e os pintores vanguardistas” de Natalia Aparecida Bisio de Araujo, entramos em contato com poesia e a pintura vanguardistas através da obra poética do autor franco-suíço no início do século XX. Percebe-se nessas obras a continuidade que existe entre a poesia existente na narrativa poética de Nerval e a poesia modernista de Cendrars e a pintura das vanguardas. No início do século XX, este poeta relacionava-se com os precursores e realizadores das estéticas de vanguardas, discutindo e fazendo parcerias para a criação de suas obras: Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert e Sonia Delaunay e vários outros. No caso do Cubismo, o poeta franco-suíço foi um dos responsáveis por transpor a estética praticada pelos amigos pintores para a literatura e com Apollinaire, divulgou o movimento na poesia. Em “*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*” (1913), sua poesia com pendor plástico, ele dialoga com obras pictóricas coladas ao lado do texto, o que soluciona o problema da aplicação do princípio da simultaneidade pictórica na poesia. Esse poema-pintura causou grande impacto no meio literário mundial da época. Além de “*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*” outras experimentações vanguardistas na poesia continuam marcando a obra do poeta. Ainda buscando a transposição do Cubismo plástico para a poesia, Cendrars escreve os títulos *Dix-neuf poèmes élastique* (1919), os quais são em sua maioria dedicados aos

colegas dessa estética, como Apollinaire, Léger, Delaunay, Chagall, Roger de la Fresnaye, Archipenko, fazendo também uma interpretação poética dos colegas ligados à estética. A relação do escritor com as artes plásticas aparece novamente no poema “*Tour*”, dedicado a Robert Delaunay com quem o poeta compartilhou a admiração pela Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889, que se tornou um motivo recorrente na obra de ambos. Apropriando-se dos ideais da Vanguarda expressionista os “poemas elásticos” adentrarão os intensos impulsos da vida interior do poeta. Esta conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra, aproximando-se novamente da estética expressionista. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas ou uma linguagem fragmentada de modo geral, o uso das palavras em liberdade e de neologismos, bem como a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Com isto, é possível compreender a característica “elástica” desta obra. Tudo isso é fruto da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística, dividida entre poesia e pintura. A prática da “linguagem poética elástica” e sua associação direta com a pintura fez com que a expressão artística de Cendrars atingisse tão alto nível de plasticidade que busca ligar-se com outros gêneros e novas experiências (produção de espetáculos em Paris, do balé *La création du monde* em 1923 encenado pelos *Ballets Suédois*, no qual os artistas pautaram-se no primitivismo em voga na Europa vanguardista). É essa constante por inovação que trará Cendrars ao Brasil em 1924, à procura de novas produções. O contato com nossos modernistas foi profícuo para as artes brasileiras, tendo inspirado de várias formas os nossos artistas.

Em “O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor”, Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida discorre sobre os desdobramentos da utilização do pronome *vous*, em francês, naquela narrativa de Butor. Como diz o articulista, esse é um romance que, em diversos aspectos, assume um caráter experimental, por meio do uso de tempos verbais inabituais e pelo uso do pronome mencionado, que, dentro do universo do personagem Léon Delmont, se torna um diálogo consigo mesmo e com o outro. Michel Butor (1926-2016), autor do *Nouveau Roman*, foi professor de filosofia e de literatura, poeta e dramaturgo, premiado autor de ensaios, e se caracteriza pelo desejo de inovar nas técnicas e experimentações radicais, não só na literatura, mas também na percepção ficcional. *La modification* foi sua obra de maior sucesso, na qual Léon Delmont, chefe de família de meia idade, percebe que deve tomar uma

decisão definitiva sobre sua vida. Nesse sentido, ele toma mais uma vez o trem de Paris a Roma para viver com sua amante o sonho de uma vida alegre, o que o faria deixar a família em Paris. Durante a viagem, sentado passivamente no trem, é invadido por suas memórias, reflexões e imaginações. Neste texto o articulista estuda inicialmente a perspectiva da personagem e propõe-se compreender de onde o leitor percebe a ação e através de quem ela é contada. Iniciando pela “E o enunciado”, por meio de uma compreensão narratológica ele aborda a relação entre passado e presente, que por vezes são o mesmo tempo, já que Butor, na maior parte do romance, escolhe narrar no tempo de agora, da maneira como os acontecimentos se desenrolam para o personagem. Em seguida, o articulista aborda (em “A perspectiva do tempo”) como a perspectiva está envolvida na passagem do tempo, utilizando Paul Ricœur para demonstrar a relação entre personagem e mundo. Finalmente, será trabalho o problema do *vous* com o auxílio da análise de Rossum-Guyon (1970) sobre a experiência de Delmont e sua narrativa em *vous*, utilizando, como ela o fez, a leitura de Jean Pouillon (*Temps et roman*). A leitura da dualidade dos tempos verbais faz refletir sobre a ambiguidade do sujeito na obra, que pode ser lido tanto como um “eu”, quanto por um “ele”. No final, em “o *vous* e a voz impositiva”, as reflexões sobre as vozes na narrativa conduzem ao modo imperativo e investigativo do discurso. Dessa forma, o romance se tornaria uma tentativa de compreender, por parte do narrador e personagem, o que se passou dentro do trem e como ocorreu a sua modificação.

O último artigo apresentado por Andrea de Castro Martins Bahiense trata da obra produzida em 1974, “Confissão e perdão em *Les armoires vides* d’Annie Ernaux”. O livro recebeu o prêmio Nobel de 2022 e a autora já teve vários livros traduzidos no Brasil. Ela é conhecida por narrar de forma aberta e direta temas tabus ligados à experiência feminina, como o aborto, a descoberta da sexualidade, o câncer de mama, a paixão amorosa por um homem casado, o ciúme, etc. A grande maioria de seus textos é assumidamente autobiográfica. O livro analisado aqui tem por personagem Denise Lesur, cuja história coincide em diversos pontos com o que conhecemos da trajetória de vida da escritora. Trata-se de uma jovem universitária que, à espera dos efeitos de um aborto clandestino, faz uma retrospectiva de sua vida, em busca de uma explicação para a situação em que se encontra. Tendo mudado de classe social ela tem como fio de conduta da narrativa o dilaceramento e a culpa, provocados pela indecibilidade entre duas classes sociais, tema fundamental da obra de Annie Ernaux. A expressão trânsfuga social foi tirada do sociólogo Pierre Bourdieu (cujas ideias influenciaram

a obra de Ernaux) que a usou para explicar sua posição social como intelectual proveniente do meio popular. A vergonha social é tema recorrente na obra da escritora, isto é, a inferioridade atribuída à classe popular não só pela classe dominante (financeira ou cultural), mas também por instituições como a escola e a igreja. Para os dominados, toda diferença é vivida como uma falha, deficiência em relação ao grupo dominante, como a diferença entre as linguagens, os modos de comportamento, os lugares que frequentam, as roupas, a profissão dos pais. Dividida entre o meio popular a que pertencem os pais de hábitos vulgares e grosseiros aos olhos da estudante de literatura, e o meio culto burguês do qual passaria a fazer parte, ela bota para fora tudo o que lhe faz mal (o filho ainda informe em seu ventre, mas também toda a vergonha e a culpa que sente por ter se distanciado dos pais, por ter engravidado, apesar do conselho dos pais, e por todas as humilhações que vem sofrendo desde que mudou de meio social).

A abordagem desses autores aqui analisados permite ao leitor seguir o itinerário que tomou a narrativa francesa depois do século XIX, no qual a memória já se impõe como tema que será recorrente até o século XXI, que viu premiado o livro de Ernaux sobre “as raízes, os estranhamentos e as limitações da memória pessoal”.

Guacira Marcondes Machado





# O GÊNIO À FRENTE DOS HERÓIS: VICTOR HUGO ENTRE A AUTORIA E A NARRAÇÃO

Adressa Medeiros AVI\*  
Artur de Vargas GIORGI\*\*

**RESUMO:** Prolífico em sua produção escrita, mas também notável em sua práxis social, Victor Hugo movimentou um projeto estético diretamente atravessado pela relação com a política e o debate público. Neste artigo, por meio da análise comparativa dos romances *O último dia de um condenado* (1829) e *Os Miseráveis* (1862), enfocamos as aproximações e os distanciamentos entre os protagonistas e os enredos, evidenciando não apenas a crítica à miséria e à pena de morte que permeia ambas as obras, mas também as distintas estratégias narrativas empregadas por Hugo para reforçar seus argumentos, como pessoa pública, a respeito dessas questões. Assim, destacamos como Hugo manipula as vozes narrativas dos seus romances para sustentar, por um lado, os dramas singulares dos protagonistas no contexto social moderno, e, por outro, as suas próprias ambições e convicções sobre a estética e a política, frequentemente obscurecendo, com essa operação, as fronteiras entre ficção e realidade, narrativa e autoria.

**PALAVRAS-CHAVE:** Victor Hugo. Miséria. Pena de morte. O último dia de um condenado. Os Miseráveis. Narração e autoria.

*Comme presque tous les hommes du commencement de ce siècle, il a été tout ce qu'a été le siècle; illogique et probe, légitimiste et voltairien, chrétien littéraire, bonapartiste libéral, socialiste à tâtons dans la royauté; nuances bizarrement réelles, surprenantes aujourd'hui [...] mais, il le déclare ici, jamais, dans tout ce qu'il a écrit, même dans ses livres d'enfant et d'adolescent, jamais on ne trouvera une ligne contre la liberté. Il y a eu lutte dans son âme entre la royauté que lui avait imposée le prêtre catholique*

---

\* UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Campus Trindade. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 - adressamavi11@gmail.com

\*\* UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina. Campus Trindade. Florianópolis – SC – Brasil. 88040-900 - arturgiorgi@ufsc.br

*et la liberté que lui avait recommandée le soldat républicain; la liberté a vaincu.*

Victor Hugo (2003, p.16)<sup>1</sup>.

*Vous êtes un empoisonneur public! [...] — Vous ne parlez pas français! — Portez cela à la Porte-Saint-Martin! — Imposteur! — Corrupteur! — Apostat! — Renégat! — Buveur de sang! — Bête féroce! — **Poëte!***

Victor Hugo (2003, p. 21)<sup>2</sup>.

Ao longo de sua trajetória de figura pública, dois temas foram especialmente caros a Victor Hugo: a miséria e a pena de morte. Durante o percurso de sua carreira política e literária, esses dois tópicos estiveram sempre em evidência, ressoando em seus discursos parlamentares, romances e poesias. Conforme destaca Antonio Candido (2011, p. 186), “Victor Hugo manifestou em vários lugares da sua obra a piedade pelo menor desvalido e brutalizado”, de modo como era característico ao humanitarismo romântico, que se construía sobre a crença de que “pobreza mais ignorância mais opressão é igual ao crime” (Godoy, 2020, n.p). Sendo assim, não por acaso a miséria e a pena de morte eram assuntos que estavam, juntos, no centro dos interesses de Hugo e que ocupavam, em igual medida, papel primordial em sua obra. Para ilustrar como se estruturava o pensamento do grande romântico, analisemos o exercício imaginativo que Hugo (2005) propõe em *Actes et Paroles vol. II*, volume que reúne as suas declarações políticas proclamadas entre 1852 e 1870. Em um dia qualquer, ao cair da noite, aproximou-se de uma guilhotina que havia acabado de trabalhar na praça de Grevé e observou que dois postes sustentavam a lâmina, ainda fumegante. Nesse momento, teria perguntado ao primeiro poste: “como te chamas?”, ao que recebeu em retorno: “miséria”. Prosseguiu e indagou ao segundo poste: “como te chamas?”, ao que ouviu ressoar: “ignorância”.<sup>3</sup> Sem dúvidas, podemos apreender

<sup>1</sup> “Como quase todos os homens do início deste século, ele foi tudo o que o século foi; ilógico e íntegro, legitimista e voltairiano, cristão literário, bonapartista liberal, socialista tateando na monarquia; nuances estranhamente reais, surpreendentes hoje em dia [...] mas, ele declara aqui, nunca, em tudo o que escreveu, mesmo em seus livros de infância e adolescência, nunca se encontrará uma linha contra a liberdade. Houve uma luta em sua alma entre a monarquia imposta pelo padre católico e a liberdade recomendada pelo soldado republicano; a liberdade prevaleceu.” (Tradução livre nossa).

<sup>2</sup> “Você é um envenenador público! [...] — Você não fala francês! — Leve isso para a Porte-Saint-Martin! — Impostor! — Corruptor! — Apóstata! — Renegado! — Bebedor de sangue! — Besta feroz! — **Poeta!**” (Tradução livre nossa, grifo nosso).

<sup>3</sup> No original: “*Un soir, a la nuit tombante, je me suis approché d'une guillotine qui venait de travailler dans la place de Grevé. Deux poteaux soutenaient le couperet encore fumant. J'ai demandé au premier poteau: Comment t'appelles-tu? il*



que as respostas obtidas eram fruto de sua própria consciência, uma vez que, para Hugo, era evidente que a miséria e a ausência de instruções, somadas à opressão, ditavam o caminho que levava os desafortunados ao crime e, posteriormente, à guilhotina. Era necessário, portanto, suprimir a pena de morte e trazer a condição dos miseráveis à discussão na cena pública.

Como demonstra Mario Vargas Llosa (2012) em *A tentação do impossível*, seu livro-ensaio sobre *Os Miseráveis*, uma das coisas mais surpreendentes e intrigantes que podemos destacar sobre Hugo é

[...] **a vertiginosa ambição** que algumas de suas realizações literárias revelam, sua **absoluta convicção de que a literatura que saía de sua pena não era apenas uma obra de arte**, uma criação artística que enriqueceria espiritualmente os leitores, dando-lhes um banho de beleza inefável, mas também que estes, **lendo-o, ampliariam sua compreensão da natureza e da vida**, melhorando o seu comportamento cívico e a sua adivinhação do arcano infinito: o além, a alma transcendente, Deus. (Llosa, 2012, p.20, grifo nosso).

Hugo parecia estar convencido de que, enquanto poeta, era possuidor de dons e deveres messiânicos para com o povo, de maneira que, para ele, como irá frisar em carta a seu contemporâneo, Charles Baudelaire, jamais se poderia dizer “a arte pela arte”, mas tão somente “a arte pelo progresso” (Bourdieu, 1996, p. 99). Foi perante essa máxima que Victor Hugo construiu a sua obra e, mais do que isso, a sua *persona*<sup>4</sup>, que lhe garantiu o recebimento de uma “auréola de referência cívica, consciência política e moral da sociedade” (Llosa, 2012, p. 16). Excêntrico e autoconfiante, Hugo se definia como um “homem Oceano”, que vivia “na região da arte suprema” e precisava dar exemplo, agir e escrever por todos (Gallo, 2006b, p.235). Dessa maneira, não bastava se solidarizar com questões como a miséria e a pena de morte, era preciso mais: conceber-lhes forma

---

*m'a répondu: Misere. J'ai demande au deusieme poteau: Comment t'appelles-tu? Il m'a répondu: Ignorance.*” (Hugo, 2005, p. 60).

<sup>4</sup> Pensa-se em *persona*, neste trabalho, como a máscara que é utilizada pelo intérprete, o ator, o *hipócrita*, no sentido teatral do termo. Conforme concepção que se origina no teatro clássico grego, o *hypokritês*, “destacado com sua máscara diante do coro e da plateia, apresenta ao público o homem trágico por excelência; por meio de sua *persona* (a máscara em si) ressoa amplificada a voz dessa figura que, ao agir, confronta a humanidade como um ser de confusão, de caos [...]. Como personagem, está cindido entre o mundo dos homens e o mundo dos deuses”. (GIORGI, 2021, n.p). Homem de teatro, Hugo parece disposto, também, a vestir a sua máscara frente à praça pública, a fim de, por meio de sua atuação enquanto personagem de si mesmo, consolidar-se como o mais significativo de seus heróis românticos: o poeta/político incorruptível, cujo nome viria a adquirir nuances míticas. Victor Hugo escrito e interpretado por Victor Hugo.

por meio de suas palavras e, assim, fazer com que fossem reavaliadas, sob um novo olhar, que confiava ser capaz de difundir.

Como expõe Pierre Bourdieu, Gustave Flaubert, indignado pela postura adotada por Hugo, chegou a escrever em sua correspondência pessoal: “[...] por que exibiu ele por vezes uma moral tão imbecil e que tanto o limitou? Por que a política? Por que a Academia? As ideias feitas! A imitação etc.” (Flaubert apud Bourdieu, 1996, p.131). São provocações interessantes e para as quais dificilmente se encontrará uma explicação unânime, mas é incitante pensar que os elementos apontados por Flaubert como responsáveis por limitar Hugo artisticamente – a sua preocupação moral, o seu engajamento político e o seu desejo de ser reconhecido e estar em meio às instituições conceituadas –, são justamente o motor de todo o seu projeto estético e, também, do seu projeto de si, consagrando-o como “grande patriarca das letras, da moral pública e da vida cívica” (Llosa, 2012, p. 16). Como gostava de afirmar, não acreditava em uma arte que existisse alheia à sociedade. Ambicionava que os escritos de sua pena dialogassem com o meio ao seu redor, queria a influência e, mais do que isso, não se contentava em ser apenas romancista, ou poeta, ou político. Queria ser tudo simultaneamente, na medida em que era, ainda, autor e personagem, autoficcionalizando-se, digamos, e abastecendo a imagem de um Victor Hugo que alcançaria nuances legendárias<sup>5</sup>.

Neste artigo, trabalharemos com *O último dia de um condenado* (1829) e *Os Miseráveis* (1862)<sup>6</sup>, romances hugoanos cujas temáticas orbitam em torno de objetos como a miséria e a pena de morte. Considerando o tempo-espaço entre as suas publicações e o grande contraste presente entre as suas construções narrativas, buscaremos realizar uma análise comparativa entre as duas obras, acentuando afinidades e diferenças e, com o aporte de Michel Foucault, contextualizar as mudanças sócio-políticas na França do século XIX que as atravessam. No mais, para aprofundar o estudo aqui proposto, é inevitável que nos concentremos, também, na maneira singular como Hugo manuseia a sua voz narrativa, causando um efeito, em muitos casos, de obscurcimento entre ficção e realidade, narrador e autor. Espreitando-se em uma dinâmica de “narciso-polvo”, nos termos de Murilo Mendes (1994)<sup>7</sup>, o narrador hugoano, salvo exceções, é alguém que busca

---

<sup>5</sup> A construção da *persona* de Hugo, mais especificamente, e a sua dicotomia de poeta/político e autor/personagem é objeto de estudo de outro projeto de pesquisa que está em andamento.

<sup>6</sup> Confira Hugo (2018, 1905).

<sup>7</sup> Como escreveu Murilo, “[...] Ele quis dizer tudo, e pouco ainda se disse. Era um narciso-polvo. Aplico-lhe uma palavra de Macedonio Fernández: o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubassem a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou cosmocômico) demais, humano de menos; só falava, escrevia e respirava com maiúsculas. Mas!” (Mendes, 1994, p. 1209).

fazer com que a sua própria imagem se sobressaía constantemente, estendendo os seus tentáculos narrativos para enlaçar uma série de personagens, acontecimentos e temas, que operam para corroborar as suas ambições e convicções expressas. Logo, para um entendimento mais satisfatório dos romances supracitados, é imprescindível nos debruçarmos sobre a figura do narrador e as suas artimanhas de operação.

## **Entre homens e heróis, um mal comum: a atuação da sociedade e do sistema judiciário**

Diz Michel Foucault (2014), em *Vigiar e Punir*:

**O suplício de exposição do condenado foi mantido na França até 1831, apesar das críticas violentas** - “cena repugnante”, dizia Réal; ela é finalmente abolida em abril de 1848. [...] A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena. E tudo o que pudesse implicar de espetáculo desde então terá um cunho negativo; e como as funções da cerimônia penal deixavam pouco a pouco de ser compreendidas, ficou a suspeita de que tal rito que dava um “fecho” ao crime mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o, ou mesmo ultrapassando-o em selvagerias, acostumando os espectadores a uma ferocidade de que todos queriam vê-los afastados, mostrando-lhes a frequência dos crimes, **fazendo o carrasco se parecer com criminoso, os juízes aos assassinos, invertendo no último momento os papéis, fazendo do supliciado um objeto de piedade e de admiração.** Beccaria há muito dissera: “O assassinato que nos é apresentado como um crime horrível, vemos sendo cometido friamente, sem remorsos”. A execução pública é vista então como uma fornalha em que se acende a violência. (Foucault, 2014, p.14, grifo nosso).

Em 1829, sob o governo de Charles X, que vinha multiplicando o número de execuções públicas e adotava a pena de morte como um dos pilares de seu regime penal, Victor Hugo publica *O último dia de um condenado*. Se, em decorrência do sucesso de romances como *Notre-Dame de Paris* e *Os Miseráveis*, contemporaneamente a percepção que se tem do estilo empregado por Hugo, enquanto escritor, é a do mago romântico que se afogava em excessos, optando por projetos estéticos de grande dimensão e envergadura, com personagens declamatórias e detentoras de virtudes ou defeitos sobre-humanos, sujeitas

ao enfrentamento de incontáveis peripécias e avivadas por uma narrativa minuciosamente imersiva e passional, surpreende, certamente, o que é proposto pelo autor em seu *O último dia de um condenado*. De acordo com Antonio Candido (1981, p. 66), quando se trata de um romance, o sentimento de realidade acontece devido ao fato de nós conhecermos tudo sobre a personagem, porque tudo a seu respeito é explicado pelo romancista.

Na verdade, enquanto na experiência cotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos das ações dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, **estabelecer e ilustrar o jogo das causas**, descendo a profundidades reveladoras do espírito. (Candido, 1981, p. 66, grifo nosso).

Por essa perspectiva, não é à toa que, para estudiosos como Marie-Claire Vallois<sup>8</sup> e Roger Borderie, *O último dia de um condenado*, “sem intriga, sem personagem, sem fim [...] **trata-se de um anti-romance...**” (Borderie apud Vallois, 1985, p. 91, grifo nosso)<sup>9</sup>. Somos apresentados às palavras de um condenado à morte qualquer, uma figura sem rosto, sem nome e sem história, que passa a existir somente a partir do momento de sua condenação, relatando, em formato diarístico, os pensamentos e sensações que antecedem a sua execução. Indo para o caminho oposto do que propõe Candido, nada de caráter distintivo e singular nos é revelado sobre este condenado. Em um período em que se vivia, na França, a preferência por um sujeito psicológico e individualizado, o romance anti-romance de Hugo choca ao apresentar uma voz narrativa que não fornece ao leitor nenhuma informação que lhe permita traçar o mapa de sua vida, de suas motivações internas, mas tão somente o impele a acompanhar e coparticipar dessa “tortura progressiva que só termina no cadafalso” (Hugo, 2018, p. 126).

O mais próximo que se chega de algum esclarecimento sobre a vida pregressa desse condenado ocorre no capítulo XLVI, quando, pensando em sua filha, ainda muito pequena para entender o que se passava, toma a decisão de escrever algumas páginas que sugerem a resolução das duas principais perguntas deixadas em aberto pela narrativa: “é preciso que ela saiba a **minha história** por mim, e por que razão o **nome** que lhe deixo é **sangrento**” (Hugo, 2018, p. 141, grifo

<sup>8</sup> Professora associada de literatura francesa na Cornell University e pesquisadora notável no campo dos estudos sobre o Romantismo, é autora do artigo *Ecrire ou décrire : l'impossible histoire du «sujet» dans Le Dernier Jour d'un condamné de Victor Hugo*, que tem papel fundamental para a articulação das discussões propostas na parte inicial deste trabalho.

<sup>9</sup> No original: “Bref, pas d'intrigue, pas de personnage, pas de fin [...]. En somme, il s'agit d'un antiroman...” (Borderie apud Vallois, 1985, p. 91, tradução livre nossa).

nosso). Neste ponto, tudo está prometido: cria-se a expectativa no leitor de que, nas páginas subsequentes, o condenado, em tom confessional, irá se dirigir à sua filha e revelar toda a história de sua vida e os detalhes de seu crime. Dessa forma, haveria um resgate catártico do sujeito romântico, que se manifestaria de acordo com as convenções dramáticas, ao se confessar para o interlocutor e realizar a exposição de todas as suas angústias e segredos mais íntimos.

O que o leitor encontra ao virar a página, entretanto, é o seguinte:

### **Minha história**

Nota do editor: Ainda não conseguimos encontrar as folhas que se prendiam a esta. Talvez, como as que seguem parecem indicar, o condenado não teve tempo de escrevê-las. Já era tarde quando essa ideia surgiu para ele. (Hugo, 2018, p. 142).

Indo na direção oposta ao que se supunha, o mistério é mantido. Segundo Antonio Candido, um dos artifícios mais poderosos de que a ficção dispõe, em contrapartida à realidade, é a possibilidade de transmitir uma compreensão integradora da psicologia da personagem: movimentando-se exclusivamente dentro das regras criadoras do romancista, cuidadosamente estabelecidas, o homem da ficção pode ser alguém que se situa em um plano linear, cujos pensamentos e ações são previsíveis, mas, principalmente, entendíveis e justificáveis. Assim difere do que ocorre em nosso cotidiano, em que possuímos apenas uma visão parcial das situações e dos indivíduos, os quais se movimentam com base em suas próprias convicções e ímpetos – que contrariam, em muitos casos, as nossas expectativas pessoais. No romance, o entendimento que se tem sobre a personagem “[...] é muito mais coeso e completo (**portanto mais satisfatório**) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas.” (Candido, 1981, p.64, grifo nosso). Mas Hugo, ao transformar o seu condenado em um ser que não pode ser desvendado, que não se conta, não se explica, não apresenta as suas causas e consequências, parte a um caminho oposto: instaura um sentimento de desconforto, um mal-estar geral aos leitores de seu romance. Isso não apenas pelo jogo que a narrativa trava com o leitor, inviabilizando que a sua curiosidade sobre este condenado seja sanada, mas principalmente devido ao esteio moral que ainda pesava sobre a prática literária nos anos oitocentistas. Como se poderia tomar partido sobre a sua situação sem saber o seu crime? Como ironiza o próprio Hugo em um de seus prefácios, “[...] se pelo menos eu conhecesse o tal criminoso!

Mas nem isso. O que ele fez? Ninguém sabe. **De repente é um sujeito da pior qualidade.**” (Hugo, 2018, p. 19, grifo nosso).

Em *O último dia de um condenado*, frente a um sujeito que não possui mais a liberdade de existir, é a escrita que emerge como verdadeira protagonista.

- Já que tenho os meios para escrever, por que não o faria? [...] Por que não? **Se tudo à minha volta é monótono e sem cor, não há em mim uma tempestade, uma luta, uma tragédia?** Essa ideia fixa que me possui não se apresenta a mim a cada hora, a cada instante, sob uma nova forma, sempre mais medonha e mais ensanguentada à medida que o termo se aproxima? Por que não tentaria dizer a mim mesmo tudo o que experimento de violento e de desconhecido da situação abandonada em que me encontro? A matéria é certamente rica; e, por mais abreviada que esteja a minha vida, ainda haverá muito - nas angústias, nos terrores, nas torturas que a preencherão desta à derradeira hora - para o que usar esta pluma e secar este tinteiro. **Aliás, essas angústias, o único meio de sofrê-las menos é observá-las, e pintá-las será para mim uma distração.** (Hugo, 2018, p.45-46, grifo nosso).

No entanto, com a efetivação de sua sentença à morte, a manifestação de uma singularidade do sujeito é impossibilitada. A partir do momento em que é julgado e condenado, traça-se uma linha que divide a sua história em duas. O que foi um dia já não exerce nenhuma influência em sua atualidade. Buscando se distanciar de si mesmo, este condenado recorre à descrição como substituta da narrativa, para que, ao destinar sua atenção ao que está fora, possa se distrair de sua própria situação, nesse sentido, para alienar-se de si mesmo. Como propôs Georg Lukács (1968), a escolha da descrição em detrimento da narrativa – que, podemos pensar, também, como a provocação proposta entre o observar e o participar – não é em vão: ao privilegiar a descrição, o romancista faz com que, aos olhos dos leitores, os acontecimentos se transformem em quadros. Não necessariamente vividos, porém minuciosamente observados. A descrição impera como antípoda do elemento dramático experimentado como práxis, uma vez que “[...] descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou de naturezas-mortas.” (Lukács, 1968, p. 70). Sob essa lente, trata-se, precisamente, da situação em que se encontra o condenado de Hugo. Preso em uma condição inalterável, a única alternativa que lhe resta é evidenciar o seu quadro<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Isso não significa, entretanto, que Hugo estivesse aderindo, já naquele momento, precocemente, a um naturalismo de bases deterministas, como seria o caso de Émile Zola, na leitura proposta por Lukács.

Por meio da descrição, ocorre um processo de despersonalização, “[...] as descrições funcionam, de fato, paralelamente ao seu papel oficial, por um lado, como lugar de perda e desinvestimento do sujeito, por outro lado, como lugar de investimento de um discurso social e cultural.” (Vallois, 1985, p.94)<sup>11</sup>. O texto executa a morte do sujeito da mesma maneira que o discurso penal, ao transformá-lo em um objeto, um espectador, sem poder de ação e sem individualidade, um observador e analista de um espetáculo de horrores do qual é, também, protagonista.

Ao descrever o que vê e os procedimentos burocráticos que envolvem a sua condenação, o condenado, em seu próprio discurso, evidencia a situação na qual está inserido: demonstra a internalização da prática jurídica, deixando, ele mesmo, de se reconhecer como indivíduo e passando a se tratar como parte de um processo, um dos componentes de uma engrenagem. Como pontua Vallois (1985, p. 95-96), “o Código Penal contamina o código do romance”<sup>12</sup>, não há espaço para reviravoltas ou para grandes tempestades emocionais, pois o que conduz o enredo é o protocolo judiciário, que atua sistematicamente e sem levar em consideração nenhuma subjetividade. O seu último recurso é, deste modo, pintar o seu quadro, sem pretensões de alterá-lo, contudo. Sendo assim, os relatos do condenado se situam frente a um entre-dois romanesco, que é previamente estabelecido: originam-se a partir de sua condenação à morte e terão fim com a sua execução pela guilhotina. Conforme Michel Foucault, a própria guilhotina pode ser usada como instrumento para exemplificar esta divisão entre o sujeito individualizado e o sujeito jurídico:

Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens. **Ela aplica a lei tanto a um corpo real e susceptível de dor quanto a um sujeito jurídico**, detentor, entre tantos outros direitos, do de existir. Ela devia ter a abstração da própria lei. (Foucault, 2014, p. 18, grifo nosso).

Como explica Foucault (2014), a guilhotina, por sua ação instantânea, passa a ser considerada, a partir de março de 1792, como o meio mais bem aceito para a execução pública, sendo considerada capaz de proporcionar a “supressão

<sup>11</sup> No original: “*Les descriptions fonctionnent en effet parallèlement à leur rôle officiel d’une part comme lieu de la perte et du désinvestissement du sujet, d’autre part comme lieu d’investissement d’un discours social et culturel*”. (Vallois, 1985, p. 94, tradução livre nossa).

<sup>12</sup> No original: “*Le Code Pénal contamine le code romanesque*” (Vallois, 1985, p. 95-96, tradução livre nossa).

do espetáculo, anulação da dor” (Foucault, 2014, p. 17). Em um tom crítico, o condenado de Victor Hugo reflete sobre o exercício da guilhotina, trazendo à cena os efeitos que antecedem a hora da execução, que não costumavam ser postos em pauta e que contrariam a brandura deste método:

Dizem que não é nada, que não se sofre, que é um fim suave, que a morte dessa maneira é bem simplificada. Pois bem! E onde ficam essa agonia de seis semanas e esse bafo de morte de um dia inteiro? E as angústias deste dia irreparável, que vai passando tão lentamente e tão rápido? (Hugo, 2018, p.126).

Além do mais, um fator decisivo para a inovação presente em *O último dia de um condenado* é a ausência de arrependimentos ou de justificativas para o seu crime por parte deste condenado. O personagem afirma:

Se um dia lerem minha história, depois de tantos anos de inocência e de felicidade, não vão querer acreditar nesse ano execrável, que se abre com um crime e se encerra com um suplício; ele parecerá fora de lugar. E contudo, miseráveis leis e miseráveis homens, **eu não era um homem mau!** (Hugo, 2018, p. 119, grifo nosso).

Não obstante, reconhece que, de fato, cometeu um crime e, em comparação a outros condenados à morte, que foram enviados à execução por muito menos, como por pretensões políticas, sente-se resignado à sua pena.

Um barrete da liberdade escavado assaz profundamente na pedra, com isso por baixo: “Bories. A República.” Era um dos quatro suboficiais de La Rochelle. Pobre homem! Como suas pretensas necessidades políticas são hediondas! Por uma ideia, por um sonho, por uma abstração, essa terrível realidade que chamamos de guilhotina! E eu que me queixava, **eu, miserável, que cometi um verdadeiro crime, que derramei sangue!** (Hugo, 2018, p.56, grifo nosso).

Ele não se justifica, não se isenta de seus atos, não se considera um inocente. Não é, nem de longe, um condenado como Jean Valjean, de *Os Miseráveis*. Em seu prefácio de 1829 a *O último dia de um condenado*, um sainete intitulado “uma comédia a propósito de uma tragédia”, Hugo se desfaz daqueles que criticavam



o seu romance pela ausência de explicações e lamentos de seu condenado, atribuindo a um poeta elegíaco as seguintes palavras:

Como poderia interessar? Comete um crime e não sente remorsos. Eu teria feito totalmente ao contrário. **Teria contado a história do meu condenado.** Nascido de pais honestos. Uma boa educação. Amor. Ciúme. **Um crime que não é um crime. E depois remorsos, remorsos, muito remorsos. Mas as leis humanas são implacáveis:** ele deve morrer. E então eu teria tratado a minha questão da pena de morte. E já não era sem tempo. (Hugo, 2018, p.20, grifo nosso).

Um crime que não é um crime é, precisamente, a situação em que se encontra Jean Valjean. Publicado por Hugo em 1862, *Os Miseráveis* é o seu grande romance social, no qual demonstra uma preocupação direta com a miséria e com um sistema judiciário tendencioso. Jean Valjean não é um condenado à morte, mas sim às galés, onde executa trabalhos forçados. Notamos aqui, com o aporte de Foucault, o desenho de um novo estágio das práticas punitivas na França:

Mas, de modo geral, as práticas punitivas se tornaram pudicas. Não tocar mais no corpo, ou o mínimo possível, e para atingir nele algo que não é o corpo propriamente. Dir-se-á: **a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação** - que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos - são penas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. **Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios.** O corpo se encontra aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e um bem. **Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições.** O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. **O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos.** (Foucault, 2014, p. 16, grifo nosso).

Se o condenado se distingue de tudo o que propõe Candido sobre a personagem de ficção, Jean Valjean vai diretamente ao seu encontro. Para

Candido, só há um tipo eficaz de personagem – que é a inventada. Alerta, porém, que

[...] esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que **a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras.** (Candido, 1981, p.69, grifo nosso).

Jean Valjean é a personificação da miséria esmagadora e recorrente nas ruas parisienses do século XIX, mas, obviamente, transfigurado pelo poder criativo de Hugo e por suas concepções estéticas. Se, em *O último dia de um condenado*, os detalhes do crime do condenado são ocultados e a sua história pessoal é subtraída, a fim de dar ao personagem e ao seu drama maior amplitude e capacidade de questionamento moral, veremos Hugo aplicar uma construção narrativa oposta em *Os Miseráveis*:

Parecia nada compreender de sua situação, a não ser que era horrível. Talvez sua imaginação, de homem completamente sem cultura, percebesse também o exagero da pena que lhe fora imposta. Enquanto, a golpes de martelo, rebitavam a cavilha de sua gargalheira, ele chorava; as lágrimas o sufocavam, impedindo-o de falar. De tempos em tempos, conseguia dizer somente isto: - Eu era podador em Faverolles. - Depois, soluçando ainda, levantava e abaixava a mão direita sete vezes seguidas, como quem toca sucessivamente sete cabeças de altura desigual, e com esse gesto podia-se adivinhar que, **qualquer que tivesse sido o seu crime, ele o cometera para vestir e dar de comer a sete pobres crianças.** (Hugo, 2017, p.145, grifo nosso).

Digamos que Jean Valjean seria um tipo de condenado que agradaria ao poeta elegíaco que Hugo ironiza em seu sainete. Todos os detalhes de sua história nos são revelados de antemão. De natureza resignada e afetuosa, sem instrução e sem oportunidades de trabalho, rouba um pão para fornecer alimento aos seus sobrinhos. Conhecendo tudo sobre ele, a empatia do leitor é despertada imediatamente.

No caso do condenado, uma das poucas coisas que sabemos a seu respeito é que possuía uma filha e, antes de sua condenação, havia experienciado um casamento feliz, o amor romântico. Para Jean Valjean, no entanto,

[...] **a sociedade só havia lhe causado males**, e só havia lhe mostrado o olhar carrancudo que chama de Justiça e que mostra àqueles a quem castiga. **Os homens só haviam o tocado para fazê-lo sofrer**. Cada contato tinha sido um golpe. **Jamais, depois de sua infância, de sua mãe, de sua irmã, havia encontrado uma palavra amiga, um olhar de bondade**. (Hugo, 2017, p. 150, grifo nosso).

O condenado não tem um passado triste que o justifique. O mesmo não se aplica a Jean Valjean. Se o condenado admite que “esteja sendo punido justamente” (Hugo, 2018, p.51), Jean Valjean se reconhece no papel de vítima<sup>13</sup>:

Nessa história toda, o erro era só dele? Era igualmente grave o fato de ele, trabalhador, não ter trabalho; ele, trabalhador, não ter pão. Depois de a falta ter sido cometida e confessada, o castigo não foi por demais feroz e excessivo? Onde haveria mais abuso: da parte da lei, na pena, ou na parte do culpado, no crime? Não haveria excesso de peso em um dos pratos da balança, justamente naquele em que está a expiação? **Será que o exagero da pena não apagava completamente o crime, quase que invertendo a situação, fazendo do culpado vítima, do devedor credor, pondo definitivamente o direito justamente do lado de quem cometeu o furto?** Essa pena, aumentada e agravada pelas sucessivas tentativas de fugas, não era, por acaso, **uma espécie de atentado do mais forte contra o mais fraco, um crime da sociedade contra o indivíduo, um crime que todos os dias se renovava, um crime que se estendeu por dezenove anos?** [...] Não seria, talvez, exagero a sociedade tratar desse modo precisamente os seus membros mais maldotados na partilha dos bens de fortuna e, conseqüentemente, os mais dignos de atenção? **Assim, propondo essas questões e resolvendo-as, ele julgou a sociedade e a condenou. Condenou-a ao seu ódio**. (Hugo, 2017, p.149, grifo nosso).

Os dois, entretanto, compartilham do sentimento de terem sido piorados pelo tempo que passaram na prisão e se veem envolvidos pelo grotesco, em consonância com a própria conceituação hugoana. Em ambos, vê-se a concretização do que é explanado em *Vigiar e Punir*:

---

<sup>13</sup> Interessante nos questionarmos, entretanto, acerca dos fluxos de pensamentos atribuídos a Jean Valjean ao longo do romance, o que é do personagem, de fato, e o que é um reflexo das crenças do narrador, uma vez que, como indica Mario Vargas Llosa, uma das estratégias favoritas de autoexibição da voz narrativa que guia *Os Miseráveis* é performar para o leitor “que as opiniões que ouvimos são de um personagem, não as suas” (Llosa, 2012, p.25).

O sentimento de injustiça que um prisioneiro experimenta é uma das causas que mais podem tornar indomável seu caráter. Quando se vê assim exposto a sofrimentos que a lei não ordenou nem mesmo previu, ele entra num estado habitual de cólera contra tudo o que o cerca; só vê carrascos em todos os agentes da autoridade: não pensa mais ter sido culpado; acusa a própria justiça. (Preameneu apud Foucault, 2014, p.261).

O condenado descreve a impossibilidade de entrar em contato com qualquer coisa que seja pura, doce, agradável no ambiente em que se encontra, tudo está corrompido, não há como escapar da realidade que o cerca: “[...] como é infame uma prisão! Há nela um veneno que macula tudo. Tudo é conspurcado, até mesmo a canção de uma menina de quinze anos! Se encontramos um pássaro, haverá lama em suas asas; se colhemos uma bela flor e a aspiramos: ela fede.” (Hugo, 2018, p.78). Em outra oportunidade, revela: “eu sentia mais remorsos antes da condenação; desde então, parece que só há lugar agora para pensamentos de morte” (Hugo, 2018, p.100) e “[...] sinto meu coração cheio de raiva e exasperação. Acho que o bolso de fel acaba de estourar. A morte nos torna maus.” (Hugo, 2018, p. 78). Jean Valjean, por sua vez, “[...] entrara para as galés soluçando e gemendo; saiu completamente impassível. Entrou cheio de desespero, saiu sombrio e taciturno. Que se terá passado no íntimo dessa alma?” (Hugo, 2017, p.148). Mais tarde, o próprio Jean irá explicar que

[...] **as galés é que fazem os grilhetas.** Anotem, se quiserem, essas palavras. Antes de ser forçado, eu era um pobre camponês, muito pouco inteligente, uma espécie de idiota; **a prisão modificou-me o caráter. Eu era estúpido, tornei-me mau;** era lenha, transformei-me em tição. (Hugo, 2017, p. 399, grifo nosso).

Para além dos sofrimentos vividos nos campos de trabalhos forçados, Jean Valjean tem um encontro especial com o grotesco quando desce aos esgotos de Paris. Neste episódio, o esgoto é tratado como o grande revelador da hipocrisia da sociedade burguesa e de suas instituições, expondo o lado correspondente às aparências que são performadas na superfície – a imundície, por essa linha, emerge como um elemento disruptivo, de denúncia e, em últimas instâncias, de alívio, expurgação. Como aponta Mario Vargas Llosa (2012), *Os Miseráveis* “[...] deixa o leitor com a impressão de que o poder judicial e o sistema penitenciário são o calcanhar de Aquiles da civilização, os principais responsáveis pelas

iniquidades sociais [...]”, ilustrando um mundo em que o homem nasce bom e a sociedade, com as suas organizações desumanas e falhas, encarrega-se de piorá-lo. Nas descrições sobre o esgoto, vemos, de maneira nítida, a crítica às “togas incorruptíveis” (Hugo, 2017, p.1650), que está no cerne do romance.

O esgoto é a consciência da cidade. Tudo converge para ali e nele se confronta. Nesse lugar lívido há trevas, mas não há mais segredos. Cada coisa tem sua verdadeira forma ou, pelo menos, sua forma definitiva. O monturo tem isto em seu favor: ele não mente. A verdade se refugia ali. A máscara de Basílio ali se encontra, mostrando-nos, porém, os cordões e o papel, o exterior com o interior, acentuados por uma lama honesta. O nariz postiço de Scapin está-lhe bem vizinho. Todas as impurezas da civilização, uma vez fora de serviço, caem naquela fossa da verdade onde termina o imenso declive da sociedade; ali desaparecem, mas ali se ostentam. **Aquele caos é uma confissão. Ali não há mais falsas aparências ou simulações possíveis;** a imundície desnuda-se por completo, ruína de ilusões e de miragens, nada além da realidade, apresentando a sinistra figura do que foi. Realidade e desaparecimento. [...] **Tudo o que se disfarçava se emporcalha. O último véu foi arrancado. O esgoto é um cínico. Ele diz tudo. Essa sinceridade da imundície agrada-nos e nos repousa a alma. Quando passamos o tempo sofrendo na terra o espetáculo da pose que adotam a razão de Estado, o juramento, a sabedoria política, a justiça humana, a probidade profissional, a austeridade da situação, as togas incorruptíveis, consola-nos entrar num esgoto para ver o lado correspondente.** (Hugo, 2017, p.1649-1650, grifo nosso).

Ademais, as figuras de autoridade religiosas desempenham papéis opostos para os dois protagonistas<sup>14</sup>. Na trajetória de Jean Valjean, o encontro com a bondade do monsenhor Bienvenu é um divisor de águas. Depois de furtar os talheres de prata do Bispo, ser pego por policiais e levado de volta à sua residência, Jean Valjean tem o seu coração tocado e encontra um novo propósito para a sua existência ao ser tratado com indulgência e ternura, coisas que nunca tinham lhe sido oferecidas. Em um ato de extrema bondade, o Bispo Bienvenu afirma, em alto e bom som, para que os policiais escutem e o libertem, que deu os talheres a

<sup>14</sup> Victor Hugo, vale destacar, em seu prefácio filosófico redigido para *Os Miseráveis*, que acabou sendo descartado, acentua que “[...] o autor – ele o declara abertamente à entrada deste livro doloroso – está entre os que creem e rezam.” (Gallo, 2006b, p. 211). A crença no Divino era muito importante para Hugo.

Jean e, mais, os seus castiçais de prata também, que ele teria se esquecido de levar consigo. Com isso,

Jean Valjean parecia alguém prestes a desfalecer. O Bispo aproximou-se dele e disse em voz baixa: Não se esqueça jamais de que o senhor me prometeu usar esse dinheiro para tornar-se um homem de bem. Jean Valjean, que não se lembrava em absoluto de ter prometido coisa alguma, ficou sem ação. O Bispo acentuara as palavras com ênfase e continuou com solenidade:

**Jean Valjean, meu irmão, o senhor não pertence mais ao mal, mas ao bem. Resgatei a sua alma; liberto-a dos pensamentos sinistros e do espírito da perdição, e entrego-a a Deus.** (Hugo, 2017, p. 170, grifo nosso).

A partir de então, Jean Valjean se torna alguém incorruptível, disposto a qualquer sacrifício, de uma grandeza sobre-humana. Para alguns dos contemporâneos de Hugo, como Lamartine, considerava-se um absurdo que o extraordinário talento de Victor Hugo fosse capaz de “fazer os leitores acreditarem que um ser humano pode atingir a exagerada altura moral e a capacidade de sacrifício de um Jean Valjean ou a bondade seráfica de um monsenhor Bienvenu, essas “irrealidades” românticas” (Llosa, 2012, p.168). Como indica Antonio Candido (1981, p.77), todavia,

[...] um traço *irreal* pode tornar-se verossímil, conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo o sistema de convenções adotadas pelo escritor; inversamente, os dados mais autênticos podem parecer irrealis e mesmo impossíveis, se a organização não os justificar.

A coerência interna desenhada em *Os Miseráveis* é responsável por conceber verossimilhança a todos os atos heroicos de um abnegado Jean Valjean, movido pela crença em Deus e pela dedicação ao trabalho, comprometido a servir aos outros e difundir a mesma compaixão que encontrou no piedoso Bispo de Digne. Vejamos detidamente, por outro lado, a experiência que o condenado tem com a autoridade religiosa que lhe é enviada para prepará-lo para a sua execução. Vale acompanhar a longa passagem:

[...] Então ele saiu, sem cólera, mas sacudindo a cabeça como quem diz a si mesmo: “Um ímpio!” Não, por mais baixo que eu tenha caído, não sou um ímpio, e Deus é testemunha de que acredito nele. Mas o que esse velho me

disse? **Nada de profundo, nada de tocante, nada de lamentado, nada de arrancado da alma, nada que tenha vindo do seu coração para chegar ao meu, nada que fosse dele para mim. Ao contrário, não-sei-quê de vago, de átono, de aplicável a tudo e a todos;** enfático quando era preciso profundidade, plano quando bastaria ser simples; uma espécie de sermão sentimental e de elegia teológica. Aqui e lá uma citação latina em latim. Santo Agostinho, São Gregório, que sei eu? E depois, ele parecia recitar uma lição já declamada vinte vezes, repassar um tema, obliterado em sua memória de tanto que o sabia. Nem ao menos um olhar nos olhos, nem um acento na voz, nem um gesto nas mãos. [...] Oh! Que vão então, em vez disso, buscar para mim para mim um jovem vigário qualquer, qualquer velho cura, ao acaso, na primeira paróquia que encontrarem; peguem-no no canto do fogo, lendo um livro e não esperando por nada; e digam-lhe: — Há um homem que vai morrer, e é preciso que seja o senhor quem o console. É preciso que o senhor esteja lá quando lhe atarem as mãos, quando lhe cortarem os cabelos; que o senhor monte na carroça com o seu crucifixo para esconder dele o carrasco; que o senhor seja sacudido com ele pelas ruas até a Grève; que o senhor atravesse com ele a horrível massa sorvedora de sangue; que o senhor o abraçe ao pé do cadafalso e que fique lá até que o corpo dele esteja de um lado e a cabeça mais adiante. **Então, que me tragam assim, todo palpitante, todo arrepiado da cabeça aos pés; que me lancem em seus braços, em seu colo; e ele chorará, e nós choraremos, e ele será eloquente, e eu serei consolado, e meu coração esvaziar-se-á no seu, e ele arrebatará minha alma, e eu arrebatarei seu Deus.** (Hugo, 2018, p.108-110, grifo nosso).

Com esta passagem podemos analisar um contraste muito interessante entre os dois romances. É evidente que, seguindo a coerência interna de *O último dia de um condenado*, não se encontraria um agente religioso com a empatia e o comprometimento de um Bispo Bienvenu. Não há espaço para a emotividade, para um olhar solidário ao homem que antecede o criminoso, para grandes cenas de clemência e arrependimento como a protagonizada por Jean Valjean, para diálogos intensivos. Tudo está comprometido pela estrutura penal e disciplinar. O padre tão somente cumpre um protocolo, uma função de rotina, para com um condenado qualquer. Como em todo o restante, não há singularidade: há a lei, para todos e cada um. O que o condenado deseja experienciar é exatamente o que acontece a Jean Valjean: o encontro com um Bispo eloquente, que o consola, alivia o seu coração, toma a sua alma e a entrega para Deus. Enquanto

as interações em *O último dia de um condenado* são comedidas e protocolares, em *Os Miseráveis*, as personagens preferem

[...] o discurso ao diálogo, transformam interlocutores em ouvintes e o mundo num auditório que escuta, atento, dócil, os monólogos em que extravasam a vocação mais comum da sociedade fictícia: o palavreado, a incontinência verbal. [...] Tal como o narrador, o homem da ficção é um ser tagarela, cuja maneira de se comunicar com os outros não é a conversa e sim a declamação, a atuação. (Llosa, 2012, p.29-30).

Neste ponto, é válido notar que, em seu prefácio de 1832 a *O último dia de um condenado*, Hugo se dedica a realizar a defesa de todos os condenados à morte e, ao dividi-los em dois possíveis grupos para a sua argumentação, adota uma estratégia retórica que poderia se aplicar tanto ao condenado quanto a Jean Valjean, pertencendo Jean Valjean ao primeiro grupo e o condenado ao segundo. Além de aferir a persuasão do discurso hugoano, podemos observar que Hugo, em 1832, já parecia inclinado às questões que viriam a estar na base da construção de seu Jean Valjean, o seu grande herói romântico.

Das duas, uma: Ou **o homem que os senhores castigam não tem família, parentes, vínculos nesse mundo. E nesse caso não recebeu nem educação, nem instrução, nem cuidados para seu espírito ou para seu coração;** e então com que direito os senhores matam esse órfão miserável? **Os senhores o punem pelo fato de ter em sua infância rastejado pelo solo sem estirpe e sem tutor! Os senhores lhe imputam por antecipação o isolamento em que o deixaram! De sua infelicidade os senhores fazem um crime! Ninguém o ensinou a saber o que estava fazendo. Esse homem ignora.** A culpa está em seu destino, não nele. Os senhores castigam um inocente. Ou esse homem tem uma família; e então acham que o golpe com o qual o degolam fere apenas a ele?, **seu pai, sua mãe, seus filhos não sangrarão também?** Não. Matando-o, os senhores decapitam toda a família. **E aqui mais uma vez castigam inocentes.** (Hugo, 2018, p.179-180, grifo nosso).

Como base de seu primeiro argumento, vemos as crenças que envolvem o humanitarismo romântico: esboça-se o desenho de um condenado que é, na verdade, vítima de uma sociedade perversa e excludente. É uma fagulha inicial do que viria a ser o seu Jean Valjean. No segundo caso, o foco não está direcionado



ao condenado, em si – ainda que tenha, de fato, cometido um crime e seja digno de punição, o que se aproxima mais da situação na qual se encontra o narrador-personagem de *O último dia de um condenado*, possui uma família, que sofrerá injustamente. O próprio condenado constantemente pondera sobre a situação de sua filha, Marie, “[...] como tu te desacostumarás, órfã infeliz, de beber e de comer? Oh! Se ao menos os jurados a tivessem visto, minha pequena Marie! Eles teriam compreendido que não se pode matar o pai de uma criança de três anos.” (Hugo, 2018, p.103). É nítido que, especialmente no caso de Hugo, os seus paratextos são de suma importância para refletirmos sobre as suas escolhas construtivas.

### “Victor hugo” como projeto: ponto de convergência dos narradores hugoanos

Em meio a todas as diferenças entre os romances, talvez a mais significativa delas seja a figura do narrador. Em *O último dia de um condenado*, temos uma narração em primeira pessoa, um narrador-personagem, conciso e descritivo; já em *Os Miseráveis* é como se tivéssemos um narrador que “[...] está convencido de que é o próprio Victor Hugo e de que nós também pensamos assim. Essa dupla crença explica a naturalidade com que nos informa tantos fatos pessoais e nos torna cúmplices das nostalgias e lembranças íntimas que o assaltam enquanto narra.” (Llosa, 2012, p.35). Como expõe Llosa (2012, p.23), o narrador de *Os Miseráveis* pode ser caracterizado pela onisciência, a onipotência, a exuberância, a visibilidade e a egolatria.

Onisciente e exuberante, o narrador também é um narcisista, **um exibicionista nato. Não consegue parar de mencionar-se, de citar-se**, de lembrar-nos que está ali e que é ele quem decide o que se conta e como se conta. Sua silhueta se antepõe continuamente à dos personagens, até apagá-los. **Suas artimanhas para exhibir-se são múltiplas. A mais comum: a falsa modéstia**, dizer-nos que não quer estar ali [...] (Llosa, 2012, p.25, grifo nosso).

Podemos ver essas características do narrador à luz em passagens como:

Faz muitos anos que o autor deste livro – **contra sua vontade obrigado a falar de si próprio** – está ausente de Paris. Depois de sua saída, Paris se transformou. Levantou-se uma nova cidade que, de algum modo, lhe é completamente desconhecida. Não é necessário dizer que ele gosta de Paris; Paris é a cidade

natal de sua alma. Por uma série de demolições e reconstruções, a Paris de sua juventude, aquela Paris que ele guarda religiosamente na memória, é a esta hora uma Paris antiga. (Hugo, 2017, p.612, grifo nosso).

Quando, há trinta e quatro anos, **o narrador desta triste história introduziu no meio de uma obra escrita com a mesma finalidade que esta** um ladrão falando gíria, houve admiração e clamor. – O quê! Mas como! Gíria! Que coisa horrível! Mas isso é língua das galés, das prisões, de tudo o que a sociedade tem de mais abominável! etc. etc. etc. Jamais chegamos a compreender esse tipo de objeção. Depois, dois célebres romancistas, um dos quais é profundo observador do coração humano, e outro, um intrépido amigo do povo, Balzac e Eugène Sue, fazendo com que os bandidos falassem em sua linguagem natural, **como o fez em 1828 o autor do *último dia de um condenado***, levaram idênticos protestos. (Hugo, 2017, p.1294-1295, grifo nosso).

Como vemos, a voz narrativa de *Os Miseráveis* induz explicitamente à sobreposição entre autoria e narração, realidade e ficção, sem mostrar pudor ao fazer referências a outras obras suas. Nota-se que a estratégia não é inocente: o narrador de *Os Miseráveis* busca enaltecer o autor Victor Hugo, para isso dando a entender que, embora Balzac e Eugène Sue tenham, também, o mérito de incorporar aos seus romances a linguagem das ruas, supostamente o precursor da prática foi o escritor de *O último dia de um condenado*, ou seja, o próprio Hugo. Deve-se a ele, portanto, a coragem do pioneirismo, a gratificação às suas lutas por conferir voz aos menos favorecidos, aos renegados pela sociedade. O narrador também aproxima os dois romances, ao afirmar que ambos foram escritos com a mesma finalidade, o que é no mínimo irônico, uma vez que o narrador de um livro, ser de linguagem, nunca coincide com o indivíduo autor. Nos termos de Llosa:

[...] porque este é um homem livre e aquele se move no interior das regras e limites que este lhe impõe. O autor pode escolher, com uma soberania invejável, a natureza das regras; o narrador só pode mover-se no interior delas, e sua existência, seu ser, são essas regras tornadas linguagem. A realidade do autor é o terreno infinito da experiência humana, a realidade dos sentidos, atos, sonhos, conhecimento, paixões. A do narrador é delimitada pelas duas únicas ferramentas de que dispõe para dar uma aparência de realidade à ficção: as palavras e a ordem do narrado. (Llosa, 2012, p.38).

Sendo assim, como poderia o narrador de *Os Miseráveis* estar tão seguro das motivações por trás de *O último dia de um condenado*? “Monarca absoluto do conhecimento, [...] volta e meia sente necessidade de suspender o relato para instruir-nos sobre sua ubíqua sabedoria [...]” (Llosa, 2012, p.26), sabedoria essa que a voz narrativa que encabeça o romance está convencida de possuir não somente a respeito do mundo ficcional que governa, sobressaindo-se às suas personagens e eventos, mas também acerca de uma realidade externa, misturando ao seu discurso referências a nomes e obras reais, com a intenção de obscurecer as linhas divisórias entre o que seria a verdade da vida, pura e simplesmente, e o que seria a verdade da ficção, da ordem do narrado. O narrador de *Os Miseráveis* é engenhoso, astuto e, embora possa parecer ingênuo às vezes, fica claro que ele está servindo, acima de qualquer coisa, ao maior propósito de seu autor: fazer de Victor Hugo o maior projeto, a maior criação, digamos, de Victor Hugo. *O último dia de um condenado* não é a única obra de Hugo a ser referenciada, o mesmo acontece com *Claude Gueux*, conto publicado em 1834:

Façamos um pequeno parêntese. É esta a segunda vez em que, nos seus estudos sobre a questão penal e a condenação pela lei, ao autor deste livro se depara o furto de um pão como ponto de partida para o desastre de toda uma existência. Claude Gueux havia roubado um pão, como Jean Valjean. Uma estatística inglesa constata que, em Londres, de cinco roubos, quatro têm como causa imediata a fome. (Hugo, 2017, p.147-148).

Por não possuir tradução editada para o português, *Claude Gueux* é pouco conhecido no Brasil, mas podemos tomá-lo como um meio-termo, uma equalização entre *O último dia de um condenado* e *Os Miseráveis*, não apenas cronologicamente, como também em termos construtivos e temáticos. Claude Gueux é um pobre operário que, em um inverno no qual faltou trabalho, é levado a roubar para atender às necessidades de sua família. Com isso, é condenado a cinco anos de prisão. Sendo descrito como um homem digno e pensativo, Claude é apresentado como alguém naturalmente bom, mas constantemente maltratado pela sociedade. Sua vocação espontânea para despertar simpatia e obediência faz com que se torne uma espécie de liderança para os outros prisioneiros, o que enfurece e desperta a inveja do diretor da oficina para a qual eram obrigados a prestar serviços, pois sua autoridade ultrapassa a dele. Claude possui um único amigo na prisão, Albin, que toma como uma espécie de irmão mais novo, um jovem doce e compassivo, que divide as suas refeições com ele e fornece um

último sopro de afetividade em seu novo cotidiano. O diretor, sem nenhum motivo para além de sua natureza inescrupulosa, vendo a proximidade entre eles, transfere Albin, afastando-o propositalmente de Claude. Claude fica desolado e, após inúmeras súplicas ao diretor da oficina para que traga Albin de volta para ele, que são respondidas com desdém, decide assassiná-lo. E assim acontece. Da execução do diretor da oficina resulta a sua condenação à morte. A miséria e a pena de morte estão postas novamente.

Diferente de Jean Valjean, Claude Gueux de fato comete um crime, mas não se trata de um condenado *qualquer*, como o de *O último dia de um condenado*, trata-se de uma vítima, que tinha tudo para prosperar, porém a ação da sociedade, especialmente do sistema judiciário, na figura do diretor da oficina, o condiciona à reincidência no crime. Como reivindica o próprio Claude, “sou um ladrão e um assassino; roubei e matei. Mas por que roubei? Por que matei? Façam essas duas perguntas junto com as outras, senhores jurados”<sup>15</sup>. (Hugo, 1834, p.19). Trata-se de um conto com pretensões claras por parte de Hugo, tendo chegado Charles Carlier, comerciante e editor da *Revue de Paris*, a considerar a obra de tão grande valor educacional que providenciou que cópias fossem enviadas a todos os deputados na França. Interessa-nos mais, para este trabalho, contudo, ponderarmos sobre como, novamente, manifesta-se o narrador.

Com a execução de Claude, dá-se início a um epílogo militante, em que a figura do narrador, até então mais comedida, dócil e informativa, assume uma postura de assertividade e combate, dirigindo-se, aparentemente, aos constituintes da Câmara dos Pares:

O que a Câmara diria, no meio das fúteis contendas que tantas vezes fazem o ministério bater de frente com a oposição e a oposição bater de frente com o ministério, se, de repente, de um banco da Câmara ou da tribuna pública, que diferença faz? alguém se levantasse e dissesse estas palavras sérias: — Silêncio, quem quer que seja, você que fala aqui, cale-se! Você pensa estar na questão, mas não está. A questão, aqui está. A justiça, há apenas um ano, acabou de esquarterar um homem em Pamiers com uma estaca; em Dijon, ela acaba de arrancar a cabeça de uma mulher; em Paris, está realizando, na barreira Saint-Jacques, execuções sem precedentes. Isso é a questão. Ocupem-se disso. Vocês podem brigar depois para decidir se os botões da guarda nacional devem ser brancos ou amarelos, e se o seguro é algo mais belo que a certeza. **Senhores**

<sup>15</sup> No original: “*Je suis un voleur et un assassin ; j’ai volé et tué. Mais pourquoi ai-je volé ? pourquoi ai-je tué ? Posez ces deux questions à côté des autres, messieurs les jurés.*” (Hugo, 1834, p.19, tradução livre nossa).

**dos centros, senhores das extremidades, a maioria do povo está sofrendo!** Chamem-no de república ou chamem-no de monarquia, o povo está sofrendo; isso é um fato. **O povo tem fome, o povo tem frio. A miséria o leva ao crime ou ao vício**, dependendo do sexo. (Hugo, 1834, p. 23-24, grifo nosso)<sup>16</sup>.

Como ressalta Marion Carel (2013, p.24), “[...] se Hugo se dirige aos deputados, não é para os convencer: é para se mostrar mais brilhante que eles.” Assim como o narrador de *Os Miseráveis*, a voz narrativa que se sente livre para se manifestar como deseja após cumprir com sua missão de contar a história de Claude Gueux é, também, um exibicionista nato. Ao travar um combate imaginário com os deputados, que se dá exclusivamente na ordem do narrado, Hugo arquiteta a sua inevitável vitória: independente da recepção que seus escritos viessem a ter, conforme elucida Marion Carel, o locutor já havia se consagrado como o grande ganhador e, ao contagiar o público com a intensidade de suas convicções e de sua irretocável performance como poeta justiceiro verdadeiramente preocupado com as questões sociais que assombram o povo (testemunhas do embate provocado entre os deputados e o poeta), “Hugo tenta somente seduzir os espectadores pelo retrato heroico que ele erige de si mesmo” (Carel, 2013, p.24). Ou seja, podemos identificar, repetidamente, no estilo de narração hugoano, a ambição de se firmar como um guia, que se apresenta como alguém em comunhão com os desafortunados e em oposição à negligência e mesquinharia dos poderosos. Como afirmaria Hugo em 1864, “[...] é hora de os gênios passarem à frente dos heróis. É hora de dar a César o que é de César e ao livro o que é do livro. Tal poema, tal drama, tal romance, realizam mais trabalho do que todas as cortes da Europa reunidas.” (Hugo, 1864, p.555)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> No original: “*Que dirait la Chambre, au milieu des futiles démêlés qui font si souvent colleter le ministère par l’opposition et l’opposition par le ministère, si, tout à coup, des bancs de la Chambre ou de la tribune publique, qu’importe ? quelqu’un se levait et disait ces sérieuses paroles : — Taisez-vous, qui que vous soyez, vous qui parlez ici, taisez-vous ! vous croyez être dans la question, vous n’y êtes pas. La question, la voici. La justice vient, il y a un an à peine, de déchiqeter un homme à Pamiers avec un eustache ; à Dijon, elle vient d’arracher la tête à une femme ; à Paris, elle fait, barrière Saint-Jacques, des exécutions inédites. Ceci est la question. Occupez-vous de ceci. Vous vous querellerez après pour savoir si les boutons de la garde nationale doivent être blancs ou jaunes, et si l’assurance est une plus belle chose que la certitude. Messieurs des centres, messieurs des extrémités, le gros du peuple souffre ! Que vous l’appeliez république ou que vous l’appeliez monarchie, le peuple souffre, ceci est un fait. Le peuple a faim, le peuple a froid. La misère le pousse au crime ou au vice, selon le sexe.*” (Hugo, 1834, p. 23-24, tradução livre nossa).

<sup>17</sup> No original: “*Il est temps que les hommes de l’action prennent leur place derrière et les hommes de l’idée devant. Le sommet, c’est la tête. Où est la pensée, là est la puissance. Il est temps que les génies passent devant les héros. Il est temps de rendre à César ce qui est à César et au livre ce qui est au livre. Tel poème, tel drame, tel roman, fait plus de besogne que toutes les cours d’Europe réunies.*” (Hugo, 1864, p.555, tradução livre nossa).

Henri Guillemin encontrou entre os papéis de Hugo a frase “há qualquer coisa de sacerdotal em minha função” (LLOSA, 2012, p. 29), o que explica bem a maneira como se comporta o narrador de *Os Miseráveis*, mas, para além disso, explica também a forma como Hugo enxergava a si mesmo, em sua missão de poeta porta-voz. Embora o narrador de *O último dia de um condenado* se distancie deste padrão declamatório e exibicionista, podemos apreender em passagens dos paratextos que Hugo adicionou às edições do romance uma voz narrativa que se vale de estratégias muito semelhantes. Observemos passagem presente no prefácio filosófico de 1832:

Hoje o autor pode desmascarar a ideia política, a ideia social, que quis difundir sob essa inocente e cândida forma literária. Ele declara portanto - ou melhor dizendo, confessa abertamente – que *O último dia de um condenado* nada mais é do que uma defesa, direta ou indireta, como quiserem, da abolição da pena de morte. O que tencionou fazer, **o que esperava que a posteridade visse em sua obra – se alguma vez ela se ocupar de tão pouco** – não era a defesa particular, e sempre fácil, e sempre transitória, de tal ou tal criminoso específico, de tal ou tal acusado de eleição; era sim a defesa geral e permanente de todos os acusados, presentes ou a vir; era a grande questão de direito da humanidade... [...] Eis o que o autor quis fazer. **Se o futuro lhe conferir um dia a glória de tê-lo feito, o que não ousa esperar**, de mais nada precisaria para sentir-se realizado. (Hugo, 2018, p.157-158, grifo nosso).

A anunciação de expectativas ambiciosas de reconhecimento, seguidas por uma falsa modéstia, são marcas registradas de uma voz narrativa que equilibra a sua performance na linha tênue entre a egolatria e a despreensão. Trata-se de alguém que não hesita em se pôr em destaque, que anseia pela visibilidade, que quer ser teorizado. No prefácio de 1829, “Uma comédia a propósito de uma tragédia”, aproveitando-se das especulações que vinham sendo feitas sobre a autoria de um romance considerado de tão profundo mau gosto, haja vista que a primeira edição foi publicada sob anonimato, Hugo satiriza o que se murmurava a respeito do autor – a seu respeito:

**A senhora de Blinval**

Mas quem é esse autor?

**O senhor Gordo**

Não havia nome na primeira edição.

### O poeta elegíaco

É o mesmo que já fez dois outros romances... Ora vejam, esqueci os títulos. O primeiro começa no necrotério e acaba na Grève. Em cada capítulo tem um ogro que come uma criancinha. (Hugo, 2018, p. 15).

Trata-se, portanto, de uma figura que se sente confortável ao se colocar de frente para a praça pública, estabelecendo, com ela, uma relação dialógica, ao transformar burburinhos contrários em material para se promover, na medida em que reformula o discurso pela sua perspectiva, usufruindo de seu poder de convencimento para moldá-lo a seu favor. Através de sua literatura Hugo construiu não apenas as suas ficções, mas também difundiu e consagrou a sua imagem como “o acusador público do crime universal” (Hugo, 2005, p. 21)<sup>18</sup>, o que sempre ambicionou para si. A sua voz narrativa, antes de estar a serviço do livro, está a serviço da figura pública do seu autor. Como o próprio Hugo irá declarar, para ele,

[...] todo homem que escreve, escreve um livro; esse livro é ele próprio. Sabendo ou não, querendo ou não, assim é. De toda obra, qualquer que seja, medíocre ou ilustre, sobressai uma figura, a do escritor. É esta sua punição, sendo ele pequeno, e sua recompensa, sendo grande. (Gallo, 2012, p.416).

Não é à toa que, em muitos casos, o seu narrador parece se sobressair frente às suas personagens e acontecimentos. Para que se sobressaia do livro, o escritor, como deveria ocorrer na concepção hugoana, não poderia ser de outra forma.

Como bem resume Henri Peyre,

[...] com tudo o que teve de **teatral**, de **imoderado na expressão**, de **ridículo às vezes nos seus excessos**, a angústia destas primeiras gerações românticas, houve também **dor real**, **impaciência dos limites impostos às ambições e aos sonhos do homem**, **insatisfação do presente e desejo de mudá-lo**, depois de ter analisado as suas imperfeições. Sem os descontentes de si próprios e os analistas impiedosos da sua abulia ou da sua paixão nunca plenamente

---

<sup>18</sup> No original: “*Les opprimés voyaient en lui l'accusateur public du crime universel*” (Hugo, 2005, p.21).

saciada que foram estes românticos, a humanidade seria mais pobre e mais descolorida. Lamartine, George Sand, Delacroix, Quinet, Michelet, **Hugo** e muitos outros foram, afinal, **seres de ação e reformadores de sua arte e muitas vezes da sociedade que os rodeava**. Como as jovens águias de uma frase de Fantasio, que Taine gostava de citar, **levantaram voo de seu ninho com a indignação da nova geração que anseia por modificar a vida**. (Peyre, 1975, p. 117, grifo nosso).

Entre *O último dia de um condenado* e *Os Miseráveis*, encontramos, por um lado, um condenado *qualquer* e, por outro, um condenado mítico, sendo quase que impossível não recorrer às palavras de Antonio Candido (1981), novamente, para pensarmos a particularidade e, sobretudo, a ambivalência da autoria hugoana: “[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista [...]” (Candido, 1981, p. 74).

Com *O último dia de um condenado*, Hugo pretendia dar forma a um libelo geral contra a pena de morte, fazendo do próprio texto uma operação assassina, dada a impossibilidade do condenado de descrever a sua própria morte. Conciso, descritivo, comedido, burocrático, é um romance anti-romance que se reveste do código penal para seu andamento. Não se preocupa com o prazer estético do leitor, pelo contrário: o incômodo gerado é proposital. O típico narrador hugoano só se manifesta em seus paratextos, afinal como poderia reivindicar o espaço performático e declamatório que gosta de ocupar dentro de uma estrutura textual que está comprometida pela frieza e impessoalidade do sistema judiciário? Tudo o que configura a prática da lei é o que Hugo não é. Logo, para evidenciar essa diferença e fortalecer as suas intenções com a obra, recorre a um narrador-personagem, o que é raro em sua trajetória literária e destaca *O último dia de um condenado*.

Já com *Os Miseráveis*, temos um romance que “[...] por suas dimensões parece competir de igual para igual com a realidade, contrapondo à vida uma ficção ‘total’ [...]” (Llosa, 2012, p.170). Uma empreitada surpreendente, de quase duas mil páginas, com personagens que enlaçam o sublime, incontáveis reviravoltas e uma narrativa poderosa que captura o leitor para dentro de seu mundo e transfigura as suas concepções de verdadeiro e falso. Uma viagem imersiva, como bem diz Llosa, por uma bela ficção que é “[...] inventada a partir daquela realidade e dos ideais, sonhos, traumas, angústias, obsessões – os demônios – do primeiro romântico da França.” (Llosa, 2012, p.41).



No mais, em ambos se evidencia a visão que Hugo cultivava sobre a literatura, encarregando-a de servir a um ideal engajado com o progresso social. Como Hugo se orgulhava de dizer, “[...] eu combati e mostrei um pouco o que é um poeta... Esses burgueses hão de compreender, afinal, que as inteligências são tão corajosas quanto suas panças são covardes.” (Gallo, 2006b, p. 107). Com o percurso aqui apresentado, esperamos ter conseguido esclarecer a importância de questões como a pena de morte e a miséria para o projeto estético de Hugo e as suas variadas formas de tratá-las, bem como elucidar os artifícios empregados em suas construções narrativas para que, no fundo, o protagonismo resplandecente fosse sempre seu. Victor Hugo escrito e potencializado por Victor Hugo.

### ***THE GENIUS AHEAD OF THE HEROES: VICTOR HUGO BETWEEN AUTHORSHIP AND NARRATION***

**ABSTRACT:** *Prolific in his written output and notable in his social praxis, Victor Hugo spearheaded an aesthetic project directly intertwined with politics and public debate. In this article, through a comparative analysis of the novels *The Last Day of a Condemned Man* (1829) and *Les Misérables* (1862), we focus on the similarities and differences between the protagonists and plots, highlighting not only the critique of poverty and the death penalty that permeates both works but also the distinct narrative strategies employed by Hugo to reinforce his arguments, as a public figure, regarding these issues. Thus, we emphasize how Hugo manipulates the narrative voices of his novels to support, on one hand, the singular dramas of the protagonists in the modern social context, and, on the other hand, his own ambitions and convictions about aesthetics and politics, often blurring the boundaries between fiction and reality, narrative and authorship.*

**KEYWORDS:** *Victor Hugo. Poverty. Death penalty. *The Last Day of a Condemned Man*. *Les Misérables*, narration and authorship.*

### **REFERÊNCIAS**

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PADRO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales (org.). **A personagem de ficção**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 51-80.

Adressa Medeiros Avi e Artur de Vargas Giorgi

CAREL, Marion. Narrativa e persuasão em Claude Gueux de Victor Hugo. **Revista Desenredo**, Passo Fundo, v. 8, n. 2, p. 11-25, 2013. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/2912>. Acesso em: 15 fev. 2024.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhete. 42.ed. Petrópolis: Ed.Vozes, 2014.

GALLO, Max. **Victor Hugo**: eu sou uma força que avança! (1802-1843). v. 1. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a.

GALLO, Max. **Victor Hugo**: Este um sou eu! (1844-1885). v. 2. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006b.

GIORGI, Artur de Vargas. O que é um hipócrita? **Revista Cult** [online], São Paulo, 29 set. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-que-e-um-hipocrita/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. A discussão sobre o direito à literatura em Antonio Candido, **Conjur**, São Paulo, 26 jan. 2020. Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2020-jan-26/embargos-culturais-discussao-direito-literatura-antonio-candido>. Acesso em: 30 abr. 2023.

HUGO, Victor. **O último dia de um condenado**. Tradução de Joana Canêdo. 8. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

HUGO, Victor. **Os miseráveis**. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

HUGO, Victor. **Actes et paroles**: Pendant l'exil 1852-1870. v.II. 10.ed. S.L: Project Gutenberg, 2005. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select\\_action=&co\\_obra=39971&co\\_midia=2](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=39971&co_midia=2). Acesso em: 06 jan. 2024.

HUGO, Victor. **Actes et paroles**. v.1. S.L: Biblioteca Virtual Universal, 2003. 373 p. Disponível em: <https://biblioteca.org.ar/libros/167820.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2024.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Paris: Librairie Internationale, 1864. Disponível em: [https://ia800906.us.archive.org/9/items/bub\\_gb\\_nyusus92sO4C/bub\\_gb\\_nyusus92sO4C.pdf](https://ia800906.us.archive.org/9/items/bub_gb_nyusus92sO4C/bub_gb_nyusus92sO4C.pdf). Acesso em: 09 fev. 2024.

HUGO, Victor. **Claude Gueux**. France: Bibebook, 1834. Disponível em: [https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/hugo\\_victor\\_-\\_claud\\_gueux.pdf](https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/hugo_victor_-_claud_gueux.pdf). Acesso em: 02 mar. 2024.

LLOSA, Mario Vargas. **Tentação do impossível**: Victor Hugo e Os Miseráveis. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. *In*: LUKÁCS, Georg. **Ensaios sobre literatura**. Tradução de Leandro Konder. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 47-99.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

PEYRE, Henri. **Introdução ao Romantismo**. Tradução de José de Sampaio. Marinho. Lisboa: Publicações Europa-América, 1975.

VALLOIS, Marie-Claire. Ecrire ou décrire: l'impossible histoire du «sujet» dans le dernier jour d'un condamné de Victor Hugo. **Romantisme**: Revue du dix neuvième siècle, Paris, v. 15, n. 48, p. 91-104, 1985. Persee Program. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/roman\\_0048-8593\\_1985\\_num\\_15\\_48\\_4768](https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_48_4768). Acesso em: 10 jan. 2024.





# BALZAC E O DIABO

Lucius de MELLO\*

**RESUMO:** Este artigo se propõe a investigar e iluminar os fragmentos de *A Comédia Humana* que sinalizam a relação entre Balzac e o Diabo. Destaca-se que essa figura infernal e tudo o que ela simboliza têm fertilizado a imaginação de escritores há milênios. Como exemplo, em Milton, o Maligno assume definitivamente uma condição de beleza decaída e de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte. Em Baudelaire, por sua vez, o Satanás é o mais perfeito tipo de beleza viril. Já para Balzac, como se analisará aqui, o Diabo assumirá um papel de “conselheiro”, parceiro e cúmplice de sua criação literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** Honoré de Balzac. Diabo. Bíblia. *A Comédia Humana. Fisiologia do Casamento.*

O mais diabólico de todos, o Lúifer da literatura é Balzac  
[...] Balzac é o príncipe do mal e o seu reino chegou.  
Anatole France (1958, p. XVI-XVII)<sup>1</sup>.

Oferecemos as seguintes máximas às meditações dos leitores  
[...] e se, por acaso, se encontrar nelas um só pensamento  
novo, debitem-no ao diabo que aconselhou a obra.  
*Fisiologia do Casamento*, Balzac (1959b, p. 403)<sup>2</sup>.

Honoré de Balzac nunca escondeu de ninguém as incansáveis investidas e tentações que acreditava ter sofrido do Diabo. Chegou a anunciar ter aceitado o convite dele para escrever um livro imoral e religiosamente subversivo. A ideia era

---

\* Doutor em Letras. USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução. São Paulo - SP - Brasil. 05508-080 - luciusdemello@alumni.usp.br

<sup>1</sup> Artigo publicado, originalmente, em France (1894).

<sup>2</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Nous offrons les maximes suivantes à vos méditations [...] Il s’y trouvait une seule pensée neuve, mettez-la sur le compte du diable qui conseilla l’ouvrage.*” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1086-1087).

abalar os alicerces da sociedade, golpeando a sua pedra angular, o casamento, que já lhe parecia uma instituição degenerada: “Podes vir, já estou pronto; assinemos o pacto” (Balzac, 1959b, p.241)<sup>1</sup>. Essa união resultou na obra, podemos dizer, escrita a duas penas. A revelação dessa parceria diabólica está na introdução que Balzac mesmo concebeu para explicar a criação de *Fisiologia do Casamento*<sup>2</sup>. Ele informa que a tentação foi rigorosa, tão sedutora que não resistiu: “O autor tornou-se amoroso, e o diabo deixou-o tranquilo” (Balzac, 1959b, p. 238)<sup>3</sup>. O “ser das trevas”, segundo o escritor, colaborou com a inspiração, algumas ideias e com o título, “[...] deu uma risada sardônica e pronunciou com voz penetrante: *FISIOLOGIA DO CASAMENTO!*” (Balzac, 1959b, p.238)<sup>4</sup>. Ao romancista, coube a missão de elaborar a obra pagã com revelações, depoimentos e pensamentos capazes de desconstruir o conceito cristão da tradicional família francesa. Um livro todo perfurado por bélicas palavras, estrategicamente organizadas em frases como esta: “Um homem é tão pouco amado das mulheres de um harém como um marido em França não está seguro de ser pai de seus filhos; e o casamento não vale o que custa. Já é tempo de nada sacrificar a esta instituição.” (Balzac, 1959b, p. 328)<sup>5</sup>. São ideias transgressoras que revelam um escritor animado em celebrar a multiplicação do adultério: “Em França é quase impossível a uma mulher casada conservar-se virtuosa.” (Balzac, 1959b, p. 241)<sup>6</sup>. Essa citação nos abre duas possibilidades de entendimento: ou Balzac tinha mesmo fontes seguras e incontestes na sociedade para fazer tal constatação ou nosso escritor teria exagerado para criar polêmica e, assim, despertar a curiosidade do leitor e, sobretudo, das leitoras pelo seu livro. O fato é que, em *Fisiologia do Casamento*, Balzac condena e acusa a figura da esposa francesa, a rainha do lar, de ser a grande corrupta e culpada pela destruição do Reino Sagrado do Matrimônio,

---

<sup>1</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (1980, t. XI, p. 910): “Arrive! Je suis prêt. Signons le pacte!”.

<sup>2</sup> Publicada, anonimamente, pela primeira vez em 1829, *Fisiologia do Casamento — Physiologie du Mariage* —, é o único de todos os trabalhos da juventude de Balzac que ele reconheceu publicamente como seu. “O germe da obra” surgiu nos anos de 1816-1817 quando o escritor ainda bem jovem estudava Direito em Paris. Nessa época, a palavra adultério “causou-lhe singulares impressões”. Balzac deixa claro no final do livro que ele foi escrito entre os anos de 1824 e 1829.

<sup>3</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “L’auteur devint amoureux, le diable le laissa tranquille.” (Balzac, 1980, t. XI, 906).

<sup>4</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] puis, poussant un rire sardonique, il lut d’une voix perçante: *Physiologie du Mariage.*” (Balzac, 1980, t.XI, p. 906)

<sup>5</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “L’homme n’est pas plus aimé par les femmes d’un harem que le mari n’est sûr d’être, en France, le père de ses enfants; et le mariage ne vaut pas tout ce qu’il coûte. Il est temps de ne rien sacrifier à cette institution.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1005).

<sup>6</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] qu’il est presque impossible à une femme mariée de rester vertueuse en France.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 976).

de ser a herdeira política do legado das antigas mulheres consideradas imorais: “Que a infidelidade da mulher remonta aos primeiros tempos das sociedades.” (Balzac, 1959b, p.241)<sup>7</sup>. Como bom advogado de acusação, Balzac investiga o passado e encontra em seus exercícios hermenêuticos da Bíblia, possíveis provas para sustentar suas teorias conjugais:

Todos os princípios da alta filosofia conjugal que animam os meios de defesa indicados por esta Segunda Parte do nosso livro são extraídos da natureza dos sentidos humanos; encontramos-los dispersos no grande livro do mundo. (Balzac, 1959b, p. 433)<sup>8</sup>.

No fragmento acima, Balzac esclarece que criou todos os princípios de sua filosofia conjugal a partir da natureza dos sentidos humanos dispersos no “grande livro do mundo”, nome pelo qual a Bíblia também é conhecida. E dentro das Sagradas Escrituras, o autor sente-se especialmente atraído pelo *Livro do Êxodo* e por toda simbologia que ele representa: a alegoria da diáspora, da humanidade em busca de um sentido para sua existência e sua relação com o sagrado, do homem fugindo dele próprio e de seus fantasmas, em busca de si mesmo, do autoconhecimento, da sua própria voz; o deserto como metáfora da solidão filosófica. No entanto, em *Fisiologia do Casamento*, o autor retorna ao livro de Moisés para tentar encontrar respostas para o comportamento infiel das mulheres no casamento e para os desafios oitocentistas enfrentados pelo matrimônio. O autor interpreta a narrativa bíblica com um olhar realista, iluminado por ironias, brincadeiras, piadas e críticas às religiões e à Igreja Romana.

Na mira da dupla Balzac e o Diabo, encontramos o legado de um dos heróis mais importantes da Bíblia: “Mas que grande tolo é esse profeta!... [...] — É um charlatão!” (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>9</sup>. Essa grave acusação contra Moisés, de acordo com a exegese e a releitura elaboradas por Balzac, teria sido feita pelos seguidores do profeta, revoltados com as dificuldades que enfrentavam no deserto. E ao criar essa cena, o romancista desmistifica, reduz, desvaloriza a missão do protagonista do *Êxodo*, imagina um outro passado para o líder do povo hebreu:

<sup>7</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Que l’infidélité de la femme remonte aux premiers temps des sociétés.*” (Balzac, 1980, t. XI, p. 914).

<sup>8</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Tous les principes de haute philosophie conjugale qui animent les moyens de défense indiqués par cette Seconde Partie de notre livre sont pris dans la nature des sentiments humains, nous les avons trouvés épars dans le grand livre du monde.*” (Balzac, 1980, t.XI, p. 1119).

<sup>9</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Mais c’est un fou que ce prophète-là? [...] C’est un charlatan.*” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195)

“Um homem que vivia na solidão e que imaginava ter o dom da vidência disse um dia ao povo de Israel que o seguisse até o alto de uma montanha para ouvir a revelação de alguns mistérios [...] para lisonjear-lhe o amor-próprio.” (Balzac, 1959b, p.503)<sup>10</sup>. Nessa citação, outro insulto ao personagem sagrado, reduzido ao defeito mundano da vaidade. Moisés também, indiretamente, é comparado ao delirante Dom Quixote, clássico personagem de Miguel de Cervantes, dividido entre o sonho e a loucura, considerado incapaz de enxergar a realidade. Percebemos essa aproximação quando a fisionomia dos fiéis mais obesos do líder religioso “carregados com ventres à Sancho” (Balzac, 1959b, p.504)<sup>11</sup> é igualada à estampa do fiel escudeiro do Cavaleiro da Triste Figura.

Há outros gracejos que envolvem a multidão que seguia Moisés naquela longa travessia. “— Eu! Vim por curiosidade; — E eu, por ver virem os outros (era um *fashionable*).” (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>12</sup>. Essa expressão “*fashionable*” era muito usada nos salões festeiros de Paris, nas rodinhas de conversas sobre assuntos pouco profundos como moda, sedução e elegância. Aproximar esse ambiente de libertinagem ao mundo do profeta bíblico é outro ultraje às Sagradas Escrituras. Nessa mesma citação, as justificativas dadas pelos seguidores para estarem ali no deserto acompanhando Moisés são humanas e podem realmente ter ocorrido. Difícil confirmar se todos os hebreus que seguiam o profeta estavam ali tomados pela fé: “Eu vim por curiosidade”, “Eu, por ver virem os outros”. São comentários inventados por Balzac e, ao mesmo tempo, que retratam a realidade dos contraditórios sentimentos humanos e também desrespeitam o verdadeiro propósito daquela angustiante travessia até a Terra Prometida. Ao contrário do que ocorre na Bíblia, na interpretação de Balzac, a maioria dos caminhantes desiste de seguir Moisés até o fim do percurso. Nem a sagrada Canaã é poupada do pensamento transgressor do autor, que se deixa confundir, propositadamente, com o libertador do povo israelita. Ele equipara a missão de Moisés à missão dele, ou seja, a de livrar o leitor da prisão dos dogmas religiosos e dos costumes e valores sociais, além de conduzi-lo na hilariante travessia das páginas, escritas por sua pena, até o final do livro. O fragmento em que Balzac, seguindo os conselhos do Diabo, escreve sobre uma suposta mudança de planos de alguns hebreus é o seguinte: “O profeta andava sempre. Mas quando chegou ao planalto

<sup>10</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Un homme de solitude, et qui se croyait le don de seconde vue, ayant dit au peuple d’Israël de le suivre sur une montagne pour y entendre la révélation de quelques mystères [...] pour que son amour-propre en fût chatouillé.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195).

<sup>11</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “chargés de ventres à la Sancho” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195).

<sup>12</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “— Moi ! Je suis venu par curiosité. — Et moi, parce que j’ai vu qu’on le suivait (c’était un fashionable)”. (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195).



da montanha donde se descobria um imenso horizonte, olhou para trás, e só viu ao pé dele um pobre israelita [...] Homem de Deus, você me seguiu até aqui!” (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>13</sup>.

Em Balzac, Moisés surpreende-se com a coragem do seu povo de segui-lo por mais que ele fosse “um guia sem rumo”. E ao perseverante hebreu/leitoeiro, o Moisés/autor ainda faz um mea-culpa e revela estar perdido: “Espero que não o assustará uma pequena recapitulação, e tenho viajado na convicção de que diria como eu: Onde diabo vamos nós?...” (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>14</sup>. Nessa passagem, fora criar uma imagem completamente à deriva de Moisés, o escritor ainda coloca na boca dele uma palavra que remete ao “Diabo”, associada ao destino da multidão hebraica que o seguia. Subjetivamente engatilhando a pergunta: “Seria tal destino, o inferno?”. De acordo com esse exercício exegético de Balzac, nem mesmo o maior profeta de Israel sabia, de fato, onde ficava, se ela realmente existia e o que deveria esperar da tal terra santa. Ao refletir sobre esse fragmento, penso que nele pode estar implícita a ideia filosófica balzaquiana de que a expressão “Terra Prometida” era, na verdade, uma metáfora usada pelos escritores da Bíblia para designar o coração humano, realçar a importância do homem atravessar o seu deserto íntimo para, finalmente, conhecer a si próprio.

E, seguindo de mãos dadas com a comédia e a ironia, depois de remeter à Terra Prometida, a pergunta “Onde diabo vamos nós?”, de repente, o autor muda drasticamente de assunto e lança o leitor diante do obscuro e recém-criado sistema capitalista “[...] porque parece que as nossas rendas estão hipotecadas sobre a corrupção pública...” (Balzac, 1959b, p. 505)<sup>15</sup>. E passa a falar de trapaceiras financeiras, negócios, lucros, de moeda e de comércio:

[...] meu respeitável leitor, qual é a sua opinião relativamente à renovação do monopólio do fumo, e o que pensa dos impostos exorbitantes lançados sobre os vinhos, sobre o porte de armas, sobre os jogos, sobre a loteria e as cartas de jogar, a aguardente, os sabões, os algodões, as sedas, etc. (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Le prophète marchait toujours. Mais, quand il fut arrivé sur le plateau, d’où l’on découvrait un immense horizon, il se retourna, et ne vit auprès de lui qu’un pauvre Israélite [...] Homme de Dieu qui m’a suivi jusqu’ici!...” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195-1196).

<sup>14</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “J’espère qu’une petite recapitulation ne t’effraiera pas, et j’ai voyagé dans la conviction que tu disais comme moi: Où diable allons-nous?...” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1196).

<sup>15</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] car il paraît que nos rentes sont hypothéquées sur la corruption publique...” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1196).

<sup>16</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] mon respectable lecteur, quelle est votre opinion relativement au renouvellement du monopole des tabacs, et ce que vous pensez des impôts exorbitants mis sur les vins, sur le port

Em resumo: nessa rápida operação hermenêutica do *Êxodo*, ao conectar épocas tão distantes da história da humanidade, Balzac e o Diabo convidam seus leitores a refletir sobre uma suposta e curiosa relação entre a longeva saga bíblica e o, então, efervescente poder econômico do povo judeu. No entanto, uma outra exegese do comportamento do povo de Moisés, pode ser encontrada pouco antes do final do fragmento acima. Essa interpretação é usada pelo autor para tentar provar a sua tese de que a vocação adúltera da mulher vem dos tempos bíblicos. Ele quer dar musculatura às suas teorias conjugais e reforçar o suposto talento milenar do sexo feminino para o adultério. Quando a multidão ainda fazia a travessia do deserto, o narrador chega a sugerir que, durante as paradas para descanso, os seguidores do profeta se relacionavam, sexualmente, de forma promíscua. E relata um episódio de sexo grupal envolvendo um artista, uma mulher que já tinha filhos (e, por essa razão, considerando a época, muito provavelmente se tratava de uma israelita casada), e um cobrador de impostos. Eis o texto balzaquiano: “Um pouco mais adiante ficaram amantes à sombra das oliveiras esquecendo os discursos do profeta; porque pensavam que a terra prometida estava ali onde eles descansavam, e o verbo divino ali onde conversavam” (Balzac, 1959b, p. 504)<sup>17</sup>.

Repara-se nas palavras usadas para descrever a cena de sexo entre os três discípulos de Moisés: “ficaram amantes à sombra das oliveiras”. O narrador informa que o fato ocorreu embaixo da árvore mais sagrada da Bíblia, a oliveira, pela primeira vez mencionada nas Sagradas Escrituras em *Gênesis*, quando a pomba volta à arca de Noé com um ramo no bico anunciando o fim do dilúvio: “Ela veio até ele ao entardecer, trazendo no bico um ramo de oliveira cujas folhas eram todas verdes. Então, Noé reconheceu que as águas tinham se retirado da terra.” (La Bible, Genèse, 11, 8, tradução nossa)<sup>18</sup>. Na cena escrita por Balzac, a oliveira, ao fornecer sombra aos três amantes, torna-se simbolicamente cúmplice de um adultério cometido pela mulher hebreia. A planta perde a sacralidade. Na sequência da frase da oliveira, lemos “esquecendo o discurso do profeta”, ou seja, os três israelitas transgrediram os mandamentos de Moisés, esqueceram as palavras ditas por ele para se entregarem ao deleite

---

d'armes, sur les jeux, sur la loterie, et sur les cartes à jouer, l'eau-de-vie, les savons, les cotons, et les soieries, etc. ” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1196).

<sup>17</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Un peu plus loin des amants restèrent sous des oliviers, en oubliant les discours du prophète; car ils pensaient que la terre promise était là où ils s'arrêtaient, et la parole divine là où ils causaient ensemble.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1195).

<sup>18</sup> No original: “Elle revint à lui sur le soir, portant dans son bec un rameau d'olivier dont les feuilles étaient toutes vertes. Noé reconnut donc que les eaux s'étaient retirées de dessus la terre.” (La Bible, Genèse, 11, 8).

dos sentimentos considerados profanos. Em seguida, no mesmo fragmento, o narrador esclarece por que aquele lugar tinha sido escolhido pelos amantes: “porque pensavam que a terra prometida estava ali onde eles descansavam, e o verbo divino ali onde conversavam”. Agora, o narrador de Balzac junta na cena do adultério três símbolos sagrados para judeus e cristãos: a terra prometida, o verbo divino e a oliveira. Os três parceiros sexuais pensaram ser ali a terra prometida no mesmo local onde realizaram a orgia, e acreditaram que o verbo divino também compartilhava daquele mesmo espaço.

A infidelidade da esposa de um israelita, praticamente sob as barbas de Moisés, e todas as passagens citadas anteriormente estão, justamente, na conclusão, quase no final da obra considerada pela Igreja Católica como uma das mais heréticas e imorais já escritas por Honoré de Balzac “[...] um livro ímpio, sedutor e mais que tudo prejudicial aos bons costumes” (ACDF apud Artiaga, 2007, p. 61, tradução nossa)<sup>19</sup>; uma obra na qual assistimos a uma multiplicação, em série, de momentos subversivos.

A tentação promovida pelo Diabo no pensamento do autor e no andamento da escritura da *Fisiologia do Casamento* pode ser interpretada com outro ponto de contato entre a obra de Balzac e o deserto bíblico de Moisés. Mais precisamente, com o fragmento do livro do *Êxodo* em que o povo do profeta, tentado pelo Diabo, na ausência temporária dele, decide traí-lo e trocá-lo por um Bezerro de Ouro. O monumento foi construído com o ouro derretido dos brincos e joias das mulheres do acampamento. “O povo fez como Aarão lhe havia ordenado, e trouxe-lhe os brincos. Aarão os pegou, os fundiu num molde de ferro e, com o metal, fabricou uma estátua de bezerro.” (La Bible, Exode, 32, 3-4)<sup>20</sup>. O novo ídolo deveria dar proteção aos hebreus na perigosa travessia das dunas de areia. Deus alertou Moisés, que estava no Monte Sinai, sobre a transgressão, ele retornou e destruiu o novo objeto de adoração. Mas a fama maligna da imagem pagã continuou, aponta Luther Link: “Nos séculos XI e XII [...] se julgava que o Bezerro de Ouro era o Diabo sob a forma de um ídolo pagão.” (Link, 1998, p.25). A profana peça de ouro, símbolo da traição contra Moisés, aproxima o leitor ao comportamento transgressor da mulher adúltera diabolizada por Balzac em *Fisiologia do Casamento*: “— Demônio! — exclamou o marido. Sim,

<sup>19</sup> No original: “[...] un livre impie, séduisant et plus que tout nuisible aux bonnes mœurs” (ACDF, Index. II.a.113.558 apud Artiaga, 2007, p. 61). ACDF significa: Arquivo da Congregação para a Doutrina da Fé, seção referente ao Index. Por isso o autor cita ACDF, Index (há outras seções nesses arquivos, mas ele se refere só à do Index).

<sup>20</sup> No original: “Le peuple fit ce qu’Aaron lui avait commandé lui apporta les pendants d’oreilles. Aaron, les ayant pris, les jeta en fonte, et il en forma un veau.” (La Bible, Exode, 32, 3-4).

você é um demônio e não uma mulher!” (Balzac, 1959b, p.464).<sup>21</sup> Aliás, essa não é a única satanização das mulheres no livro. Há um momento em que o autor associa o feminino a um ser infernal: “A mulher passa, então, como um vento impetuoso, arroja-se como as chamas de um incêndio [...] profetiza [...] aterroriza o marido, e imprime-lhe uma espécie de terror.” (Balzac, 1959b, p. 479)<sup>22</sup>. Ele ainda sugere aos zoologistas que dividam melhor a espécie humana em gêneros e subgêneros conforme “[...] certas condições de existência moral e pecuniária.” (Balzac, 1959b, p.252)<sup>23</sup> e afirma que os donos do zoológico até podem classificar o sexo feminino como sendo do gênero bímano (os que têm duas mãos), ou seja, como seres humanos, mas deixa bem claro: “Nós vemos neles mulheres!” (Balzac, 1959b, p.252).<sup>24</sup> Outro tópico bastante singular trata do tema das mãos femininas e o poder que elas têm em dar prazer ao amante ou, quem sabe, ao marido. Tema desenvolvido no capítulo intitulado “De um só Leito e a Mesma Cama”. Em suas teorias, o autor compara as mãos das mulheres não às mãos diabólicas, mas às mãos do Cristo: “Jesus Cristo fez todos os milagres pela imposição das mãos. A mão transuda a vida, e em toda a parte onde pousa, deixa sempre vestígios de um poder mágico; entra como metade em todos os prazeres do amor.” (Balzac, 1959b, p. 395)<sup>25</sup>. Nessa citação, percebemos que o livro que escandalizou a Igreja Romana atribui o sucesso de “metade de todos os prazeres do amor”, o que fica implícito os prazeres do sexo, ao “poder mágico” das mãos e cita, como exemplo, o poder das mãos de Jesus Cristo. Ao recorrer à Bíblia para desenvolver sua explanação profana, Balzac abre a possibilidade para suspeitarmos da sua verdadeira intenção, para desconfiarmos do que ele quis dizer: “olha leitor, assim como o Salvador, as mulheres também podem fazer verdadeiros milagres com as suas mãos!” Porém, no caso das mãos femininas, entenda-se por milagres, os fenômenos e maravilhas que possam destruir ou salvar casamentos.

A tentação da mulher casada, a tentação do autor, a tentação do padre, enfim: o Diabo e todos os temas e sentidos que ele representa como arquétipo

---

<sup>21</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “— Démon!...s'écria le mari. Oui, vous êtes un démon et non pas une femme!” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1152).

<sup>22</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Une femme se roule alors comme un vent impétueux, s'élançe comme les flammes d'un incendie, [...] elle prophétise, [...] et terrasse un mari, et lui imprime une sorte de terreur.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1169).

<sup>23</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] certaines conditions d'existence morale et pécuniaire.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 922).

<sup>24</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Nous y voyons des femmes!” (Balzac, 1980, t. XI, p. 922)

<sup>25</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Jésus-Christ a fait tous ses miracles par l'imposition des mains. La main transsude la vie, et partout où elle se pose, elle laisse des traces d'un pouvoir magique; aussi est-elle de moitié dans tous les plaisirs de l'amour.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1078).

do mal é um assunto explorado à exaustão em *A Comédia Humana*. E, segundo pesquisas de Charles Dédéyan e Charles Brion sobre esse recorte, a fonte inspiradora do escritor é, sobretudo, o famoso clássico alemão. Encontramos na obra de Balzac, aponta Brion (2010, p. 268, tradução nossa)<sup>26</sup>: “[...] uma série de motivos temáticos claramente inspirados no *Fausto* de Goethe.” Ideia compartilhada por André Vanoncini (2016, p. 309, tradução nossa)<sup>27</sup>: “*A Comédia Humana* contém múltiplas referências a Goethe, cuja obra fornece um grande número de situações e assuntos romanescos.” Logo nas primeiras alusões ao Diabo em *Fisiologia do Casamento*, já encontramos uma citação de Goethe: “Assim como Mefistófeles mostrava com o dedo figuras sinistras a Fausto, na aterradora assembleia de Broken, assim o autor sentia um demônio que, no meio de um baile, vinha bater-lhe familiarmente no ombro e dizer-lhe: Vês aquele sorriso encantador? É um sorriso de ódio.” (Balzac, 1959b, p.236)<sup>28</sup>. Broken é o cimo das montanhas do Harz, na Alemanha, no qual a imaginação popular localizava a reunião das feiticeiras durante a noite de Valpurgis, local recuperado por Goethe como um dos cenários do *Fausto*. Do mesmo modo que aparece no autor alemão, em Balzac, o Diabo também é um astuto aliciador. No entanto, a pena balzaquiana, na obra *Fisiologia do Casamento*, o apresenta com vestes e personalidade femininas:

Sacudia a púrpura de um manto bordado e tentava renovar as lantejoulas velhas e os ouropéis da glória [...] quase sempre aparecia à noite, à hora dos sonhos. Meigo qual uma fada, procurava domar com palavras mansas a alma que ele tinha submetido. Tão sarcástico como sedutor, tão brando como uma mulher, tão cruel como um tigre, era mais para temer a sua amizade do que o seu ódio, pois não sabia fazer carícia sem arranhar (Balzac, 1959b, p.236-237)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> No original: “[...] un certain nombre de motifs, de thèmes clairement empruntés au *Faust* de Goethe.” (Brion, 2010, p. 268).

<sup>27</sup> No original: “La Comédie Humaine contient de multiples références à Goethe, l’œuvre de celui-ci lui fournissant un certain nombre de thèmes et de situations romanesques.” (Vanoncini, 2016, p. 309).

<sup>28</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “De même que Méphistophélès montre du doigt à Faust dans l’épouvantable assemblée du Broken de sinistres figures, de même l’auteur sentait un démon qui, au sein d’un bal, venait lui frapper familièrement sur l’épaule et lui dire: Vois-tu ce sourire enchanteur? c’est un sourire de haine.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 905).

<sup>29</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Il secouait la pourpre d’un manteau brodé et s’efforçait de remettre à neuf les vieux clinquants et les oripeaux de la gloire [...] presque toujours il apparaissait, le soir, au moment des songes. Caressant comme une fée, il essayait d’apprivoiser par de douces paroles l’âme qu’il s’était soumise. Aussi railleur que séduisant, aussi souple qu’une femme, aussi cruel qu’un tigre, son amitié était plus redoutable que sa haine; car il ne savait pas faire une caresse sans égratigner.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 905)

Nesse fragmento, percebemos a proposital feminilização do Diabo. Apesar de mantê-lo “tão cruel como um tigre”, a pena de Balzac o constrói com modos de “fada” e a brandura das mulheres. A frase final, “não sabia fazer carícias sem arranhar”, é mais uma metáfora das ameaças e armadilhas que o autor supõe estarem escondidas no coração das mulheres. E que, constantemente, ele insiste em lembrar aos seus leitores homens: “Cuidado! Depois do carinho pode estar um golpe fatal!”. Essa feminilidade, em Balzac, é portadora, simultaneamente, do dom inspirador das musas e do talento traiçoeiro do Diabo, o qual, idealizado dessa forma, também não deixa de ser outra figura feminina no grupo de amigas colaboradoras de Balzac na escritura de *Fisiologia do Casamento*. Um Diabo empenhado numa grande tentação, focado em convencer o seu pupilo escritor do sucesso que seria o livro que escandalizaria a sociedade francesa, desmoralizaria a sagrada família cristã e afrontaria a poderosa Igreja Romana, como podemos notar nesse outro trecho: “[...] apresentava-se sentado em montões de livros; e indicava maliciosamente, com dedos aduncos, dois volumes amarelos, cujo título brilhava. Depois, ao ver o autor atento, soletrava com voz tão irritante como os sons de uma harmônica: *Fisiologia do Casamento!*” (Balzac, 1959b, p. 237)<sup>30</sup>. Essa citação reforça a perseverança do Diabo em tentar, tentar e tentar o autor, e nos informa que, até mesmo o título da obra, teria sido ideia dele. Naqueles dias de tentação, o jovem Balzac, ainda pouco conhecido dos leitores, sonhava com a fama e estava disposto a tudo para conquistá-la. Inclusive, até expor os seus pensamentos mais subversivos em relação à vida conjugal, como informa Rónai (1959a, p. 227):

Para o nosso escritor, preocupado desde cedo com as paixões humanas e sobretudo com o amor em suas manifestações mais variadas, o homem é um animal essencialmente polígamo. A Instituição do matrimônio contraria os seus instintos. O adultério é, pois, um corolário natural do casamento.

Essa opinião de Rónai tem como base a leitura crítica que ele fez de *Fisiologia do Casamento* e também os ensaios que leu sobre o livro. Um deles é *L'Œuvre de Balzac*, de Marcel Barrière. Três momentos nessa citação confirmam a visão e as escolhas heterodoxas de Balzac, reforçam o interesse do escritor em discordar dos valores e das posições oficiais da Igreja sobre temas polêmicos como a família e

<sup>30</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] se laissait voir assis sur des monceaux de livres; et, de ses doigts crochus, il indiquait malicieusement deux volumes jaunes, dont le titre flamboyait aux regards. Puis, quand il voyait l'auteur attentif, il épelaît d'une voix aussi agaçante que les sons d'un harmonica: *PHYSIOLOGIE DU MARIAGE!*” (Balzac, 1980, t. XI, p. 905).

o adultério. Para Balzac, afirma Rónai: “o homem é um animal essencialmente polígamo”. Por si só, essa teoria defendida pelo romancista já abalaria as leis ortodoxas do catolicismo, justamente, porque sugere que o homem e a mulher, figuras representadas na palavra Homem, não foram feitas para se encaixar na fórmula considerada tradicional de família cristã.

No conto “A Mensagem”, a enxaqueca é citada como uma doença-álibi das mulheres adúlteras. Ao revelar aos empregados do castelo e, sobretudo, ao marido traído, que a Condessa de Montpersan sofria e chorava por causa da morte repentina do amante, o narrador diz: “[...] recomendei cuidadosamente que velassem por ela e que dissessem a todos que a condessa tinha uma enxaqueca.” (Balzac, 1959a, p.20)<sup>31</sup>. Enxaqueca protetora das senhoras casadas balzaquianas, capaz de remediar e salvar a vida de um matrimônio doente. Em *Fisiologia do Casamento*, o médico da família é apresentado como cúmplice e parceiro nos conluios da mulher infiel.

Ao examinar as entrelinhas, os segredos escondidos por trás dessa sigilosa parceria de sucesso entre a medicina e a astuta ciência feminina, Balzac e o seu parceiro das trevas, novamente, revisitam o deserto simbólico do profeta dos Dez Mandamentos. Retorno que se dá em mais uma cena cômica na qual o autor aconselha os maridos a ficarem atentos ao médico, cúmplice da esposa desleal. O autor afirma que o médico pode ter poderes surpreendentes que ele aproxima aos do herói do *Livro do Êxodo*: “Semelhante à varinha de Moisés, a receita doutoral faz e desfaz as gestações. Um médico reintegra você no leito conjugal quando for necessário, com os mesmos raciocínios que lhe serviram para o afastar dele.” (Balzac, 1959b, p.470)<sup>32</sup>. Ao inserir, ironicamente, a expressão “varinha de Moisés”, numa narrativa sobre sexo, amantes e adultério, Balzac também induz o leitor a imaginar um minúsculo e constrangedor órgão sexual masculino (seja do líder religioso, do médico ou do marido) mas também conecta seu texto à famosa cena bíblica em que Deus transforma o cajado do profeta numa serpente:

Então, Deus lhe disse: “O que você tem na mão? Uma vara, ele respondeu. O Senhor acrescentou: Jogue-a no chão. Moisés jogou-a no chão, e ela se transformou em uma serpente, de modo que Moisés fugiu. O Senhor disse-lhe

<sup>31</sup> No original, da Bibliothèque de la Pléiade: “[...] je recommandai soigneusement de veiller sur elle et de dire à tout le monde que la comtesse avait la migraine.” (Balzac, 1976, t. II, p. 405).

<sup>32</sup> No original, da Bibliothèque de la Pléiade: “Semblable à la baguette de Moïse, l’ordonnance doctorale fait et défait les générations. Un médecin vous réintègre au lit conjugal quand il le faut, avec les mêmes raisonnements qui lui ont servi à vous en chasser.” (Balzac, 1980, t. XI, p. 1159).

novamente: Estende a mão e pega esta serpente pela cauda. Ele estendeu a mão e a pegou, e imediatamente a vara que se transformou em serpente voltou a ser uma vara. (La Bible, Exode, 4, 2-4, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Ao aproximarmos o texto bíblico do balzaquiano, iluminam-se pontos de contato significativos entre os dois fragmentos. Podemos interpretar, por exemplo, o médico de Balzac como sendo a alegoria de Deus, e a sua receita, a alegoria da “varinha”, objeto que, como já comentamos, é tratado no diminutivo para agregar valor à ironia construída. Já para a mulher corrupta, sobra o papel da serpente, redimida pelo médico. Em *Êxodo*, essa passagem ocorre porque Moisés precisa provar aos egípcios e ao faraó que o Deus dele é poderoso e real, por isso o cajado vira uma cobra. Em Balzac, é a esposa que precisa provar que a sua “verdade” é real para o marido enganado. Só que no livro profano, a inspiração e adaptação da cena sagrada ocorrem no sentido contrário: a “varinha” do médico converte a serpente — representada pela figura da dama infiel — num cônjuge feminino exemplar, pelo menos aos olhos do esposo traído e desconfiado. Numa jogada de mestre, o profeta de consultório veste na sua devota, nada virtuosa, o manto da santidade. No entanto, esse aparente final feliz não deixa de sinalizar uma sociedade sempre à beira do trágico, como anuncia Curtius: “Balzac é o médico que desnuda as feridas” (Curtius, 1999, p. 397, tradução nossa)<sup>34</sup>, no caso as feridas sociais, a podridão de um mundo em decadência.

A provocação às mulheres e ao matriarcado que elas representavam na França sai da pena de um Balzac que ainda era pouco conhecido como escritor, sobretudo entre o público feminino que, anos depois, se tornaria seu principal leitor. Talvez isso explique o exagerado número de injúrias, ironias e calúnias que ele disparou contra as suas possíveis fãs, como o autor mesmo aponta em *Pequenas Misérias da Vida Conjugal* (*Petites Misères de la Vie Conjugale*): “[...] a ária da calúnia se executa absolutamente...” (Balzac, 1959c, p. 638)<sup>35</sup>. Nessa obra que integra os *Estudos Analíticos* e foi publicada pela primeira vez em 1846, também transparece a inspiração em Rabelais “[...] que regabofe, diria Rabelais!” (Balzac, 1959c,

---

<sup>33</sup> No original: “Dieu lui dit donc: Que tenez-vous en votre main? Une verge, lui répondit-il. Le Seigneur ajouta: Jetez-la à terre. Moïse la jeta, et elle fut changée en serpent, de sorte que Moïse s'enfuit. Le Seigneur lui dit encore: Étendez votre main, et prenez ce serpent par la queue. Il étendit la main et le prit, et aussitôt la verge changée en serpent redevint verge.” (La Bible, Exode, 4, 2-4).

<sup>34</sup> No original: “Balzac est le médecin qui dénude les plaies.” (Curtius, 1999, p. 397).

<sup>35</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] l'aria della calunnia s'exécute absolument...” (Balzac, 1981, t. XII, p. 155).



p. 561)<sup>36</sup> e no Diabo “[...] o diabo, entende bem?” (Balzac, 1959c, p. 649)<sup>37</sup>. No entanto, declara Paulo Rónai, não se trata de um romance:

Mas de uma série de pequenos quadros mais ou menos ligados, cujas personagens mesmo que tenham o mesmo nome não são idênticas [...] são, na realidade, aparas da oficina do grande romancista, uma coletânea de observações, que por acaso não entraram em seus romances e que ele se lembrou de reunir, animado pelo sucesso estrondoso da *Fisiologia do Casamento*. (Rónai, 1959b, p. 517).

*Pequenas Misérias da Vida Conjugal* junto com *Fisiologia do Casamento* são os dois livros que encerram *A Comédia Humana*. *Pequenas Misérias*, na verdade, segundo Paulo Rónai (1959b, p.517), é o derradeiro, o “último compartimento” desse imenso edifício “muitas vezes parecido com um labirinto” (Rónai, 1959b, p.517), que é a obra balzaquiana. Nele, o Diabo segue fazendo dupla com o romancista na missão de desmoralizar o casamento, instituição formadora do modelo de família defendido pela Igreja: “Nunca te cases, meu amigo! É preferível ver teus herdeiros a levar teus móveis enquanto arquejas [...] derradeiros momentos de um solteirão! Não te cases sob nenhum pretexto!” (Balzac, 1959c, p.553)<sup>38</sup>. Se, para o leitor, esses conselhos de Balzac podiam parecer brincadeiras de um anticupido, para o Clero, eram opiniões ímpias de um anticristão. Nessa empreitada antirreligiosa e anticatólica, o autor recomenda que, caso o casamento seja inevitável, que ele seja, então, adaptado à poligamia: “[...] a moral de tudo isso — é que, felizes, existem apenas os casais a quatro.” (Balzac, 1959c, p. 663)<sup>39</sup>; e a pena de Balzac nivela o principal sentimento cristão à altura da lama: “O Vício, o Cortesão, a Desgraça e o Amor só conhecem o presente” (Balzac, 1959c, p.560)<sup>40</sup>. Tempo repleto de acasos e coincidências que, na teoria do narrador, seriam controlados pelo inimigo de Deus: “Quando o marido e a mulher se seguram, só o diabo sabe qual dos dois, de fato, segura o outro.” (Balzac, 1959c, p. 567)<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 70): “[...] *quelle franche lipée! dirait Rabelais.*”

<sup>37</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 167): “[...] *le diable entendez-vous?*”.

<sup>38</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 61): “*Mon ami, ne te marie jamais! Il vaut mieux voir tes héritiers emportant tes meubles pendant que tu râles [...] des derniers moments d'un célibataire! Ne te marie sous aucun prétexte.*”

<sup>39</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 182) “[...] *la morale de tout cela, c'est qu'il n'y a d'heureux que les ménages à quatre.*”

<sup>40</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 68): “*Le Vice, le Courtisan, le Malheur et l'Amour ne connaissent que le présent.*”

<sup>41</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade* (Balzac, 1981, t. XII, p. 76): “*Quand un mari et une femme se tiennent, le diable seul sait celui qui tient l'autre.*”

Balzac fecha sua *Comédia Humana* insistindo em culpar a mulher pelo mal existente nas famílias e nas sociedades, imputando-lhe o papel de fiel escudeira e confidente do Diabo: “Para um diabo, uma diaba; o inferno é de todos os gêneros e Carolina tem por si Mefistófeles, esse demônio que faz desprender-se fogo de todas as mesas, que, com o dedo cheio de ironia, indica o local onde jazem as chaves, o segredo dos segredos!” (Balzac, 1959c, p. 625)<sup>42</sup>. Carolina, esposa de Adolfo, é uma das personagens femininas que relatam suas misérias conjugais no livro. Quando ela fica cansada de ir ao teatro, o narrador explica: “[...] e só o diabo sabe a causa dessa aversão” (Balzac, 1959c, p. 561)<sup>43</sup>. E quando sente-se preterida: “O diabo gosta, especialmente, de meter a cauda nos negócios das pobres mulheres desprezadas” (Balzac, 1959c, p. 582)<sup>44</sup>. Para ilustrar a força com a qual o Diabo pode seduzir e influenciar os pensamentos e os atos transgressores de uma mulher casada, Balzac recorre à técnica epistolar. Carolina escreve uma carta a uma amiga revelando seu dilema. Conta que quando está sozinha, sentada na poltrona da sala à espera do marido, ouve a voz infernal, a tentação que ela jura sair da litogravura feita por Eugène Delacroix para o *Fausto* de Goethe que ela tem sobre a mesa:

Mefistófeles fala, o terrível escudeiro que tão bem dirige as espadas deixou a gravura e posta-se diabolicamente defronte a mim, rindo pela fenda que esse grande pintor lhe colocou por baixo do nariz, e fitando-me com aqueles olhos de onde caem rubis, diamantes, carruagens, metais, vestuários, sedas carmesins e mil delicias que requeimam. “Tu não és feita para alta sociedade? Vale a mais bela das mais belas duquesas; tua voz é a de uma sereia, tuas mãos impõem o respeito e o amor!... Oh! Como teu braço, carregado de pulseiras, se estenderia bem sobre o veludo de teu vestido!” (Balzac, 1959c, p. 606-607)<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “À diable mâle, diable femelle; l'enfer en a de tous les genres. Caroline a pour elle Méphistophélès, ce démon qui fait jaillir du feu de toutes les tables, qui, de son doigt plein d'ironie, indique le gisement des clefs, le secret des secrets!” (Balzac, 1981, t. XII, p. 139).

<sup>43</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “[...] et le diable seul peut savoir la cause de ce dégoût.” (Balzac, 1981, t. XII, p. 69).

<sup>44</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Le diable aime surtout à mettre sa queue dans les affaires des pauvres femmes délaissées...” (Balzac, 1981, t. XII, p. 93).

<sup>45</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “Méphistophélès parle, le terrible valet qui dirige si bien les épées, il a quitté la gravure et se pose diaboliquement devant moi, riant par la fente que ce grand peintre lui a mise sous le nez, et me regardant de cet œil d'où tombent des rubis, des diamants, des carrosses, des métaux, des toilettes, des soieries cramoisies et mille délices qui brûlent. N'es-tu pas faite pour le monde? Tu vaux la plus belle des plus belles duchesses; ta voix est celle d'une sirène, tes mains commandent le respect et l'amour!... Oh! comme ton bras chargé de bracelets se déploierait bien sur le velours de ta robe!” (Balzac, 1981, t. XII, p. 118).

O discurso sedutor do Diabo, finalmente, chega ao clímax:

Teus cabelos são cadeias que enlaçariam todos os homens [...] Ousa reinar! [...] Mais cedo ou mais tarde, a linda esposa, a mulher amada morrerá, se continuares assim no seu roupão. Vem, e perpetuarás teu império pelo emprego da faceirice. Mostra-te nos salões, e teu lindo pé caminhará sobre o amor de tuas rivais (Balzac, 1959c, p. 607)<sup>46</sup>.

O caminho da “faceirice”, das festas, dos galanteios, da infidelidade, da tolerância e da indulgência aparece como o remédio mais eficaz para tratar os males da felicidade conjugal. Numa outra cena, desta vez num salão, uma aristocrata, há muito tempo casada, diz a um jovem casal ainda em lua de mel: “Vocês dois ainda estão nas pequeninas implicâncias, nos ciúmes infundados, nas brigas, nas alfinetadas. De que serve isso? Nossa vida, a das mulheres, é muito curta! [...] Não se reinicia a vida, é preciso entulhá-la de prazeres.” (Balzac, 1959c, p.661)<sup>47</sup>. Percebe-se que a dama não define os tipos de prazeres, deixando entender que todos podem estar nesse mesmo pacote. Essas receitas contra a moral, os bons costumes e os ensinamentos cristãos, se não buscam promover uma revolução no comportamento dos casais mais devotos, tentam, pelo menos, provocá-los a refletir sobre o assunto. Inspirado na intimidade amorosa das mulheres, nos seus dilemas, escolhas e dualidades, Balzac acredita estar no caminho certo do sucesso. Ele vai em frente tomado pelo espírito irônico de Rabelais e dividindo a pena com o Diabo, como bem observa Roland Chollet ao tentar entender o Diabo balzaquiano:

Esse diabo romancista [...] esse diabo verdadeiramente filosófico, que está condenado a perceber através de simulacros a sociedade que lhe é proibida. Daí a fábula desse teatro da Ilusão — nosso mundo, nossa sociedade — ilusão, aqui tratada por Balzac em tom de escárnio, como uma caricatura alegórica pessimista da *representação* (romântica ou dramática) e do representado (Chollet, 2005, p. 11, tradução nossa)<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Tes cheveux sont des chaînes qui enlacceraient tous les hommes [...] Ose régner! [...] Tôt ou tard la jolie épouse, la femme aimée mourra, si tu continues ainsi, dans sa robe de chambre. Viens, et tu perpétueras ton empire par l’emploi de la coquetterie! Montre-toi dans les salons, et ton joli pied marchera sur l’amour de tes rivales.*” (Balzac, 1981, t. XII, p. 118).

<sup>47</sup> No original, da *Bibliothèque de la Pléiade*: “*Vous en êtes encore aux petits taquinages, aux jalousies à faux, aux brouilles, aux coups d’épingle. À quoi cela sert-il? Notre vie, à nous autres femmes, est bien courte! [...] La vie ne se recommence pas, il faut la bourrer de plaisir.*” (Balzac, 1981, t. XII, p. 180-181).

<sup>48</sup> No original: “*Ce diable romancier [...] ce diable véritablement philosophe, qu’il est condamné à percevoir à travers des simulacres la société qui lui est interdite. D’où la fable de ce théâtre de l’illusion — notre monde, notre société —, illusion*”

Essa poética parceria entre Balzac, Rabelais e o Diabo também ocorre em *A Comédia do Diabo*, uma novela pouco conhecida que não faz parte de *A Comédia Humana*, publicada logo após a primeira edição de *Fisiologia*, entre 1830 e 1831, época em que o autor estava envolto numa intensa efervescência criativa. Foi quando nasceu essa “vertiginosa diabrura imaginada por Balzac” (Chollet, 2005, p. 13, tradução nossa)<sup>49</sup>, obra que ocupa um lugar raro no cânone balzaquiano, justamente porque é uma das únicas a ter, além de Rabelais, o Diabo como personagem. A primeira ideia do romancista era incluir *A Comédia do Diabo* em seus *Contos Engraçados* (*Contes Drolatiques*), o que não ocorreu.

De acordo com as pesquisas de Chollet (2005, p.14, tradução nossa)<sup>50</sup>, o texto: “[...] foi posteriormente relegado ao purgatório de obras diversas, um lugar que há muito não tinha boa fama.” *A Comédia do Diabo* é uma farsa burlesca que revela um autor, ainda em busca de sua própria voz, testando todas as formas literárias, sobretudo a prosa e o teatro. Uma narrativa que chama o Diabo também com o nome de Satan. Na época de Balzac isso talvez não causasse estranheza, mas hoje causaria, como explica Luther Link:

Satã [sic] é um posto, seja de inspetor, seja de promotor. Satã é um título, não é nome de ninguém. Satã não é o Diabo (embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários cristãos). No Cânone do Antigo Testamento, exceto em Jó, raramente encontramos o Satã; quando o encontramos ele não é importante; O adversário de Deus — o Diabo — é chamado *diabolos* nos Evangelhos de Lucas e Mateus. (Link, 1998, p. 24).

Na novela balzaquiana, o Diabo organiza uma grande festa no Inferno — espaço que Balzac descreve como sendo muito semelhante aos salões mais refinados e luxuosos de Paris: “A sala de jantar era iluminada por 1.800 candelabros, com 1.200 bicos de um gás rosa que cheirava a baunilha” (Balzac, 2005, p. 35, tradução nossa)<sup>51</sup>. Trinta e dois mil convidados participaram do suntuoso banquete: milhares de malditos, condenados a pagar pelos seus pecados ali no fogo infernal; entre eles, personagens lendários da história da humanidade,

---

*traîtée ici par Balzac sur le mode de dérision, comme une caricature allégorique pessimiste de la représentation (romanesque ou dramatique) et du représenté.* (Chollet, 2005, p. 11).

<sup>49</sup> No original: “*vertigineuse diablerie imaginée par Balzac*”. (Chollet, 2005, p. 13).

<sup>50</sup> No original: “*Il fut relégué par la suite dans le purgatoire des œuvres diverses, lieu longtemps mal famé.*” (Chollet, 2005, p.14).

<sup>51</sup> No original: “*La salle à manger était éclairée par dix-huit cents lustres, portant douze cents becs d’un gaz rose qui sentait la vanille.*” (Balzac, 2005, p. 35).

como Cleópatra, Sócrates, Cervantes, Confúcio, Voltaire e até mesmo Adão, além de muitos outros gênios das artes e da ciência. Muito entediado, o Diabo grita: “Pelo nome de Deus! Devo me divertir!” (Balzac, 2005, p. 39, tradução nossa).<sup>52</sup> E o jantar é servido sobre uma mesa gigante que tem a forma e os movimentos de uma serpente. É importante perceber que, ao resgatar a figura da rastejante vilã do Jardim do Éden, como sendo a peça central do banquete oferecido pelo Diabo aos grandes homens e mulheres da Humanidade, Balzac celebra a transgressão e o pecado como o único caminho para a arte e a genialidade. Ele aproxima a pompa da festa do Diabo ao ouro das catedrais e dos palácios eclesiásticos: “Os milhares de pratos de ouro” (Balzac, 2005, p. 36, tradução nossa)<sup>53</sup>; também chama a atenção para a imponência das vestes religiosas, ao descrever o figurino do anfitrião: “[...] duas enormes ânforas, feitas de um único rubi, brilhavam em sua cabeça como os olhos sangrentos de uma boa” (Balzac, 2005, p. 36, tradução nossa)<sup>54</sup>. E daquele Inferno festeiro era possível vislumbrar todo o mundo criado por Deus, mas de um outro ângulo:

Um diamante deslumbrante, e oitocentos milhões de vezes maior que o da coroa do regente, inclusive ocupou o lugar do sol. Júpiter e Saturno eram duas safiras de tamanhos impressionantes [...] A lua era como uma opala de última ordem; e a Terra, representada por um carbúnculo moderadamente brilhante, teria produzido um grande efeito no céu. (Balzac, 2005, p. 36-37, tradução nossa)<sup>55</sup>.

No final da citação, o narrador descreve o planeta Terra como “um carbúnculo moderadamente brilhante”. Carbúnculo é o nome de uma pedra cujo brilho lembra um carvão incandescente vermelho escuro, ou seja, as cores do inferno. Compará-la à Terra é apresentar o mundo quase sem luz, sem Deus. Porém, essa mesma pedra é citada, mais de uma vez, na Bíblia. Ela é usada para ornamentar o peitoral da vestimenta dos sumo-sacerdotes hebreus, como nos informa esse fragmento do Êxodo: “Você colocará quatro fileiras de pedras preciosas nele. Na

<sup>52</sup> No original: “ — Par le nom de Dieu! Il faut que je m’amuse”.

<sup>53</sup> No original: “*Les milliers de plats d’or*” (Balzac, 2005, p. 36).

<sup>54</sup> No original: “[...] *deux énormes amphores, faites d’un seul rubis, flambaient à sa tête comme les yeux sanglants d’une boa*” (Balzac, 2005, p. 36).

<sup>55</sup> No original: “*Un diamant de très-belle eau, et huit cents millions de fois plus gros que le régent, y tenait la place du soleil. Jupiter et Saturne étaient deux saphirs d’une assez belle [...] La lune était comme une opale du dernier ordre; et la Terre, représentée par une escarboucle médiocrement luisante, aurait produit beaucoup d’effet dans le ciel.*” (Balzac, 2005, p. 36-37).

primeira fileira haverá sardônica, topázio e esmeralda. Na segunda, carbúnculo, safira e jaspé.” (La Bible, Exode, 28, 17-18, tradução nossa)<sup>56</sup>. Notemos que há duas provocações às religiões judaica e cristã nesse recorte de *A Comédia do Diabo*. A primeira ocorre quando o narrador pinta o planeta Terra na escuridão, envolvido pelos tons vermelho e preto-carvão, cores associadas ao inferno, às cores da pedra carbúnculo. E a segunda vez, quando usa de forma profana a pedra que brilha entre safiras, topázios, sardônicas, rubis, jaspes e esmeraldas, no sagrado traje do sacerdote israelita.

Para por um fim ao seu próprio tédio e deixar a festa mais animada, o Diabo decide construir um teatro e encenar uma comédia, espetáculo que tinha, entre os atores, os próprios Rabelais, Diderot, Luís XIV, Montesquieu, Spinoza e Montaigne. Numa das cenas, Rabelais vai à tribuna e discursa: “ — Senhores, espero justificar a vossa confiança apresentando-vos as minhas ideias referentes ao imposto sobre as bebidas.” (Balzac, 2005, p.98, tradução nossa)<sup>57</sup>. E assim, inspirado em Rabelais, Balzac se aventura em outro exercício de ironia, sátira e subversão contra a moral e os bons costumes que imperavam na sociedade francesa do século XIX, sem dar trégua à religião e à Bíblia. Quando todos estavam decidindo sobre qual tipo de comédia montar, “Satan começou a ficar constrangido em ter que escolher um gênero” (Balzac, 2005, p. 61, tradução nossa)<sup>58</sup>; nesse momento, um dos malditos sugere: “ — Adote o princípio do Evangelho, embora você não tenha simpatia por ele e faça os últimos serem os primeiros” (Balzac, 2005, p.62, tradução nossa).<sup>59</sup> Essa fala “faça os últimos serem os primeiros”, sugere que Balzac quer dizer, “dê preferência ao Segundo Testamento e não ao Primeiro”, expondo, claramente, sua predileção pela parte da Bíblia que conta a saga de Jesus Cristo. O organizador do banquete, então, bem mais animado, “ordenou que o desejo do condenado fosse cumprido” (Balzac, 2005, p. 62, tradução nossa)<sup>60</sup>. Ao chegarem no tal teatro onde a peça seria encenada, o Diabo percebe que o espaço era muito parecido com o de uma catedral e, insuflado de dissimulação e ironia, finge indignação e protesto: “ — Não, não, gritou Satan. O que você me oferece aqui! Eu sou o Diabo, é verdade;

<sup>56</sup> No original: “*Vous y mettez quatre rangs de pierres précieuses. Au premier rang il y aura la sardoine, la topaze, et l'émeraude. Au deuxième l'escarboucle, le saphir, et le jaspé.*” (La Bible, Exode, 28, 17-18).

<sup>57</sup> No original: “ — *Messieurs, j'espère justifier votre confiance en vous présentant mes idées sur l'impôt des boissons.*” (Balzac, 2005, p.98).

<sup>58</sup> No original: “[sic] *Satan commençait à être fort embarrassé de choisir un genre.*” (Balzac, 2005, p. 61).

<sup>59</sup> No original: “ — *Adopte le principe de l'Évangile, quoique tu ne sois pas en coquetterie avec lui, et fais que les derniers soient les premiers.*” (Balzac, 2005, p.62).

<sup>60</sup> No original: “ *ordonna que le vœu du damné fût accompli* ” (Balzac, 2005, p. 62).

mas na minha posição ainda há coisas de muito mau gosto. Eu não quero encenar a comédia dentro de uma igreja.” (Balzac, 2005, p.48, tradução nossa)<sup>61</sup>. Porém, a frase cheia de ironia quer dizer justamente o contrário. Tudo o que o Diabo mais queria era encenar uma farsa dentro do templo santo. E quando ele fala: “fazer comédia em uma igreja”, podemos interpretar que o Diabo pensasse em levar sua trupe de comediantes a Roma e a Jerusalém como estrelas de espetáculos cômicos que satirizassem e criticassem Deus, o Judaísmo, o Cristianismo, a fé, a Igreja e a Bíblia. Ele também brinca com a descendência de Caim, cita o nome de Tubalcaïn, mencionado no livro de *Gênesis* como um dos filhos do perverso Lameque e de Zilá. Na *Comédia do Diabo*, Tubalcaïn é um dos habitantes do Inferno: “[...] o barão Tubalcaïn, fabricante conhecido na Bíblia” (Balzac, 2005, p. 87, tradução nossa)<sup>62</sup>.

Outro tópico singular nesta relação romanesca e filosófica entre Honoré de Balzac e o Diabo envolve a participação do romancista como colaborador na revista *O Diabo em Paris* (*Le Diable à Paris*)<sup>63</sup>, periódico editado na capital francesa nos anos de 1845 e 1846. Balzac integrava uma equipe na qual figuravam escritores como Georges Sand e Eugène Sue. Todos ficcionistas condenados pelo Index - *librouorum prohibitorum* — repertório bibliográfico de obras censuradas pela Igreja Católica. Com esse título, *O Diabo em Paris* se propunha a publicar crônicas e narrativas que fizessem uma caricatura da sociedade, sobretudo de Paris e dos parisienses, através da sátira dos costumes morais e religiosos, misturando humor e crítica social, sempre ao correr de uma pena irônica e endiabrada para fazer jus ao título da revista.

<sup>61</sup> No original: “— *Non pas, non pas, s'écria Satan; Que me proposez-vous là! Je suis le Diable, c'est vrai; mais, dans ma position, il y a encore des choses qui sont de très-mauvais goût. Je ne veux pas faire jouer la comédie dans une église.*” (Balzac, 2005, p.48).

<sup>62</sup> No original: “[...] *le baron Tubalcaïn, manufacturier connu dans la Bible*” (Balzac, 2005, p. 87).

<sup>63</sup> Confira a ilustração da Revista *Le Diable à Paris* (Figura 1).

**Figura 1** – Ilustração da Revista *Le Diable à Paris*



**Fonte :** Chevalier (1843).

Retornemos à *Fisiologia do Casamento*. Sabemos que esta obra foi a primeira a entrar no projeto de *A Comédia Humana*, como principal narrativa dos *Estudos Analíticos*. No entanto, ele está publicado no último volume, antes de *Pequenas Misérias da Vida Conjugal*, que fecha a grande obra do romancista. Como já mostramos, esses dois trabalhos exploram bastante a figura do diabo praticamente em todo o seu epílogo, tal qual ocorre no encerramento da Bíblia, como nos esclarece Luther Link: “A maioria das aparições do Diabo dá-se nos *Apocalipses e Juízos Finais*” (Link, 1998, p.49). Em Balzac, o Diabo é tão importante para o fechamento da obra como na narrativa bíblica. E assim como no cânone sagrado, também é armado com o dom da profecia. Mesmo que seja sobre o trágico futuro do mundo familiar, portador do apocalipse conjugal, “Estamos sobre um vulcão! — A casa está sem governo...” (Balzac, 1959c, p. 576)<sup>64</sup>. São fragmentos de pequenas tragédias como essa, que alicerçam e ajudam a compor a atmosfera diabólica de *A Comédia Humana*.

### **BALZAC AND THE DEVIL**

**ABSTRACT:** *This article aims to investigate and highlight the fragments of The Human Comedy that indicate the relationship between Honoré de Balzac and the Devil. It should be*

<sup>64</sup> *Pequenas Misérias da Vida Conjugal*. No original, da Bibliothèque de la Pléiade (1981, t. XII, p. 87): “Nous sommes sur un volcan! — Le ménage n’a plus de gouvernement...”



*noted that this infernal figure and all that he symbolizes have fertilized the imagination of writers for centuries. As an example, in Milton, the Evil One definitively assumes the condition of declining beauty and splendor overshadowed by tedium and death. In Baudelaire, in turn, Satan is the most perfect type of virile beauty. For Balzac, as will be analyzed here, the Devil assumes the role of advisor, partner, and accomplice in his literary creation.*

**KEYWORDS:** Honoré de Balzac. Devil. Bible. The Human Comedy. The Physiology of Marriage.

## REFERÊNCIAS

ARTIAGA, Loïc. **Des torrents de papier:** Catholicisme et lectures populaires au XIX siècle. Limoges: Pulim Éditeur, 2007.

BALZAC, Honoré de. **La Comédie du Diable.** Paris: Lume, 2005.

BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** t.XII. Edição organizada por Pierre-Georges Castex. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1981.

BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** t.XI. Edição organizada por Pierre-Georges Castex. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

BALZAC, Honoré de. **La Comédie Humaine.** t.II. Edição organizada por Pierre-Georges Castex. Paris : Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana.** v.III: A Mensagem. Tradução de Casemiro Fernandes. Porto Alegre: Ed. Globo, 1959a.

BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana.** v. XVII: Fisiologia do Casamento. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Porto Alegre: Editora Globo, 1959b.

BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana.** v. XVII: Pequenas Misérias da Vida Conjugal. Trad. Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre: Editora Globo, 1959c.

BRION, Charles. Scepticisme éthique et rédemption religieuse: Balzac lecteur de Faust. **L'Année Balzacienne**, Paris, p. 267-289, 2010.

CHEVALIER, Guillaume-Sulpice. **Affiche pour Le Diable à Paris.** 1843. Lithographie. *Acervo da Bibliothèque Sainte-Geneviève.*

CHOLLET, Roland. Préface. *In:* BALZAC, Honoré de. **La Comédie du Diable.** Paris: Lume, 2005. p. 9-32.

CURTIUS, Ernst Robert. **Balzac.** Paris: Éditions des Syrtes, 1999.

FRANCE, Anatole. Balzac. *In:* BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana.** v. IV. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1958, p. XV-XIX.

Lucius de Mello

FRANCE, Anatole. Balzac. Tradução de Berenice Xavier. *In*: FRANCE, Anatole. **La Vie Littéraire**. Paris: Calmann Lévy, 1894. p. 119-126.

LA BIBLE. Edição traduzida para francês por Lemaître de Sacy. Paris: Éditions Robert Laffont, 1990.

LINK, Luther. **O Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RÓNAI, Paulo. Introdução. *In*: BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana**. v. XVII: Fisiologia do Casamento. Porto Alegre: Editora Globo, 1959a. p. 227-233.

RÓNAI, Paulo. Introdução. *In*: BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana**. v. XVII: Pequenas Misérias da Vida Conjugal. Porto Alegre: Editora Globo, 1959b. p. 517-518.

VANONCINI, André. De Mignon à Modeste: Angélisme et Mal du Siècle chez Goethe et Balzac. **L'Année Balzacienne**, Paris, p. 309-324, 2016.



# ENTRE CIRCULARITÉ ET PARALLÉLISME : ESSAI SUR LA STRUCTURE DE *SYLVIE*, DE GÉRARD DE NERVAL

Kevin Pierre Yves BERNARD\*

**RÉSUMÉ :** Dans cet article, nous chercherons à analyser la structure de la nouvelle *Sylvie* (1854), de Gérard de Nerval. Nous essaierons de démontrer qu'il s'agit, du point de vue structurel, d'un récit poétique. Ayant recours à la théorie développée par Tadié dans *Le Récit poétique*, nous observerons sa structure comme une construction circulaire élaborée, opposant la nouvelle aux romans réalistes linéaires. Notre argumentation sera en trois points : dans un premier temps, nous analyserons la symbolique du cercle ; dans un deuxième temps, nous examinerons la macrostructure de l'œuvre ; dans un troisième temps, nous exposerons les microstructures internes ; enfin, nous constaterons la perte de l'idéal.

**MOTS-CLÉS :** *Sylvie*. Gérard de Nerval. Récit poétique. Structure.

Ô femme ! tu cherches l'amour... Et moi, donc ?  
Gérard de Nerval (1973, p. 165).

## Introduction

Gérard de Nerval, né en 1808 et retrouvé mort en 1855, fut longtemps considéré comme un poète mineur — en opposition à de grands noms comme Hugo, Lamartine ou bien Musset — et ne fut reconnu qu'avec l'avènement du symbolisme et du surréalisme. Une des raisons avancées par la critique aurait été l'influence qu'exerça la littérature allemande — difficile à comprendre pour les Français de l'époque, adeptes de la clarté du sens — sur son œuvre. Cette affinité germanique ponctua sa courte vie, apparaissant dans sa poétique mais aussi dans les traductions qu'il fit de la poésie lyrique de Goethe, et surtout celle du *Faust*,

---

\* Doutorando em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Bolsista CAPES. Araraquara - SP - Brasil. 14800-700 – kevin.bernard@unesp.br

publiée en 1828 et considérée comme l'une des meilleures. Nous pourrions voir en lui "un romantique allemand en langue française" (Carpeaux, 2008, p. 1471)<sup>1</sup>.

Le style de Nerval — en partie issu de ce germanisme évoqué précédemment — inaugure des éléments stylistiques qui seront repris par les mouvements littéraires ultérieurs. Marginal, inapte à la vie en société, cela se refléta dans son œuvre par la forte présence du rêve et du passé, "[...] se perdant dans les réminiscences de l'enfance, transfigurant des maisons de campagne et des jeunes filles bucoliques en châteaux et princesses médiévaux, comme le faisait n'importe quel adolescent rêveur de cette époque illusionniste [...]" (Carpeaux, 2008, p. 1471), un mécanisme psychologique qui peut notamment être observé dans les nouvelles *Angélique* et *Sylvie*.

*Sylvie* est une nouvelle tout aussi enchanteresse que complexe. Publiée par Nerval en 1854 dans le recueil intitulé *Les Filles du feu*, elle narre la recherche du temps perdu du narrateur — dont nous ignorons jusqu'au nom — en quête d'un idéal féminin. Cet idéal, est-il dans le personnage d'Aurélien, l'actrice dramatique, dans celui d'Adrienne, la religieuse aux traits angéliques, ou bien dans le personnage éponyme de Sylvie, jeune femme brune du Valois ? Dans sa confusion, le narrateur en viendra même à douter de l'existence de ces figures du souvenir — "et si c'était la même !" (Nerval, 1973, p. 133) —, montrant ainsi que ce qu'il recherche se trouve en réalité bien au-delà du monde physique.

En effet, nous sommes bien, avec *Sylvie*, dans le registre de la mémoire, de la réminiscence. "Souvenirs du Valois" : tel fut le sous-titre que Nerval choisit pour sa nouvelle. Le Valois, c'est cette ancienne région au nord de Paris, avec ses forêts impénétrables et ses fêtes ancestrales, "[...] ce vieux pays du Valois, où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France [...]" (Nerval, 1973, p. 130). Ce fut donc dans cet espace circonscrit — spécifique au récit poétique — que l'auteur développa son récit. La forêt n'est pas un simple cadre, mais nous apparaît comme un personnage à part entière, exerçant une influence sur la psychologie et les sensations du narrateur (Tadié, 1978, p. 78).

Le narrateur — et le lecteur avec lui — se retrouve perdu dans ses souvenirs et perdu dans le temps. Ce dernier est subordonné à l'espace ; lorsque l'espace est discontinu, le temps l'est aussi. Cette discontinuité perd le lecteur ; la distinction entre la narration et la description disparaît ; le narrateur se promène alors "à travers les fossiles du temps" (Tadié, 1978, p. 84). Le temps, peu intéressé à l'avenir, cherche alors à revenir aux origines de l'humanité : il cherche en quelque

---

<sup>1</sup> Ces citations de l'œuvre d'Otto Maria Carpeaux ont été traduites par nous du portugais d'origine vers le français.

sorte l'être humain éternel et universel. Dans ce sens, *Sylvie* s'inscrit bien dans la lignée des récits poétiques ; sa structure reflète un temps qui n'est plus linéaire, mais cyclique.

## La symbolique du cercle

Le récit poétique, nous confie Tadié (1978, p.113-114), est un “objet construit”. Bien que nous puissions déceler des modèles dirons-nous génériques, chaque récit possède une structure qui lui est propre, dépendant des “rapports entre les personnages, au progrès de l'intrigue vers un dénouement” et des “références spatio-temporelles”. Il s'agit alors de savoir comment lire cette structure en y observant les parallélismes, “dans la fiction comme dans la narration” ; et ce relevé peut être sans fin. Quand nous parlons de relever les parallélismes, les répétitions — qui sont un des recours de la poésie lyrique —, ce n'est pas simplement dans une partie, dans une réplique, mais bien dans l'œuvre totale.

La structure d'un récit poétique, selon Tadié (1978, p.115-116), “[...] utilise à la fois les ressources de la prose, et celles du poème, en diluant ces deux types de contrainte [...]”, car il s'affranchit de la progression linéaire de la prose ainsi que de la versification de la poésie lyrique. Nous avons alors deux lectures à réaliser quand nous lisons un récit poétique : une lecture horizontale, celle de la prose, celle qui suit les aventures des personnages dans le temps et dans l'espace, que nous nommons lecture “syntagmatique” ; et une lecture verticale, héritée de la poésie lyrique, consistant à repérer les diverses significations des unités — phrases, segments ou bien chapitres — et du récit dans son intégralité, correspondant à une lecture “isotopique”.

Une forme est, pour Tadié (1978, p.117), “une force, ou un processus” dont la structure en devient le mouvement, et c'est précisément ce mouvement que le critique littéraire doit chercher à capter. Pour mener cette opération à bien, l'analyse d'unités, de détails du récit poétique ne suffit pas, car chacune d'elle “désire le tout”, et c'est donc vers l'analyse de la totalité que nous devons nous tourner, c'est-à-dire en usant d'un processus logique nommé “dialectique”, exploré dans cette citation de Hegel (2018, p.6) :

*But the external necessity, insofar as it is conceived in a general way, leaving aside contingencies of the person and individual motives, is the same as the inner necessity, in the shape, that is, in which time represents the Being-there of its moments.*

La construction de la nouvelle *Sylvie* nous apparaît tout d’abord comme un modèle circulaire. Ce mouvement en spirale nous rappelle la répétition, le renouveau, l’éternel — de même que le soleil se couche puis se lève à nouveau, les saisons se succèdent les unes aux autres et cela depuis l’origine du monde. Le cercle devient alors un motif récurrent dans la structure de l’œuvre, certes, mais également dans la narration :

— Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois ; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. Un lourd chariot, traîné par des bœufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, — sans savoir alors que nous ne faisons que répéter d’âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles. (Nerval, 1973, p. 129-130).

Dans cet extrait, nous avons la description de la Fête de l’arc qui avait lieu tous les ans dans le village de Loisy. Le mouvement circulaire est sous-entendu dans la répétition, la récurrence, la reproduction d’un rite “d’âge en âge”, “une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles”. L’histoire, la tradition apparaissent alors comme un renouvellement permanent, comme une ritournelle que les jeunes filles de Loisy chantaient de mères en filles.

Œuvre d’un intense romantisme, il n’est pas rare de lire au cours de la narration des descriptions de ruines, sur une île ou au milieu d’une forêt : au chapitre IX “Ermenonville”, le narrateur décida de se promener en direction de cette même ville, qui vît la mort de Jean-Jacques Rousseau. Il entra dans la forêt et eut l’espace d’un moment peur de s’être perdu, mais atteignit les eaux d’un lac jusqu’auquel son défunt oncle avait l’habitude de l’y amener. Là, il redécouvrit une ruine :

[...] c’est le *Temple de la philosophie*, que son fondateur n’a pas eu le bonheur de terminer. Il a la forme du temple de la sibylle Tiburtine, et, debout encore, sous l’abri d’un bouquet de pins, il étale tous ces grands noms de la pensée qui commencent par Montaigne et Descartes, et qui s’arrêtent à Rousseau. (Nerval, 1973, p. 153).

Il nous faut noter que le temple de la sibylle Tiburtine était de plan circulaire, et nous retrouvons donc le mouvement circulaire, fermé, permanent.

Ce mouvement, nous l'avons montré, est un motif récurrent dans la narration et dans la description, pour autant il peut aussi être une tentative de restituer le temps psychologique du narrateur : celui-ci tente de se remémorer le passé, il y pense, il en rêve. Ainsi, le temps perd son emprise, et le récit sa logique linéaire : le roman, nous rappelle Tadié (1978, p. 117, 119), nous présente une progression majoritairement chronologique — analepses et prolepses mises à part d'après la narratologie de Genette (1972) — ; le lecteur, passé le manque d'information du commencement du récit, est satisfait par les pages qui suivront. Le récit poétique, quant à lui, tend à se renfermer sur lui-même, le dernier chapitre est en réalité le premier, forçant son lecteur à répéter sa lecture : le cercle.

### **La macrostructure de l'œuvre**

La nouvelle *Sylvie* est composée de quatorze chapitres et, d'un point de vue linguistique, le temps présent — de l'indicatif — survient seulement au dernier chapitre, le chapitre XIV "Dernier feuillet" :

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent les unes après les autres comme les écorces d'un fruit, et le fruit c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'acre qui fortifie, — qu'on me pardonne ce style vieilli. (Nerval, 1973, p. 167).

Dans cet extrait, le narrateur dresse le bilan de sa "recherche du temps perdu" et de ses désillusions ; il indique clairement le travail de l'écrivain : "J'ai essayé de les fixer". Et si le dernier chapitre correspond au "moment présent", au moment de la composition, le récit "au passé" débute au premier chapitre "Nuit perdue" : "Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant." (Nerval, 1973, p. 125). Le présent cède la place au passé et nous trouvons alors le mouvement circulaire fermant le récit sur lui-même.

Cependant, au sein de cette structure circulaire, nous pouvons déceler un second mouvement, interne et subtil : un mouvement parallélique. Du premier chapitre au chapitre VII, le narrateur se décida à voyager vers Loisy afin de rencontrer nouvellement Sylvie et, sur la route, au chapitre III "Résolution", s'endormit : "— Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les

souvenirs du temps où j’y venais souvent.” (Nerval, 1973, p. 135). Les souvenirs et les rêves font remonter à la surface des réalités perdues, oubliées et ce n’est qu’à la fin du chapitre VII “Châalis” qu’il se réveille : “j’échappe au monde des rêveries” (Nerval, 1973, p. 148).

Au chapitre VIII “Le Bal de Loisy”, le narrateur arrive finalement à la fête et nous reprenons le cours de la narration diront-nous principale, mise en suspens lors de son endormissement à la fin du chapitre III ; du chapitre VIII au chapitre XII “Aurélie”, le récit “au passé” reprend son cours. Nous pourrions faire une chronologie schématique du récit : du chapitre I au chapitre III, les premiers souvenirs et le départ pour Loisy ; du chapitre IV au chapitre VII, les rêves du passé et de la jeunesse du narrateur au Valois ; du chapitre VIII au chapitre XII, le réveil et le retour à Loisy après bien des années ; les chapitres XIII et XIV, l’achèvement de la rédaction et le temps présent.

Nous observons dans cette nouvelle une structure qui est discontinue (Tadié, 1978, p.133), qui par le mélange entre un mouvement global circulaire et un mouvement interne parallèle s’oppose à la trajectoire linéaire du roman réaliste ainsi qu’à la rigoureuse organisation du roman d’analyse. Le récit poétique nous montre que “le monde est après le récit” (Tadié, 1978, p. 158) : dans le cas de *Sylvie*, ce “monde” est l’ultime chapitre, le temps présent, et le “récit”, cette narration qui nous montre comment toute chose “a commencé à être” (Eliade, 1963, p. 15), correspond à tous les autres chapitres ; le “récit” explique le “monde” ; le passé du narrateur explique le temps présent.

## Les microstructures internes

Outre le mouvement global de l’œuvre, nous pouvons observer des mouvements circulaires internes, variables et résonnants. Dans le second chapitre “Adrienne”, le narrateur commence à se souvenir de son enfance dans le Valois et aux fêtes traditionnelles qui s’y passaient, comme par exemple cette réminiscence des danses :

Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d’ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d’ormes et de tilleuls, dont le soleil couchant perçait le feuillage de ses traits enflammés. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d’un français si naturellement pur, que l’on se sentait bien exister



Entre circularité et parallélisme : essai sur la structure de *Sylvie*, de Gérard de Nerval

dans ce vieux pays du Valois, où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France. (Nerval, 1973, p. 130).

Sans surprise, nous retrouvons le cercle — “des jeunes filles dansaient en rond” — ainsi que les idées de pureté et de tradition — “en chantant de vieux airs transmis par leurs mères, et d’un français si naturellement pur” — car “ce vieux pays de Valois”, espace de la nouvelle, est un haut lieu de l’histoire de France, un lieu “où pendant plus de mille ans a battu le cœur de la France”.

Cet extrait fait écho à un passage du chapitre XIII durant lequel le narrateur accompagne la troupe de théâtre d’Aurélié — une actrice dont il pense alors être amoureux — dans la région de son enfance et lui raconte ses souvenirs chéris, écrivant : “J’avais projeté de conduire Aurélié au château, près d’Orry, sur la même place verte où pour la première fois j’avais vu Adrienne.” (Nerval, 1973, p. 166). Nul doute possible car il contait déjà ce moment, cette rencontre, ce coup-de-foudre au chapitre II.

Au chapitre XI “Retour”, le narrateur se promène avec Sylvie au bord des étangs de Châalis et écrit : “Je menai Sylvie dans la salle même du château où j’avais entendu chanter Adrienne.” (Nerval, 1973, p. 158) ; cet épisode est conté au chapitre VII. Rappelons que ce même chapitre se situe pendant le voyage vers Loisy. Alors que la voiture file dans la nuit, le narrateur écrit : “À gauche, il y a une route qui longe le bois d’Hallate” (Nerval, 1973, p. 146) ; et le souvenir survient : un soir, avec la complicité du fils du garde, le frère de Sylvie et le narrateur s’infiltrèrent dans une fête privée. On y jouait “une sorte de représentation allégorique où devaient figurer quelques pensionnaires d’un couvent voisin”. Quelle ne fut pas sa surprise quand il vit apparaître Adrienne, “transfigurée par son costume”, à tel point qu’il en vint à douter de la réalité de l’épisode (Nerval, 1973, p. 147).

Il est remarquable de souligner des mouvements circulaires ricochant, c’est-à-dire des structures se refermant les unes sur les autres, suivant un motif, créant un mouvement complexe qui ne pourrait être remarqué qu’après plusieurs lectures. Un exemple de cette structure commence au chapitre V, “Le Village” : le narrateur, après avoir passé la nuit sous les étoiles, rend visite à Sylvie qui l’invite à se rendre à pied chez sa grand-tante à Othys, un village non loin de là. Sur le chemin, ils conversent et la jeune femme cueille distraitemment des fleurs ; les pervenches, “si chères à Rousseau”, attirent l’attention du narrateur qui commence à discuter sur le philosophe : “indifférente aux souvenirs du philosophe genevois, elle cherchait çà et là les fraises parfumées, et moi, je lui parlais de *La Nouvelle Héloïse*, dont

je récitais par cœur quelques passages”. Intriguée, elle demandera, dit-elle, à son frère de lui apporter “la première fois qu’il ira à Senlis” (Nerval, 1973, p. 141).

Deux chapitres plus loin, de retour dans la narration primaire, Sylvie ferme ce premier mouvement circulaire :

Mon ami, me dit-elle, il faut se faire une raison ; les choses ne vont pas comme nous voulons dans la vie. Vous m’avez parlé autrefois de *La Nouvelle Héloïse*, je l’ai lue, et j’ai frémi en tombant d’abord sur cette phrase : “Toute jeune fille qui lira ce livre est perdue.” Cependant, j’ai passé outre, me fiant sur ma raison. Vous souvenez-vous du jour où nous avons revêtu les habits de noce de la tante ?... Les gravures du livre présentaient aussi les amoureux sous de vieux costumes du temps passé, de sorte que pour moi vous étiez Saint-Preux, et je me retrouvais dans Julie. (Nerval, 1973, p. 150).

Depuis qu’ils s’étaient séparés pour la dernière fois, elle a lu l’œuvre de Rousseau (2002, p.50), choquée tout d’abord par l’avertissement présent dans la préface de l’œuvre. La boucle est alors “bouclée”, car Sylvie a lu *Julie*.

Cependant, un autre élément est à souligner dans l’extrait précédent : “Vous souvenez-vous du jour où nous avons revêtu les habits de noce de la tante ?” (Nerval, 1973, p. 150). Cette référence à un événement passé initie un nouveau mouvement circulaire, ramenant le lecteur dans les souvenirs du narrateur, au chapitre VI “Othys” :

La tante poussa un cri en se retournant : “Ô mes enfants ! “dit-elle, et elle se mit à pleurer, puis sourit à travers ses larmes. C’était l’image de sa jeunesse, cruelle et charmante apparition ! Nous nous assimes auprès d’elle, attendris et presque graves ; puis la gaieté nous revint bientôt, car, le premier moment passé, la bonne vieille ne songea plus qu’à se rappeler les fêtes pompeuses de sa noce. Elle retrouva même dans sa mémoire les chants alternés, d’usage alors, qui se répondaient d’un bout à l’autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les assonances du temps ; amoureuses et fleuries comme le cantique de l’Ecclésiaste ; — nous étions l’époux et l’épouse pour tout un beau matin d’été (Nerval, 1973, p. 145-146).

Nous pouvons ici, avec ces exemples, avoir un aperçu de la construction interne si travaillée que mit en place Nerval : le narrateur évoque *La Nouvelle Héloïse* au chapitre V, évocation à laquelle répond Sylvie au chapitre VIII, introduisant par la même occasion un nouveau souvenir, celui de l'essayage des vêtements de noce de sa tante, nous ramenant au chapitre VI.

Plus encore, nous pouvons trouver deux mouvements circulaires se fermant sur un même extrait, comme c'est le cas avec celui-ci, au chapitre X "Le Grand frisé", nous renvoyant à nouveau à l'essayage :

Je ne sais pourquoi ma pensée se porta sur les habits de noce que nous avions revêtus chez la vieille tante à Othys. Je me demandai ce qu'ils étaient devenus. "Ah ! la bonne tante, dit Sylvie, elle m'avait prêté sa robe pour aller danser au carnaval à Dammartin, il y a de cela deux ans. L'année d'après, elle est morte, la pauvre tante !" (Nerval, 1973, p. 157).

Ainsi, "les habits de noce que nous avons revêtus chez la tante à Othys" renvoie au même passage cité précédemment, montrant comment deux mouvements circulaires, débutés à deux endroits différents du récit, peuvent s'achever à un même point d'arrivée.

Cette construction n'est pas sans intention : ces mouvements en boucles, se superposant, s'enchaînant, se recoupant, montrent que le récit poétique "cherche à échapper au temps", et il le fait en remontant toujours "jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire du monde" (Tadié, 1978, p. 85). Le narrateur ne cherche pas son futur, car, pour le récit poétique, "l'avenir l'intéresse peu" ; au contraire, il fouille son passé, il est en quête "d'un paradis perdu" (Tadié, 1978, p. 165), et alors qu'il se rend compte que celui-ci a bel et bien disparu, le récit se charge de le susciter, mais sans l'ordre chronologique du roman réaliste. C'est chez Proust (1954, p. 219) que nous pouvons trouver l'expression d'une théorie esthétique partagée entre Nerval et lui :

Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on pût distinguer entre eux — entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris — sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration qui, dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation".

## L'idéal perdu

Nombreuses sont les références à un passé heureux, et à un moment présent teinté de désillusion, créant de nouveaux mouvements circulaires au sein de la nouvelle, et cette évolution touche autant les personnages que le narrateur. Au chapitre III, ce dernier décrit ainsi l'intérieur de son habitation : "Au milieu de toutes les splendeurs de bric-à-brac qu'il était d'usage de réunir à cette époque pour restaurer dans sa couleur locale un appartement d'autrefois [...]" (Nerval, 1973, p. 134) ; mais, au chapitre XIII, il confie que "cette chambre est un dernier retour vers le bric-à-brac, auquel j'ai depuis longtemps renoncé" (Nerval, 1973, p. 168). Avant, il aimait rassembler ces objets d'art ; maintenant, il n'a plus cette habitude.

Sylvie, elle-aussi, nous montre plusieurs fois au cours du récit une opposition drastique entre un passé lumineux, pur, mais perdu, et un présent terne, froid et mécanique. Ce nouveau mouvement commence dans le passé, lorsque le narrateur se rend chez Sylvie : "— Je suis monté à sa chambre sans étonner personne ; déjà levée depuis longtemps, elle agitait les fuseaux de sa dentelle, qui claquaient avec un doux bruit sur le carreau vert que soutenaient ses genoux." (Nerval, 1973, p. 140). D'ailleurs, la tante trouve le travail de sa nièce comme une "dentelle plus belle qu'à Chantilly !" (Nerval, 1973, p. 143), qui était alors un grand centre de production.

Quand il redécouvre la maison de son amie qu'il n'a pas vue depuis des années, il réalise que la modernité était finalement arrivée à Loisy : "La chambre [de Sylvie] était décorée avec simplicité, pourtant les meubles étaient modernes, une glace à bordure dorée avait remplacé l'antique trumeau, où se voyait un berger d'idylle offrant un nid à une bergère bleue et rose." "[...] je ne trouvais rien du passé" (Nerval, 1973, p. 155). Questionnant la jeune femme sur son métier de dentellière, celle-ci lui annonce l'arrêt des activités et la fermeture de la fabrique. Elle lui présente ensuite "un instrument en fer qui ressemblait à une longue pince" en déclarant : "— C'est ce qu'on appelle la mécanique ; c'est pour maintenir la peau des gants afin de les coudre" (Nerval, 1973, p. 156). L'activité traditionnelle, manuelle et délicate a été remplacée par une autre, moderne, mécanique et industrielle.

D'autres différences apparaissent alors entre les souvenirs du narrateur et la narration primaire. Dans ce même chapitre, Sylvie nous apprend également la mort de la tante. Ensuite, lors d'une promenade, le narrateur regrette que Sylvie ne connaisse plus les "vieux airs", pour un peu plus tard lui prouver le contraire.

Enfin, nul changement n'est plus brutal que la perte de sentiments amoureux dû au temps passé : “Sylvie, lui dis-je, vous ne m'aimez plus !” Elle soupira. “Mon ami, me dit-elle, il faut se faire une raison ; les choses ne vont pas comme nous voulons dans la vie.” (Nerval, 1973, p. 150). Pis encore, car dans le chapitre XII “Le Père dodu”, le narrateur apprendra le très probable mariage entre le Grand frisé — un ami d'enfance et de nourrice — et Sylvie, provoquant son départ précipité : “Je n'en demandai pas plus. La voiture de Nanteuil-le-Haudoin me ramena le lendemain à Paris.” (Nerval, 1973, p. 163).

Le récit poétique, rappelons-le, est le récit d'une quête (Tadié, 1978, p. 165), et cette quête est, pour le narrateur, celle de la femme idéale, celle de l'amour — “Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus.” (Nerval, 1973, p. 128). Il n'est pas étonnant que les trois personnages féminins principaux soient parmi les seuls nommés : Adrienne, Sylvie et Aurélie. Perdu dans ses rêves, dans ses souvenirs, le narrateur en vient même à douter de leur existence : “Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice ! ... et si c'était la même ! Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte...” (Nerval, 1973, p.133). C'est précisément cette quête de l'amour qui motivera le narrateur à voyager pour une nuit — une “Nuit perdue”, titre du premier chapitre — et retrouver Sylvie.

Parmi ces trois figures féminines, centrales dans la nouvelle, celle d'Adrienne est sûrement la plus symbolique et la plus absente. Apparaissant dès le chapitre II — portant par ailleurs son nom — dans les rêves du narrateur, elle était “une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne”, dont “les longs anneaux roulés de ces cheveux d'or effleuraient mes joues”. Sa figure se manifeste au narrateur comme le “mirage de la gloire et de la beauté” (Nerval, 1973, p. 131-132). Son idéal, sans aucun doute possible, est donc Adrienne, qui cependant lui demeurera inaccessible car entrera au couvent et sera “consacrée par sa famille à la vie religieuse”.

D'une manière tout à fait symbolique, le dernier dialogue de la nouvelle, entre Sylvie et le narrateur, éclaircit un des points les plus obscurs du récit, c'est-à-dire ce qu'il est advenu d'Adrienne, idéal du narrateur :

J'oubliais de dire que le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin, j'ai conduit Sylvie au spectacle, et je lui ai demandé si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à une personne qu'elle avait connue déjà. “À qui donc ? — Vous souvenez-vous d'Adrienne ?” Elle partit d'un grand éclat de rire en disant : “Quelle idée !” Puis, comme se

le reprochant, elle reprit en soupirant : “Pauvre Adrienne ! elle est morte au couvent de Saint-S..., vers 1832”. (Nerval, 1973, p. 169).

Le récit se conclue alors tragiquement par la mort d’Adrienne, la perte de l’idéal. Notons également que la date de 1832 est la seule date fixe et précise présente dans la nouvelle.

Mais ce destin tragique de l’idéal fait aussi parti d’un vaste mouvement circulaire présent dans l’œuvre, et nous rencontrons un premier écho au chapitre XI :

“Qu’est devenu la religieuse, dis-je tout à coup.

— Ah ! vous êtes terrible avec votre religieuse... Eh bien... eh bien, cela a mal tourné.”

Sylvie ne voulut pas m’en dire un mot de plus (Nerval, 1973, p. 159).

Dans ce passage, nous voyons l’intérêt persistant du narrateur pour la jeune Adrienne et, déjà à ce moment-là, Sylvie annonce que “cela a mal tourné”, mais sans pour autant dévoiler sa mort à son interlocuteur. Nous retrouvons également la dichotomie entre le passé heureux, vivant, et le présent triste, perdu.

Ce mouvement circulaire — et principalement le dévoilement de la mort d’Adrienne à la fin du récit — se révèle alors être une analepse : en effet, le moment de cette révélation a été fait “le jour où la troupe dont faisait partie Aurélie a donné une représentation à Dammartin” et où le narrateur avait “conduit Sylvie au spectacle” (Nerval, 1973, p.169). Il est intéressant de noter que ce dernier paragraphe de la nouvelle, dans un chapitre écrit “dans le présent”, est quant à lui au passé, toujours montrant la direction du récit poétique se détournant de l’avenir —, et suivant le mouvement circulaire et cette mention de la tournée de la troupe d’Aurélie, nous retournons vers le chapitre XIII :

J’accompagnais la troupe en qualité de *seigneur poète* ; je persuadai au régisseur d’aller donner des représentations à Senlis et à Dammartin. Il penchait d’abord pour Compiègne ; mais Aurélie fut de mon avis (Nerval, 1973, p.166).

## Considérations finales

À la fin de la lecture de la nouvelle *Sylvie*, nous pouvons comprendre le titre du premier chapitre — “Nuit perdue” — : la narration primaire se passe en

seulement une nuit. Le narrateur lit dans le journal l'article sur la Fête de l'arc de Loisy, il décide de s'y rendre, il rencontre les figures de son passé — dont Sylvie — et il rentre à Paris, déçu de sa découverte du prochain mariage de celle-ci. Mais c'est sans compter sur les mouvements circulaires que nous avons abordés ici, représentant d'une des structures typiques du récit poétique. Ces mouvements lient la diégèse primaire et les fragments du passé ; ils renvoient au mouvement parallèle qui se développe pendant le voyage du narrateur vers Loisy ; tout cela dans le but de perdre le lecteur et d'abolir le temps. Nous avons observé des mouvements circulaires simples, c'est-à-dire d'un point "A" vers un point "B", mais aussi deux exemples plus complexes que sont ceux de *La Nouvelle Héloïse* et de la mort d'Adrienne.

*Sylvie* nous apparaît alors comme un exemple de récit poétique, pour ces structures en spirales, mais aussi pour son obsession du passé. L'avenir, dans la nouvelle, n'est en aucun cas envisagé, alors que le passé est toujours observé, rappelé avec nostalgie. Ces mouvements circulaires nous ramènent toujours vers les souvenirs passés des temps perdus. De plus, alors que le dernier chapitre est au présent, au moment où le narrateur achève l'écriture de son travail, le dernier paragraphe dévoilant la mort d'Adrienne, son idéal, nous renvoie une ultime fois vers le passé, fermant par la même occasion la structure et son récit sur lui-même, montrant la totalité du texte littéraire et incitant le lecteur à le relire. Le relevé des structures — globales ou internes — est une opération inépuisable, soulignant le niveau de complexité de la construction du récit poétique, dont il incombe au critique, à raison d'innombrables lectures, d'en déceler les arcanes.

### ***BETWEEN CIRCULARITY AND PARALLELISM: AN ESSAY ON THE STRUCTURE OF SYLVIE, BY GERARD DE NERVAL***

**ABSTRACT:** *In this article, we seek to analyze the structure of the short story Sylvie (1854) by Gérard de Nerval. We aim to demonstrate that it is, from a structural point of view, a poetic narrative. Using the theory developed by Tadié in The Poetic Narrative, we will observe its structure as an elaborate circular construction, contrasting the short story with linear realistic novels. Our argument will be structured in three parts: firstly, we will analyze the symbolism of the circle; secondly, we will examine the macrostructure of the work; thirdly, we will explore the internal microstructures; finally, we will discuss the loss of the ideal.*

**KEYWORDS:** *Sylvie. Gérard de Nerval. Poetic narrative. Structure.*

## RÉFÉRENCES

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. 3.

ELIADE, Mircea. **Aspects du mythe**. Paris : Gallimard, 1963.

GENETTE, Gérard. **Figure III**. Paris : Seuil, 1972.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **The Phenomenology of Spirit**. Translated with introduction and commentary by Michael Inwood. London: Oxford University Press, 2018.

NERVAL, Gérard de. **Les Filles du feu suivi de Petits châteaux de Bohème et de Odelettes**. Introduction de Raymond Jean. Paris : LGF, 1973.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris : Gallimard, 1954.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Julie ou La Nouvelle Héloïse** : lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes recueillies et publiées par J.-J. Rousseau. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Marie Goulemot. Paris : LGF, 2002.

TADIÉ, Jean-Yves. **Le Récit poétique**. Paris : PUF, 1978.





# BLAISE CENDRARS E OS PINTORES VANGUARDISTAS

Natalia Aparecida BISIO DE ARAUJO\*

**RESUMO:** Blaise Cendrars era membro ativo dos círculos vanguardistas. Dentre suas amizades, destacamos Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert e Sonia Delaunay e os brasileiros Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Com esses colegas, Cendrars criou obras realmente inovadoras. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam, esteticamente e visualmente, com obras pictóricas. Assim, apresentaremos as relações estéticas entre a poesia do franco-suíço e a pintura vanguardista do início do século XX. A fim de alcançar este objetivo, realizou-se uma análise comparada entre poemas de Cendrars e obras desses pintores, com embasamento em teorias da poesia, da literatura comparada e intertextualidade, da pintura e das estéticas das Vanguardas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cendrars. Delaunay. Chagall. Léger. Tarsila do Amaral. Poesia e pintura.

No início do século XX, o poeta Blaise Cendrars era conhecido dentre os precursores ou realizadores de estéticas de Vanguarda. Em Paris, o centro do cosmopolitismo da época, Cendrars discutia os novos ideais junto de outros artistas renomados e fazendo parcerias para criação de obras. Dentre muitos nomes que podemos citar, como Apollinaire, Cendrars guardava com os artistas plásticos – como Chagall, Archipenko, Modigliani, Fernand Léger e o casal de pintores Robert e Sonia Delaunay – uma afinidade íntima e estética. Como na Vanguarda, conforme explica Teles (2009), as tendências eram dialogadas entre os gêneros – de modo que “[...] poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e poéticas [...]” (Teles, 2009, p.148) –, Cendrars criou, junto de seus amigos pintores, suas obras vanguardistas.

---

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG – Brasil. 38408144 - natalia.bisio@ufu.br

No caso do Cubismo, o poeta franco-suíço foi um dos responsáveis por transpor a estética praticada pelos amigos pintores para a literatura e, com Apollinaire, divulgou o movimento na poesia. Em uma forte relação com a pintura vanguardista, a poesia do europeu tinha um pendor plástico, em versos que dialogavam com obras pictóricas, por vezes coladas ao lado do texto. Esse é o caso de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* (1913), onde o problema da aplicação do princípio da simultaneidade pictórica na poesia tem uma excelente solução. Anunciado em uma campanha publicitária como o “*Premier Livre Simultané*”, o poema-pintura resultou de uma colaboração entre o poeta e a amiga, Sonia Delaunay, com seu painel intitulado *Couleurs simultanées*, constituído por formas visuais semi-abstratas em cores primárias, decompostas em vários planos geométricos e ângulos retos, que se sucedem e se interceptam, finalizando com o desenho da Torre Eiffel em vermelho, penetrada por um círculo verde, contornado em laranja<sup>1</sup>. A imagem representa os últimos versos do poema: “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*” (Cendrars, 2001b, p.34)<sup>2</sup>. O texto era precedido por uma colagem do mapa da linha Transiberiana com o trecho de Moscou ao mar do Japão. Abaixo desta figura, o poema segue composto de vários blocos tipográficos, grafados de diferentes cores, com o fundo da página também colorido, acompanhando os tons da pintura de Sônia Delaunay (Araujo, 2017). Os autores anunciaram a publicação de 150 exemplares, que alinhados verticalmente atingiriam a altura da Torre Eiffel. Com isso, a obra materializava as dimensões inusitadas da grande construção moderna.

O poema-pintura causou grande impacto no meio literário mundial da época. A campanha publicitária que antecedeu *La Prose*, com prospectos e cartazes ilustrados por Sonia Delaunay, causou inúmeras controvérsias tanto pelo formato inusitado da obra, quanto pelo anúncio da “primeira iniciativa simultânea por escrito”, levando o poeta futurista Henri-Martin Barzun, autor das teorias do “Dramatismo ou Simultaneísmo”, a acusar a obra de plágio (Araujo, 2017, p.192). A análise de Apollinaire, porém, não deixava dúvidas sobre a criação de Cendrars e Delaunay:

[...] *Blaise Cendrars et Mme Delaunay-Terk ont fait une PREMIÈRE TENTATIVE DE SIMULTANÉITÉ ÉCRITE où des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'UN SEUL REGARD l'ensemble d'un poème [...]*

<sup>1</sup> Conforme se pode observar no fac-símile da obra original, no link de acesso indicado nas referências.

<sup>2</sup> “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (Cendrars, 2001b, p.34, tradução nossa).

*comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche.*  
(Apollinaire, 1987, p.135)<sup>3</sup>.

Os contrastes visuais entre as cores da pintura e da grafia do texto, referidos por Apollinaire, ilustram o conteúdo dos versos que narram as peripécias de uma viagem pela linha transiberiana, inspirada por uma experiência real vivida por Cendrars na adolescência, misturando relatos pontuais sobre o deslocamento, acontecimentos no interior e no exterior da locomotiva, imagens profundas da subjetividade do poeta, segundo as técnicas expressionistas, como o pensamento, a memória e as fantasias. Tudo é captado e expresso no texto concomitantemente. A viagem é simultaneamente real e fictícia, poesia e pintura, deslocamento espacial e subjetivo. Tratava-se da transposição da técnica cubista da pintura para o poema, superpondo diversos planos de visão fragmentados simultaneamente. A obra também trazia experiências do Futurismo, como o culto à máquina, a agressividade e as palavras em liberdade.

Além de *La Prose*, outras experimentações vanguardistas na poesia continuam marcando a obra do poeta. Ainda tocado pela ideia de transpor o Cubismo plástico para a poesia, Cendrars escreve os *Dix-neuf poèmes élastiques*, publicados em 1919. Grande parte dos poemas são dedicados aos colegas ligados à estética, como Apollinaire, Léger, Delaunay, Chagall, Roger de la Fresnaye, Archipenko, fazendo também uma interpretação poética de obras dos cubistas. O diálogo com os colegas já se dá pelo retrato de Cendrars feito por Modigliani<sup>4</sup> na folha de rosto da obra (Figura 1), que refletia, no desenho das linhas, a mesma síntese dos versos de Cendrars. Sobre esse trabalho do pintor, Sérgio Milliet comenta as relações entre os vanguardistas:

Quem viu o retrato pintado por Modigliani viu Cendrars – não por ser fotográfico, que isso não tem a mínima importância – mas porque o pintor soube criar a exata atmosfera do escritor. E Cendrars descobriu Modigliani! Ambos talentos de síntese, ambos donos da fantasia. (Milliet, 1923<sup>5</sup> apud Amaral, 2010, p.112).

<sup>3</sup> “Blaise Cendrars e a senhora Delaunay-Terk produziram uma PRIMEIRA TENTATIVA DE SIMULTANEIDADE ESCRITA na qual contrastes de cores levam o olho a ler em SÓ UMA OLHADA o conjunto do poema [...] como se vê em um só golpe de vista os elementos plásticos e impressos de um cartaz.” (Apollinaire, 1987, p.135, tradução nossa).

<sup>4</sup> Modigliani pintou pelo menos uma dezena de retratos do amigo Blaise Cendrars.

<sup>5</sup> Em “Carta de Paris”, publicado em *Ariel*, em outubro de 1923.

**Figura 1** – Retrato de Cendrars por Modigliani, na folha de rosto de *Dix-neuf poèmes élastiques*



**Fonte:** Cendrars (2001b, p. 64).

Nos *Dix-neuf poèmes élastiques*, Cendrars também faz um retrato: no poema “*Portrait*”, o escritor referencia telas de Chagall, conhecido por suas imagens fantásticas e surreais, fazendo uma síntese das cores intensas fauvistas e da deformação e geometrização cubistas. Para situar a pintura onírica do amigo, Cendrars sugere que Chagall fazia suas obras em um lapso durante o sono, quando se levanta para registrar, talvez, uma cena que viu nos sonhos: “*Il dort/ Il est éveillé/ Tout à coup, il peint*” (Cendrars, 2001b, p. 72)<sup>6</sup>. Depois de pintar freneticamente com todos os recursos que tem – “*Avec une sardine/ Avec des têtes, des mains, des couteaux/ Il peint avec un nerf de boeuf/ [...] Il peint avec ses cuisses*” (Cendrars, 2001b, p. 72)<sup>7</sup> –, Chagall cai novamente no sono: “*Tout à coup il ne peint plus/ Il était éveillé/ Il dort maintenant*” (Cendrars, 2001b, p. 73)<sup>8</sup>. Numa visão simultânea, Cendrars faz menção a várias telas do pintor:

*Et c'est tout à coup votre portrait  
C'est toi lecteur  
C'est moi  
C'est lui  
C'est sa fiancé  
C'est l'épicier du coin*

<sup>6</sup> “Ele dorme / Ele acordou / De repente, ele pinta” (Cendrars, 2001b, p. 72, tradução nossa).

<sup>7</sup> “Com uma sardinha / Com cabeças, mãos, facas / Ele pinta com um bastão / [...] Ele pinta com as suas coxas” (Cendrars, 2001b, p. 72, tradução nossa).

<sup>8</sup> “De repente ele não pinta mais / Ele estava acordado / Ele dorme agora” (tradução nossa).

*La vachère*  
*La sage-femme*  
*Il y a des barquets de sang*  
*On y lave les nouveau-nés*  
*Des ciels de folie*  
*Bouches de modernité*  
*La Tour en tire-bouchon*  
*Des mains*  
*Le Christ*  
*Le Christ c'est lui*  
 (Cendrars, 2001b, p.72)<sup>9</sup>.

Na imagem criada, ao observar a atividade intensa do pintor, Cendrars procura identificar as imagens retratadas. No início, vê o próprio Chagall – “*Et c'est tout à coup votre portrait*”<sup>10</sup> – fazendo referência certamente à predileção do pintor por seus autorretratos, que, por vezes, se aproximavam da representação mais figurativa de sua imagem, outras, completamente deformadas ou surreais, como *Autorretrato com sete dedos* (1913) – Figura 2. O retrato, porém, parece transformar-se e, simultaneamente, representar outros rostos, os de Cendrars, do leitor e da noiva de Chagall. A repetição de “*tout à coup*” (“de repente”) sugere essas transições mágicas, como se toda a obra surreal de Chagall passasse simultaneamente pelos olhos do poeta. Nos versos acima, é possível recuperar uma relação com *O poeta (ou três e meia)*, de 1911, que retrata, em formas geométricas, a figura de um escritor, de lápis e papel na mão, a cabeça verde presa ao corpo pelos cabelos, o terno azul vivo. Cendrars sente-se representado na tela – “*C'est moi*”<sup>11</sup> – apesar de não haver indícios de que ele é o poeta retratado. A menção a “*C'est sa fiancée*”<sup>12</sup> refere-se a Bella Rosenfeld, a esposa de Chagall, que foi tema de várias telas, como *Bella et Ida* (1916), *Aniversário* (1915) e *Sobre a Cidade* (1918), em que o casal flutua no céu urbano. Após a menção aos retratos, a pintura transfigura-se em outras obras do pintor: *Eu e a Aldeia* (1911), sugerindo a mulher ordenhando leite – “*La vachère*”<sup>13</sup> –, envolvida pela cabeça gigante de

<sup>9</sup> “E de repente é o seu retrato/ É você leitor/ Sou eu/ É ele/ É a noiva dele / É o dono da mercearia local/ A leiteira/ A parteira/ Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos/ Céus loucos/ Bocas da modernidade/ A Torre saca-rolhas/ Mãos/ O Cristo/ O Cristo é ele” (Cendrars, 2001b, p.72, tradução nossa).

<sup>10</sup> “E de repente é o seu retrato” (tradução nossa).

<sup>11</sup> “Sou eu” (tradução nossa).

<sup>12</sup> “É a noiva dele” (tradução nossa).

<sup>13</sup> “A leiteira” (tradução nossa).

um cavalo; *O nascimento* (1911), com a cena de um parto – “*Il y a des barquets de sang! On y lave les nouveau-nés*”<sup>14</sup>; *Paris através da janela* (1931), retratando “*Des ciels de folie*”<sup>15</sup> de Paris, entrecortados por losangos de tons marrom, rosa, vermelho e azul, a Torre Eiffel gigante sobre a cidade, “*en tire-bouchon*”<sup>16</sup>; *Golgotha (Calvário)*, de 1912, retratando Cristo crucificado, em uma composição com as figuras decompostas em formas geométricas, que o poeta afirma ser o próprio Chagall – “*Le Christ/Le Christ c’est lui*”<sup>17</sup>. O fato de Cendrars associar Cristo ao pintor sugere o grande esforço vital empreendido na atividade pictórica do amigo, que entrega a vida pela obra, conforme sugere nos versos finais do poema: “*Il se suicide tous les jours/ [...] Il s’étrangle avec sa cravate/ Chagall est étonné de vivre encore*” (Cendrars, 2001b, p.73)<sup>18</sup>. Trata-se da “elasticidade” ou distorção que o artista precisa empreender para realizar sua obra, um tema dos *Dix-neuf poèmes élastiques*.

### Figura 2 – Autorretrato com sete dedos



Fonte: Chagall (1913).

As enumerações de imagens díspares são compostas por versos extremamente concisos, com a predominância do período simples ou de construções nominais, lembrando as palavras em liberdade futuristas, e representam a visão simultânea do poeta ao reunir concomitantemente todas as telas a que faz referência no

<sup>14</sup> “Há bacias de sangue/ Lavam-se recém-nascidos” (tradução nossa).

<sup>15</sup> “Céus loucos” (tradução nossa).

<sup>16</sup> “saca rolhas” (tradução nossa).

<sup>17</sup> “O Cristo/ O Cristo é ele” (tradução nossa).

<sup>18</sup> “Ele se suicida todos os dias / [...] Ele se enforca com a sua gravata/ Chagall surpreendeu-se por ainda viver” (Cendrars, 2001b, p.73, tradução nossa).

poema. A repetição anafórica de “*C’est*”, termo que tem uma função dêitica em francês, dá uma cadência regular à sucessão das imagens enumeradas. Assim como na pintura cubista, os vários fragmentos da visão são reunidos em uma única imagem. Cendrars acaba por “pintar” um retrato do amigo, conforme sugere o título do poema, “*Portrait*”, reunindo a alma do pintor, o frenesi de sua produção e o universo onírico, com vários fragmentos de suas obras vanguardistas. É importante ressaltar que essas características formais perpassam toda a poesia de Cendrars.

A relação do escritor com as artes plásticas aparece novamente no poema “*Tour*”, dedicado a Robert Delaunay. O poeta compartilhou com o pintor a admiração pela Torre Eiffel, construída para a Exposição Universal de 1889, que se tornou um motivo recorrente na obra de ambos. Já havia aparecido nos versos e na pintura de Sonia Delaunay em *La Prose du Transsibérien* – que inclusive queria atingir, com os impressos, os 300 metros de altura do monumento. Tornando-se atraente tanto por seu gigantismo, quanto por simbolizar a modernidade e a era da máquina no início do século XX, a Torre marcou o meridiano zero que emitia sinais horários a cada centésimo de segundo. Louvá-la era o mesmo que exaltar o mundo moderno, um dos ideais vanguardistas. Foi assim que a Torre se tornou assunto para a obra de muitos artistas. Na famosa conferência-exposição, “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”, realizada aqui no Brasil em 1924 – em que a tela *Tour Eiffel* (1911), de Delaunay, adquirida por Tarsila do Amaral, foi exposta –, Cendrars comenta como ele e o amigo pintor admiravam o monumento:

E esses milhões de toneladas de ferro, esses 35 milhões de rebites, esses trezentos metros de altura de vigas entrecruzadas, esses quatro arcos de cem metros de envergadura, toda essa massa vertiginosa fazia o maior charme para nós [Cendrars e Delaunay]. Em certos dias de primavera, ela se mostrava compreensiva e risonha [...]. Em certos dias de mau tempo, ela embirrava conosco, arrepiada e desagradável, parecia sentir frio. À meia noite, já não existíamos para ela; toda sua flama se voltava para Nova York com quem flertava já naquela época; e ao meio-dia, ela dava a hora certa aos navios em alto-mar. Foi ela quem me ensinou o código Morse, o que me permite hoje compreender os sinais dos telégrafos. E como se rodássemos em torno dela [Cendrars e Delaunay], descobrimos que ela exercia uma atração particular sobre muita gente [...]; os primeiros aviões giravam em torno dela dizendo-lhe bom dia, Santos Dumont já a tinha eleito alvo quando de seu memorável

voos de dirigível, assim como os boches deveriam tomá-la como alvo durante a guerra, alvo simbólico e não estratégico, e lhes garanto que não a teriam atingido pois toda a França se deixaria matar por ela [...] (Cendrars, 2001a, p.145, 146).

As medidas inusitadas do monumento criaram um verdadeiro problema para a representação plástica, o que muito atordoou Delaunay. Cendrars comenta que o pintor passava dias a fio estudando-a: “[...] Robert [...] rondava, de macacão, em volta da torre Eiffel. [...] pude assistir a um drama inesquecível: a luta entre um artista e um tema tão novo que ele não sabia como domá-lo” (Cendrars, 2001a, p.143). Cendrars (2001a, p.146) comenta que ele e Delaunay chegaram a visitar Gustave Eiffel, o engenheiro e projetista da Torre, para buscar mais informações que poderiam ajudar no problema da representação plástica. O poeta discute as dificuldades para a execução do desenho da Torre e a solução encontrada por Delaunay:

Nenhuma fórmula de arte conhecida até então podia ter a pretensão de resolver plasticamente o caso da torre Eiffel. O realismo a encolhia suprimindo-lhe toda a grandeza; as velhas leis de perspectiva italiana a emagreciam e ela se erigia acima de Paris, fina como um alfinete de chapéu. Quando nós nos afastávamos, ela dominava Paris, rígida e perpendicular; quando nós nos aproximávamos, ela se inclinava e se debruçava sobre nós. Vista da primeira plataforma, ela se retorcia e, vista do topo, ela se agachava, as pernas separadas, o pescoço recolhido. Era preciso igualmente captar Paris em torno dela, situá-la. Tentamos todos os pontos de vista, nós a observamos de todos os ângulos, de todas suas faces [...]. Delaunay queria interpretá-la plasticamente. Finalmente ele conseguiu com a tela que vocês têm diante dos olhos [Torre Eiffel, 1911]: ele a desarticula para fazê-la entrar no seu quadro, ele a trunca e a inclina para dar-lhe seus trezentos metros de vertigem, ele adota dez pontos de vista, quinze perspectivas, tal parte é vista de baixo, outra do alto; as casas que a circundam são pegadas pela direita, pela esquerda, pelo alto e terra-a-terra. Acho que ficou bastante bom (Cendrars, 2001a, p.145-146).



**Figura 3** – *La Tour Eiffel*



**Fonte:** Delaunay (1911).

Segundo o depoimento de Cendrars, Delaunay encontra a melhor saída para o problema de representação da Torre na estética cubista: a desarticulação do monumento, valendo-se de vários pontos de visão e de perspectiva, todos redimensionados simultaneamente na tela. Vale lembrar que a versão de 1911 – Figura 3 –, que Cendrars (2001a) analisa em sua conferência, não foi a única interpretação que Delaunay deu à Torre Eiffel: realizou no mínimo uma dúzia de quadros captando o motivo de diferentes formas e ângulos de visão, aplicando o princípio dos “contrastes simultâneos” das cores para dar uma impressão de ritmo e movimento à composição.

Dialogando com essa experiência compartilhada com Delaunay, o segundo poema elástico de Cendrars, “Tour”, procura igualmente reproduzir todas as significações que a Torre Eiffel adquiriu para os artistas da época: símbolo futurista de modernidade e da era da máquina, objeto de contemplação e de temor por sua novidade e gigantismo, assunto preferido dos artistas de vanguarda, motivo de difícil representação, conforme o excerto abaixo:

*Ô Tour Eiffel !*

[...]

*En Europe tu es comme un gibet  
(je voudrais être la tour, pendre à la Tour Eiffel!)  
Et quand le soleil se couche derrière toi  
La tête de Bonnot roule sous la guillotine  
Au cœur de l’Afrique c’est toi qui cours  
Girafe*

*Autruche*

*Boa*

*Equateur*

*Moussons*

*En Australie tu as toujours été tabou*

*Tu es la gaffe que la capitaine Cook employait pour diriger son bateau*  
*[d'aventuriers]*

*Ô sonde céleste!*

*Pour le simultané, Delaunay à qui je dédie ce poème,*

*Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière*

*Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayon-X express bistouri*  
*[symphonie]*

*Tu es tout*

*Tour*

*Dieu antique*

*Bête moderne*

*Spectre solaire*

*Sujet de mon poème*

*Tour*

*Tour du monde*

*Tour en mouvement<sup>19</sup>*

(Cendrars, 2001b, p.67-68).

Conforme afirma Aracy Amaral (1997, p.101), o relacionamento da poesia de Cendrars com a obra de Delaunay não se dava somente de forma interpretativa, mas paralelamente criativa. Os versos acima demonstram esse diálogo: assim como Delaunay precisou desintegrar a Torre Eiffel e “remontá-la” para caber na tela, preservando toda a multiplicidade de formatos que ela adquiriria de acordo com a distância de que a observava, e conjugando os vários significados que ela tinha para o pintor (objeto de admiração e de perturbação), Cendrars também imprime uma multiplicidade imagética para o monumento. A Torre é “tudo” (“*Tu es tout/ Tour*”<sup>20</sup>):

<sup>19</sup> “Oh Torre Eiffel/ Na Europa você é como um patíbulo/ (Eu gostaria de ser a torre, pendurar na Torre Eiffel!)/ E quando o sol se põe atrás de você/ A cabeça de Bonnot rola sob a guilhotina/ No coração da África é você que corre/ Girafa/ Avestruz/ Boa/ Equador/ Monções/ Na Austrália você sempre foi um tabu/ Você é o arpão que o capitão Cook usava para dirigir seu barco de aventureiros/ Oh sonda celestial!/ Para o simultâneo Delaunay, a quem dedico este poema,/ Você é o pincel que ele mergulha na luz/ Gongo tantã zanzibar besta da selva raio-x expresso bisturi sinfonia/ Você é tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro solar/ Assunto do meu poema/ Torre/ Tour do mundo/ Torre em movimento” (Cendrars, 2001b, p.67-68, tradução nossa).

<sup>20</sup> “Você é tudo/ Torre” (tradução nossa).

desde objetos concretos que possuem algo comprido – como a estrutura de madeira do patíbulo, o pescoço da girafa e do avestruz, o comprimento estendido de uma serpente boa ou da linha do Equador, o arpão do capitão James Cook, navegante e explorador inglês do século XVIII, a sonda celeste, o pincel de Delaunay, o formato esticado do arquipélago de Zanzibar, um bisturi – até abstrações, como um “tabu”, um “deus antigo” e um assunto para poesia (“*Sujet de mon poème*”<sup>21</sup>). Além disso, o monumento é materializado visualmente na página pela configuração dos versos, que aparecem primeiramente curtos, mas vão num crescente, atingindo uma linha longa, “a ponta da Torre”, que depois decresce em versos menores. As linhas desenharão assim, ao longo do poema, várias “Torres”, como fazia Delaunay em suas telas, reunindo simultaneamente as imagens em diferentes perspectivas do monumento. A Torre aparece também personificada, sendo a musa do poeta, o “*tu*” a quem ele se dirige.

É o patíbulo onde Bonnot<sup>22</sup> é executado. A imagem é construída fazendo alusão ao sol que, ao se pôr atrás da Torre, simboliza a cabeça do condenado a rolar pelo chão – “*Et quand le soleil se couche derrière toi/ La tête de Bonnot roule sous la guillotine*”<sup>23</sup>. O Patíbulo já havia aparecido em *La Prose du Transsibérien*, como apontado acima – “*Paris/ Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue*” (Cendrars, 2001b, p.34)<sup>24</sup>. A Torre Eiffel e a Roda Gigante, ambas frutos da modernidade e da era da máquina, ambas construídas para a Exposição Universal, ambas gigantes, tendo sido inclusive as mais altas do mundo, cada uma em sua categoria, contrastam com o passado obscuro de outra edificação de Paris: o patíbulo. Durante a Revolução Francesa, a guilhotina que permaneceu na Place de la Concorde, foi o palco de execução de muitos, inclusive do próprio rei da França, Luís XVI. Sendo como o “patíbulo da Europa” – “*En Europe tu es comme un gibet*”<sup>25</sup> – a Torre adquire o aspecto revolucionário do Patíbulo, que põe fim às monarquias e configurações sociais do passado.

Os “contrastes simultâneos” do casal Delaunay buscavam a sensação de ritmo e de movimento obtido através do uso contrastivo das cores. Aproximando-se dessa ideia, Cendrars também busca dar movimento e som para a Torre. Diferente

<sup>21</sup> “Assunto do meu poema” (tradução nossa).

<sup>22</sup> Claude Leroy (apud Cendrars, 2001b, p.362) comenta que se trata de Joseph Bonnot, sujeito que era o chefe de uma quadrilha de assaltantes anarquistas que se tornou muito conhecida na Europa dos anos de 1910. Diferente do que afirma Cendrars no poema, Bonnot foi morto a tiros depois de um cerco a seu esconderijo em abril de 1912, porém, outros integrantes da quadrilha foram julgados e condenados à guilhotina, em abril de 1913.

<sup>23</sup> “E quando o sol se põe atrás de você/ A cabeça de Bonnot rola sob a guilhotina” (tradução nossa).

<sup>24</sup> “Paris/Cidade da Torre única do grande Patíbulo e da Roda” (tradução nossa).

<sup>25</sup> “Na Europa você é como um patíbulo” (tradução nossa).

de uma construção estática, o escritor cria uma imagem do monumento em constante cinestesia: “*Tour en mouvement*”<sup>26</sup>; “*Au cœur de l’Afrique c’est toi qui cours*”<sup>27</sup>; o pincel que Delaunay mergulha na luz – “*Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière*”<sup>28</sup>. A potência da Torre é representada pela força motriz das monções (“*Moussons*”<sup>29</sup>), os ventos sazonais comuns em regiões costeiras tropicais e subtropicais. O poema também faz referência à música e instrumentos musicais (“*Gong tam-tam [...] symphonie*”<sup>30</sup>). Nesse sentido, a imagem sonora dada à Torre é expressa nos versos concisos que aparecem em seguida: “*Tu es tout/ Tour/ Dieu antique/ Bête moderne/ Spectre solaire/ Sujet de mon poème/ Tour/ Tour du monde/ Tour en mouvement*”<sup>31</sup>. A “sinfonia” da grande torre se dá pela aliteração de /t/ e pelos contrastes entre os fonemas vocálicos fechados /y/, /u/, /i/ e os abertos e semi-abertos /á/, /é/, e /õ/.

A ideia de imagens contrastantes e simultâneas também se realiza pelo uso recorrente de homônimos, fazendo com que o poeta explore concomitantemente todos os significados da palavra para a representação do seu monumento. A Torre é “*boa*”, tanto a espécie de serpente quanto o colar de plumas (em português, “*boa*”); é “*tam-tam*”, o tambor de madeira de origem africana e o gongo chinês de bronze em forma de disco; é “*zanzibar*”, o arquipélago de ilhas próximo à costa da Tanzânia e o jogo de três dados, em que o jogador precisa montar três pontos idênticos. Nesse sentido, o poeta explora a homonímia da própria palavra “*Tour*”: no feminino, como a própria Torre Eiffel; e no masculino, contendo vários significados em francês, como “*contorno, circunferência*” ou “*movimento de rotação*” – sentido que o poeta explora em outras imagens, como a linha do Equador (“*Équateur*”) que contorna o mundo, ou o boá, colar que se prende ao pescoço em sua circunferência –, ou ainda como “*viagem, passeio*” (“*Tour du monde*”, representando os sinais telegráficos emitidos pela Torre Eiffel que viajavam o mundo).

Assim, a Torre Eiffel de Cendrars também é desarticulada em vários fragmentos de significação para depois ser recomposta no poema, reunindo concomitantemente todo seu conjunto expressivo de imagens díspares, em

<sup>26</sup> “Torre em movimento” (tradução nossa).

<sup>27</sup> “No coração da África é você que corre” (tradução nossa).

<sup>28</sup> “Você é o pincel que ele mergulha na luz” (tradução nossa).

<sup>29</sup> “Monções” (tradução nossa).

<sup>30</sup> “Gongo tantá [...] sinfonia” (tradução nossa).

<sup>31</sup> “Você é tudo/ Torre/ Deus antigo/ Besta moderna/ Espectro solar/ Assunto do meu poema/ Torre/ Tour do mundo/ Torre em movimento” (tradução nossa).

versos concisos e justapostos, incluindo som e movimento, como os “contrastes simultâneos” de Delaunay. Para ambos os artistas, a construção moderna era tão carregada de possibilidades imagéticas que, para que seja possível expressar tudo o que ela representa, era preciso primeiro sintetizá-la, fragmentá-la, e reunir todas as partes simultaneamente.

Cendrars não retratou a Torre Eiffel somente em poemas, mas também se inspirou a captá-la plasticamente, tal era o seu envolvimento com a pintura. Em 1913, o poeta havia fraturado a perna e passou o período de sua recuperação, 28 dias, em um hotel que tinha vista justamente para a Torre. Durante esse tempo, Cendrars pintou uma tela por dia. Um dos desenhos, intitulado *Tour Eiffel* (1913), foi oferecido a Tarsila do Amaral, quando se conheceram em maio de 1923 – hoje, parte da coleção da Pinacoteca do Estado, São Paulo. As visitas diárias de Delaunay, obcecado pela construção, levaram Cendrars a pintá-la também. O poeta comenta esses dias de inspiração:

Eu tinha pedido para empurrarem a cama para perto da janela [...] todas as manhãs quando o garçom me trazia o café da manhã, empurrava as venezianas e abria por inteiro a janela, eu tinha a impressão de que ele me trazia Paris na sua bandeja. Eu via pela janela a torre Eiffel como uma garrafa de água cristalina [...]. Delaunay vinha me fazer companhia quase todos os dias. Ele continuava obcecado pela torre e a vista que tínhamos da minha janela o atraía muito. Frequentemente ele fazia um croqui ou levava sua caixa de tintas (Cendrars, 2001a, p.143).

**Figura 4** – *Torre Eiffel* (frente e verso) de Blaise Cendrars, 1913



**Fonte:** Amaral (1997).

Cendrars comenta seus dias de inspiração como pintor no primeiro dos *Dix-neuf poèmes élastiques*, intitulado “*Journal*”<sup>32</sup>. Adentrando profundamente em sua subjetividade, Cendrars se mostra em crise consigo mesmo e com seu *métier* de artista. Ele nos afirma: “*J’ai même voulu devenir peintre*”<sup>33</sup> (Cendrars, 2001b, p.65). Fazendo referência às suas 28 pinturas, Cendrars afirma estar em um estado de conturbação, semelhante ao de Delaunay, criando uma nova visão de si mesmo: “*Voici les tableaux que j’ai faits et qui ce soir pendent aux murs/ Ils m’ouvrent d’étranges vues sur moi-même [...]/ Mes peintures me font mal/ Je suis trop passionné/ Tout est orage*”<sup>34</sup> (Cendrars, 2001b, 65). Ao comparar-se com “um aeroplano em queda”<sup>35</sup>, o poeta afirma: “*Je suis l’autre/ Trop sensible*”<sup>36</sup> (Cendrars, 2001b, p.66). Cendrars apropria-se da famosa sentença de Gérard de Nerval, “*Je suis l’autre*”, que exemplificava a vacilante identidade poética de Nerval. Assim, Cendrars apresenta, nessa obra, a mesma instabilidade de seu gênio artístico.

Apropriando-se dos ideais da vanguarda expressionista, os “poemas elásticos” adentrarão os intensos impulsos da vida interior do poeta. Essa conturbação espiritual revelada pelo poeta se refletirá diretamente em sua expressão e ordenará alguns dos princípios formais assumidos pela obra, aproximando-se novamente da estética expressionista. A confusão espiritual de Cendrars, em alguns momentos, extrapola as regras da língua francesa, causando rupturas sintáticas ou uma linguagem fragmentada de modo geral, o uso das palavras em liberdade e de neologismos, e a intensa justaposição de imagens que obscurecem os sentidos dos versos. Com isso, é possível compreender a característica “elástica” desta obra: conforme os versos de “*Ma Danse*”, “*Va-et-vient continuell/ Vagabondage spécial*” (Cendrars, 2001b, p.75)<sup>37</sup>. O “vai e vem” ou a “elasticidade da linguagem” dessa obra – ou seja, a fragmentação da linguagem, as rupturas sintáticas e os neologismos – são frutos da “elasticidade” ou distorção do próprio poeta, em seu caminho errante rumo ao encontro de sua identidade artística, dividida entre poesia e pintura. Para superar esse elevado nível de distorção, o poeta precisaria, assim, examinar-se minuciosamente e até mesmo dilacerar-se a fim de produzir sua arte, como relata o verso “*L’homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait*

<sup>32</sup> “Diário” (tradução nossa).

<sup>33</sup> “Eu até queria tornar-me pintor” (tradução nossa).

<sup>34</sup> “Eis os quadros que fiz e que esta noite estão pendurados nas paredes/ Eles me abrem visões estranhas de mim mesmo [...] / Minhas pinturas me machucam / Estou muito apaixonado / Tudo é tempestuoso” (tradução nossa).

<sup>35</sup> “*On dirait un aéroplane qui tombe./ C’est moi*” (Cendrars, 2001b, p.65). “Diríamos um aeroplano que cai/ Sou eu” (tradução nossa).

<sup>36</sup> “Eu sou outro/ Muito sensível” (tradução nossa).

<sup>37</sup> “Vai e vem contínuo/ Vagabundagem especial” (tradução nossa).

*dans le genre simple et gai*<sup>38</sup> (Cendrars, 2001b, p.90) –, numa imagem semelhante ao esforço extremo que os amigos pintores, como Chagall e Delaunay, exercem para compor suas obras.

A prática da “linguagem poética elástica” e sua associação direta com a pintura, fez com que a expressão artística de Cendrars atingisse tão alto nível de plasticidade que busca ligar-se com outros gêneros e com novas experiências. Ainda se relacionando com os amigos pintores, o escritor se engajará na produção de espetáculos em Paris. Junto de Léger, por quem Cendrars cultivou uma amizade fiel e durável, compartilhando o mesmo gosto pelas cores puras e vibrantes, as luzes brilhantes dos estandartes e a distorção das formas, lança o balé *La création du monde* em 1923, encenado pelos *Ballets Suédois*. O espetáculo contava com o roteiro de Cendrars, a cenografia de Léger e a música de Darius Milhaud. Os artistas pautaram-se no primitivismo, tendência que estava em voga na Europa vanguardista, para narrar a “Criação do mundo” a partir de lendas africanas.

**Figura 5** – Maquete do cenário de *La création du monde*, 1923



**Fonte:** Dempsey (2010, p.86).

Cendrars e Léger mantinham uma predileção por povos e culturas primitivos. O poeta era um grande estudioso da cultura negra, publicando seus *Poèmes Nègres* (1916); a *Anthologie nègre* (1921), que reuniram contos e comentários sociológicos relacionados ao continente africano; seguidos por outros dois volumes de contos, *Petits contes nègres pour les enfants des Blancs* (1928) e *Comment les blancs sont des anciens noirs* (1930). No prefácio da *Anthologie Nègre*, Cendrars (1979, p.5) afirma que “[...] *l'étude des langues et de la littérature des races primitives est une*

<sup>38</sup> “O homem que cortou a própria perna era bem sucedido no gênero simples e alegre” (tradução nossa).

*des connaissances les plus indispensables à l'histoire de l'esprit humain et l'illustration la plus sûre à la loi de constance intellectuelle [...]*<sup>39</sup>.

É a partir desses estudos compilados na *Anthologie nègre* que Cendrars elabora o argumento do espetáculo dos *Ballets Suédois*, recuperando os mitos sobre a origem do mundo, narrando desde o surgimento da fauna e flora, até o nascimento do homem. O cenário de Léger trazia a estética primitiva sob o viés do Cubismo, com a geometrização e decomposição das formas, em cores puras e vibrantes. Milhaud compõe o conteúdo musical valendo-se do jazz e da influência de músicas folclóricas, inclusive brasileiras.

É essa constante busca por inovação que trará Cendrars ao Brasil em 1924 em busca de inspiração para novas produções. O contato com os nossos modernistas foi profícuo para as artes brasileiras, tendo inspirado de várias formas os artistas brasileiros. Nesse contexto, nascem as relações estéticas entre a obra de Cendrars e Tarsila do Amaral. A pintora, que em 1923 dominava o estilo acadêmico, chega em Paris em busca daquilo que lhe faltava: uma iniciação na estética inovadora das Vanguardas, a fim de somar o seu trabalho ao dos amigos modernistas brasileiros. Nesse caso, não se tratava somente de inserir-se nas novas tendências internacionais, mas também do desejo de contribuir para uma expressão artística originalmente brasileira. Na convivência no berço das Vanguardas quando o primitivismo e a valorização de culturas não-europeias estavam em voga, Tarsila percebe a potencialidade que sua terra teria para alavancar o duplo objetivo: da arte nacional e moderna. Segundo Maria Castro (2019, p. 58-59),

A estrutura primitivizante com a qual a vanguarda europeia abordava a produção cultural fora do cânone ocidental no início do século 20 apresentava um desafio e uma oportunidade para Tarsila. Por um lado, ela desejava subverter as relações coloniais de centro-periferia para se posicionar em pé de igualdade com seus colegas europeus, afirmando assim sua participação no mundo internacional da arte moderna de Paris. Por outro lado, Tarsila entendeu que podia avançar seu *status* em Paris apresentando-se como alguém de acesso único às culturas “não-ocidentais” do Brasil, destiladas em uma linguagem com a qual seus colegas franceses podiam entender facilmente.

Cendrars, que rapidamente se torna muito próximo do casal Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, certamente não estava alheio ao projeto modernista.

<sup>39</sup> “[...] o estudo das línguas e da literatura das raças primitivas é um dos conhecimentos mais indispensáveis na história da mente humana e a ilustração mais segura da lei da constância intelectual [...]” (tradução nossa).



Já experiente no assunto primitivo – com *Poèmes Nègres* (1916); *Anthologie nègre* (1921); *La création du monde* (1923) – e amante dos diálogos para construção de novas estéticas, logo se contagiara com o empreendimento da arte brasileira. Assim, aceitará o convite dos amigos para vir ao país, encantado com a possibilidade de também inspirar-se pelo Brasil. Como mentor da pintora, apresentou Tarsila a Léger, cuja obra contribuiu com o maior empréstimo criativo para a pintura Pau-Brasil da brasileira. A partir do trabalho do mestre, Tarsila adapta sua estética cubista às necessidades de representação da paisagem natural e social brasileira.

Segundo Miceli (2019, p. 149), o cerne da linguagem pictórica de Tarsila na fase Pau-Brasil derivou significativamente das “paisagens animadas” de Léger, um conjunto de várias telas pintadas em 1921. De acordo com o estudioso, essas pinturas operavam uma união entre o mundo rural e civilizado industrial, fazendo confluir desses espaços contrastantes, figuras e elementos de atividade econômica, social e cultural (Miceli, 2019, p. 153). Assim,

[...] a dúzia de “paisagens animadas” [...] constituiu o paradigma compositivo das telas mais significativas do período “Pau-Brasil”. Ao confrontar as telas do mestre com os trabalhos da discípula brasileira, podem-se identificar os motes centrais desse reciclado empréstimo criativo. O mais importante deles consiste no esquema da imagem figurativa por meio da ordenação concatenada de elementos da paisagem natural, urbana e humana. Tais elementos são evidenciados por superfícies geométricas coloridas e padronizadas, intercalados por formas geométricas irregulares, umas e outras delimitadas e realçadas por linhas grossas de contorno. (Miceli, 2019, p.150).

Segundo Miceli (2019, p. 150-151), Tarsila assimilou dessas telas de Léger o aspecto visual ajustado à economia programática da série de elementos e os espaços abertos onde a figura humana adequa-se bem junto das paisagens, como em *L’homme au chien* (1921). Em Morro da Favela, por exemplo, é possível notar essas características da composição de Léger:

**Figura 6** – Morro da Favela (1924)



**Fonte:** MASP (2019, p.190).

A imagem inspirada pela viagem ao Rio de Janeiro durante o carnaval em 1924 – quando os modernistas levam Cendrars para conhecer a festa – representa uma das primeiras ocupações de moradia pela população marginalizada, situada na zona portuária do Rio (MASP, 2019, p. 190). A tela retomava o princípio de Léger da integração entre o mundo rural e citadino, demonstrando um local afastado da cidade que foi modificado pelo urbano, onde confluem elementos contrastantes desses espaços: as casinhas coloridas amontoadas, a ocupação humana – três adultos, três crianças e o varal de roupas sugerindo a vida cotidiana – versus a abundante vegetação e relevo nativos. Como tela central da exposição de Tarsila na Galerie Percier em 1926, propondo o primitivismo e exotismo próprios do universo vanguardista parisiense, Tarsila retrata a favela como imagem carioca “[...] no contexto da pintura de cenas estereotipadas para a exportação. A favela aparece romantizada, higienizada, sem privações, conflitos, repressão policial ou contrastes sociais, mas como um modo de vida interiorano em meio à cidade” (MASP, 2019, p. 190).

Além da associação do rural e do urbano, as figuras humanas estão completamente ambientadas à paisagem nativa, assim como nas telas de Léger, uma sintonia que se repete em outras telas Pau-brasil, como *Carnaval em Madureira* (1924), *Pescador* (1925) e *O Mamoeiro* (1925). Porém, diferente de certo destaque que recebem na composição do vanguardista, em Tarsila essas figuras parecem engolidas pelo ambiente em que se inserem. Assim como nas “paisagens animadas”, nas telas Pau-Brasil há a disposição dos elementos, sintetizados em padrões geométricos e harmonicamente organizados, em diferentes planos que

compõem a ideia de perspectiva. Essa característica é bastante marcante nessa fase da pintura de Tarsila. Em *Morro da Favela*, é possível perceber quatro planos ou linhas na horizontal que sugerem os níveis do relevo e a profundidade: em primeiro plano, a parte baixa da paisagem, integrada pela vegetação nativa; uma segunda linha, onde estão as figuras humanas, mais alta que a primeira; a terceira e a quarta, de casinhas e alguns coqueiros sucedem-se; tudo contribui para a ideia de profundidade e elevação do terreno. Vale lembrar que todos os elementos da tela (plantas, pessoas, casas, dentre outros) situam-se perpendicularmente às linhas dos planos, marcando a ortogonal e o diálogo entre a vertical e horizontal muito presentes nessa fase (Amaral, 2010, p.206). De acordo com Miceli (2019, p.153), esse verdadeiro processo de diagramação do Pau-Brasil, dos elementos figurativos sucedidos articulada e sequencialmente, difere-se da prática de Léger, que insere os componentes da tela fundidos, unificados pela gradação cromática do claro-escuro, em uma sutil relação de contiguidade. Com essas características, Tarsila apropriou-se do protótipo compositivo de Léger, assimilando-o, porém, para as exigências de representação dos temas e desafios para a criação da arte nacional.

Não se pode dizer que o paradigma compositivo do Pau-Brasil foi extraído somente da obra dos mestres cubistas, ou mais estritamente de Léger, mas também de um diálogo vivo com a produção de Cendrars. Sabe-se que o repertório de *La création du monde*, que trazia a estetização do primitivo, provocou uma forte impressão em Tarsila e Oswald. Essas ideias primitivizantes culminaram, porém, na elaboração da estética Pau-Brasil. Segundo Castro (2019, p.58), o balé primitivo levou o casal a planejar seu próprio espetáculo brasileiro, que não chegou a ser realizado. Apesar disso, é inegável que “[...] *La Création du Monde* parece ter ampliado o interesse de Tarsila e Oswald em criar sua própria mitologia moderna de origem nacional [...]” (Castro, 2019, p.58).

Posteriormente, o convite dos amigos brasileiros fará Cendrars embarcar em uma nova produção primitiva em nosso país, que acontece paralelamente à produção do Pau-Brasil. E se Cendrars sempre apreciou o diálogo criativo de sua poesia com as artes plásticas, sua obra poética sobre a viagem no Brasil, *Feuilles de Route* (1924), marcou claramente um paralelo estético com o trabalho de Tarsila. O primeiro volume do livro, o *Formose*, foi ilustrado pela brasileira e o segundo, *São Paulo*, fez parte do catálogo da exposição individual da pintora em 1926, na Galerie Percier, que inaugurava o Pau-Brasil na obra da artista. Poemas e pinturas possuíam, além da temática comum, um estreito diálogo estético, pautado, sobretudo, na linguagem sintética e no primitivismo. Diante de todas as

características principais que definem o primitivismo na fase Pau-Brasil de Tarsila, é possível também notar entre os poemas de Cendrars e as telas de Tarsila uma semelhança temática e formal.

As *Feuilles de Route* possuem uma expressão linguística e formal despojada e sintética, que procura reconstruir as imagens pitorescas que o poeta capta durante a viagem. Em sua essência primitiva, essas imagens correspondem à simplicidade dos versos. Aliás, muitos poemas recebem o título de “*Paysage*”, remetendo diretamente à pintura. Segundo Michele Greet,

O termo “paisagem”, usado como classificação artística, refere-se a uma composição criada por um artista que organiza aspectos topográficos, reais ou imaginários, em um todo coeso segundo as limitações espaciais de um quadro. Por mais naturalista que seja a imagem resultante, as cenas de paisagem são uma construção, uma visão seletiva ou formulada, que transmite um significado político, cultural ou ideológico. (Greet, 2019, p.117).

A partir dessa definição, podemos dizer que vários poemas das *Feuilles de Route*, não somente aqueles que possuem o título “*Paysage*”, compõem “paisagens” reunindo aspectos topográficos, de acordo com a sua visão dos ambientes brasileiros, em um todo coeso segundo as limitações da linguagem. Em outras palavras, o poeta procura elaborar, por meio da linguagem, uma imagem plástica-visual. Segundo Martins Almeida (2001), as *Feuilles de Route* são “desenhos das paisagens” que o franco-suíço viu, de modo que “[...] não fez simplesmente poesia como em *Du Monde Entier*, mas também arte. Acordou-se, nele, um artista plástico. Recortou as arestas, salientou contornos e empregou tintas vivas. [...] Chegou, até, a fazer literatura.” (Almeida, 2001, p.412).

Em seus “poemas-pintura”, Cendrars recupera a linguagem pictórica de Tarsila: a ordenação dos elementos, por vezes também reduzidos a padrões geométricos; a ideia da perspectiva em planos repartidos na tela; o uso reiterado das mesmas cores; e a inclusão dos ícones nacionais Pau-Brasil. Em “*Visage raviné*”, por exemplo, o poeta insere o arranjo do desenho por meio da ortogonal, como fazia Tarsila:

*Visage raviné*

*Il y a des frondaisons de la forêt les frondaisons*

*Cette architecture penchée ouvragée comme la façade d'une cathédrale*

*[avec des niches et des enjolivures des*

*[masses perpendiculaires et des fûts frères<sup>40</sup>*

(Cendrars, 2001b, p.226).

Ao descrever a abundância das folhagens da floresta, Cendrars toma das telas Pau-Brasil a ordenação das linhas que se interceptam em ângulo reto: na vertical, a “arquitetura das folhas inclinadas” e os “troncos frágeis”; na horizontal, a ideia de “ornamento” dessa paisagem, que corta ortogonalmente as linhas verticais como os “nichos da fachada de uma catedral” e os “enfeites de massas perpendiculares”. O título, “*Visage raviné*”, indica um duplo sentido. “*Visage*”, significando “rosto”, sugere um estado de tédio do poeta durante a viagem ou de espanto e admiração diante das imagens que vê – provavelmente captadas da janela do trem, já que os poemas anteriores, “*Dans le train*”, “*Paranapiaçaba*”, “*Trouées*”, e os posteriores, “*Ignorance*” e “*São Paulo*”, referem-se a deslocamentos em uma locomotiva. Ademais, há na ideia desse “rosto franzido” a referência à própria fisionomia dessa paisagem: os vincos formados pelas rugas da testa igualmente são linhas horizontais que cortam a “verticalidade” da face.

Aliás, é impossível falar das relações estéticas entre Cendrars e Tarsila sem mencionar a viagem que os artistas empreenderam com outros modernistas pelo Brasil, em 1924. As paisagens “desenhadas” por Cendrars ao longo do percurso, como relata nas *Feuilles de Route*, causavam também uma incrível impressão em Tarsila. A pintora revela a importância da presença do amigo franco-suíço para a (re)descoberta do Brasil e a ambientação das cidades históricas mineiras, tudo contribuindo para o nascimento da pintura Pau-Brasil:

Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura a que chamaram Pau-Brasil. Impregnada de cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Gleizes, Lhote, meus mestres em Paris; [...] senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias

<sup>40</sup> “Rosto franzido/Há folhagens da floresta as folhagens/ Esta arquitetura inclinada ornamentada como a fachada de uma catedral com nichos e enfeites de massas perpendiculares e troncos frágeis” (tradução nossa).

de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade. Íamos num grupo à descoberta do Brasil [...]. Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul-puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a datava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro. (Amaral, 2008, p.720, 721).

Essas cores que Tarsila redescobre em Minas tiveram uma presença muito marcante na pintura Pau-Brasil e contribuíram para a configuração primitivista dessa fase. Como a pintora mesma afirmou, as “cores caipiras” do interior, o emprego sólido da cor e os contornos definidos revelavam a vivacidade e simplicidade da cultura popular brasileira, contrária aos traços suaves e aos tons sofisticados e diluídos da arte acadêmica. Além da criação dos ícones nacionais, a perspectiva elementar pela repartição e sequência dos planos, a depuração e organização visual por meio da ortogonal, Tarsila emprega também uma palheta reduzida. É possível perceber ao longo das telas Pau-brasil o uso reiterado das mesmas cores em diferentes gradações: um verde equivalente para a vegetação, o amarelo-alaranjado do solo, o azul do céu e das águas, o marrom avermelhado do telhado das casinhas, cujas cores majoritariamente variam entre rosa violáceo, branco e azul. Outro uso recorrente é a aplicação, em uma mesma tela, de tons complementares que conferem a vivacidade e o colorido da composição. Em *Pescador* (1925), por exemplo, as gradações dos análogos verde e azul contrastam com as de rosa arroxeadado e marrom alaranjado. Além disso, é importante apontar que a pintura Pau-Brasil de Tarsila cria uma linguagem moderna distintamente nacional por meio de figuras que se tornam ideogramas para representar os bens da identidade brasileira. Esses “ícones” repetiam-se nas telas, trazendo o primitivo no assunto, pelo exotismo (aos olhos do expectador europeu) e pelas características silvestres; e na forma, pela simplicidade do desenho e pureza das cores. Em *Pescador* é possível notar *as casinhas* coloridas e geométricas, típicas do ambiente urbano e rural na pintura dessa fase – que se repetem em várias obras, como *A feira I* (1924) e *II* (1925) e *Morro da Favela* (1924) –; *a vegetação tropical*, com folhagens, arbustos, copas de árvores constituídas por vários círculos – que estão em *Paisagem com touro I* (1925) e *O mamoeiro* (1925) –; e *a figura do negro* –

telas dessa fase comumente apresentam a população negra ou parda, como *Morro da Favela*, *Carnaval em Madureira*, *Pescador* (1925), *Vendedor de frutas* (1925).

**Figura 7** – *Pescador* (1925)



**Fonte:** MASP (2019, p.193).

Em *Feuilles de Route*, Cendrars recupera justamente as “cores caipiras” de Tarsila em várias de suas descrições. Em “*Paysage*”, o poeta apresenta a palheta reduzida, que oscila somente entre vermelho, azul e verde-escuro:

*La terre est rouge  
Le ciel est bleu  
La végétation est d'un vert foncé  
Ce paysage est cruel dur triste malgré la variété infinie des formes  
[végétatives]*

*Malgré la grâce penchée des palmiers et les bouquets éclatants des  
[grands arbres en fleurs de carême]<sup>41</sup> (Cendrars, 2001b, p.222).*

Em versos essencialmente descritivos, sem pontuação e sem rimas, o “poeta-pintor” registra uma paisagem bastante semelhante à vegetação tropical do Pau-Brasil de Tarsila. A estrutura primitivizante encontra-se no paralelismo sintático dos primeiros versos – elemento natural (terra; céu; vegetação) + verbo de ligação *être/ser* + cor –, que revelam um período simples de orações sem subordinação,

<sup>41</sup> “A terra é vermelha/ O céu é azul/ A vegetação é de um verde escuro/ Essa paisagem é cruel dura triste apesar da infinita variedade das formas vegetativas/ Apesar do charme inclinado das palmeiras e dos buquês brilhantes das grandes árvores em flores de quaresmeira” (tradução nossa).

expressando a imagem rudimentar da paisagem representada. Encarando cada verso com uma “linha do poema” que apresenta uma unidade de sentido, pode-se perceber nesse excerto uma sugestão do ordenamento visual dos planos como na pintura Pau-Brasil: uma “faixa” compondo a terra; uma segunda, representando o céu; e outra, destinada à vegetação. Desses “planos”, os dois primeiros insinuam ser somente cores sólidas, sem a inserção de outros elementos. Já o terceiro, com o acréscimo de um par de versos, apresenta uma “infinidade de formas vegetativas”. A palavra “*malgré*” (“apesar de”) acrescenta detalhes a essa imagem, ornamentos que não modificam sua característica “cruel, dura e triste”. O poeta esboça uma figura sem detalhes muito apurados já que a paisagem que descreve é “primitiva”.

Quanto à coloração, é possível perceber em todas as *Feuilles de Route* o uso reiterado das mesmas cores: as três primárias, azul, vermelho e amarelo, com aproximadamente trinta e quatro, onze e dez menções respectivamente; a secundária verde, registrada por volta de seis vezes; e as neutras, preto, com vinte e seis, e branco, com vinte e três aparições. Pode-se notar na escolha dessas cores, praticamente *fauves*, a busca da pureza, da síntese cromática e da vivacidade do “desenho”, características que se encaixam no primitivismo dos poemas-pinturas. A semelhança com os “tons caipiras” de Tarsila é evidente, apesar de o poeta apresentar uma gama de cores ainda mais limitada.

Com essa palheta reduzida, alguns elementos são repetidamente descritos com a mesma cor, como na pintura Pau-Brasil. O céu e o mar ou águas oscilam entre azul, com a iluminação do dia – “*Le ciel est bleu*” (Cendrars, 2001b, p.222)<sup>42</sup>; “*La mer continue à être d’un bleu de mer*” (Cendrars, 2001b, p. 252)<sup>43</sup> –; e preto, durante a noite – “*Le ciel est noir strié de bandes lépreuses/ l’eau est noire*” (Cendrars, 2001b, p. 194)<sup>44</sup>. A terra é sempre vermelha – “*La terre est rouge*” (Cendrars, 2001b, p.222)<sup>45</sup>. Como em Tarsila, a vegetação é permanentemente representada em tonalidades de verde – “*La végétation est d’un vert foncé*” (Cendrars, 2001b, p.222)<sup>46</sup>.

A descrição das cores frequentemente é acompanhada de outros detalhes que as insere na ideia de uma paisagem primitiva. Durante a viagem de navio rumo ao Brasil, a travessia para o hemisfério sul é marcada pelo aumento na escala de tonalidade – “[...] *tout monte d’un degré de tonalité*” (Cendrars, 2001b,

<sup>42</sup> “O céu é azul” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).

<sup>43</sup> “O mar continua a ser azul marinho” (Cendrars, 2001b, p. 252, tradução nossa).

<sup>44</sup> “O céu está preto com faixas de lepra / A água está preta” (Cendrars, 2001b, p. 194, tradução nossa).

<sup>45</sup> “A terra é vermelha” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).

<sup>46</sup> “A vegetação é verde-escura” (Cendrars, 2001b, p.222, tradução nossa).



p.193)<sup>47</sup>, como um acréscimo de saturação próprio dos ambientes tropicais. A todo momento o poeta atesta uma pureza atmosférica – “*Le ciel était maintenant pur*” (Cendrars, 2001b, p.193)<sup>48</sup> / “*la pureté de l’atmosphère*” (Cendrars, 2001b, p.194)<sup>49</sup> –, e um excesso de luminosidade pela incidência direta do sol – “*Une lumière éclatante inonde l’atmosphère! Une lumière si colorée et si fluide [...]*” (Cendrars, 2001b, p.237)<sup>50</sup>; “*Le soleil verse des flots de lumière torride [...]*” (Cendrars, 2001b, p.164)<sup>51</sup> – que tornam as cores das paisagens vibrantes, sólidas e puras. Em “*Menu Fretin*”, poema do catálogo da exposição de Tarsila em 1926, o escritor comenta a tonalidade “crua” dos elementos causada pela iluminação:

*Le ciel est d’un bleu cru  
Le mur d’en face est d’un blanc cru  
Le soleil cru me tape sur la tête*  
(Cendrars, 2001b, p.232)<sup>52</sup>.

A pureza das cores “cruas” do céu, da parede e do sol são somadas à simplicidade linguística e formal dos versos acima, compondo a estrutura primitivizante da imagem de Cendrars. Toda essa saturação dos tons, modificados pelo clima tropical, igualmente se associa à palheta das obras de Tarsila.

Nesse cenário primitivo, do mesmo modo que as telas Pau-Brasil se centram nos ícones nacionais, Cendrars cria os seus próprios símbolos para remeter ao cenário brasileiro exótico. Baseados em paisagens primitivas, os ícones de Cendrars reiteram elementos naturais. Dentre os elementos primitivos da antiguidade – aqueles propostos para explicar a essência de toda a matéria em termos de substâncias mais simples –, o poeta cita com maior frequência a água (“*eau*”) e a terra (“*terre*”), remetendo diretamente às cenas captadas durante a viagem de navio e pelo continente. A partir desses elementos, o poeta aprofunda-se em seus componentes. Da água, há vinte quatro aparições de “mar” (“*mer*”) e duas de “oceano” (“*océan*”). Próprios da terra, o poeta faz várias referências à vegetação tropical (“*végétation*”, “*forêt vierge*” ou “*tropicale*”, “*palmiers*”, etc), com número aproximado de vinte e uma menções; reitera o relevo das montanhas

<sup>47</sup> “[...] tudo sobe um grau de tonalidade” (Cendrars, 2001b, p.193, tradução nossa).

<sup>48</sup> “O céu estava agora puro” (Cendrars, 2001b, p.193, tradução nossa).

<sup>49</sup> “A pureza da atmosfera” (Cendrars, 2001b, p.194, tradução nossa).

<sup>50</sup> “Uma luz radiosa inunda a atmosfera / Uma luz tão colorida e tão fluida [...]” (Cendrars, 2001b, p.237, tradução nossa).

<sup>51</sup> “O sol derrama raios de luz escaldante [...]” (Cendrars, 2001b, p.164, tradução nossa).

<sup>52</sup> “O céu é de um azul cru/ A parede à frente é de um branco cru/ O sol cru bate em minha cabeça [...]” (Cendrars, 2001b, p.232, tradução nossa).

(“*montagne*”), em vinte e duas citações, e a presença das ilhas (“*îles*”), com doze referências. Dentre esses elementos naturais, há muitas reiteraões “celestes”, como do sol (“*soleil*”) – trinta e cinco –, do próprio céu (“*ciel*”) – trinta –, das estrelas (“*étoile*”) – onze – e da lua (“*lune*”) – nove. Tudo contribui para a ambientação natural das paisagens exóticas das *Feuilles de Route*.

Junto da síntese da paisagem e da pureza da palheta de cores, a estrutura primitiva dos “poemas-pintura” se dá também pelos elementos reduzidos em figuras geométricas. Em “*Terres*”, o poeta descreve “*montagnes triangulaires*” (Cendrars, 2001b, p.212)<sup>53</sup>. “Jangada” desenha a vela também triangular – “*une voile triangulaire*” (Cendrars, 2001b, p.251). Em “Bahia”, as casas são cúbicas – “*maisons cubiques*” – e as velas do barco são retangulares – “*Grands barques avec deux voiles rectangulaires renversées [...]*” (Cendrars, 2001b, p.244)<sup>54</sup>.

Essa estrutura primitivizante encontra-se também nas descrições urbanas. Em “*Bananaie*”, o poeta descreve um subúrbio da cidade, sintetizando os elementos do espaço tanto em formas geométricas, quanto nas suas cores primitivas:

### **Bananaie**

*Nous faisons encore un tour en auto avant de prendre le train  
Nous traversons des bananaies poussiéreuses  
Les abattoirs puant  
Une banlieu misérable et une brousse florissante  
Puis nous logeons une montagne en terre rouge où amoncellent des  
[maisons cubiques peinturlurées en rouge et en bleu noir  
[des maisons de bois construites sur des placers abandonnés  
Deux chèvres naines broutent les plantes rares qui poussent au bord de  
[la route deux chèvres naines et un petit cochon bleu  
(Cendrars, 2001b, p. 220)<sup>55</sup>.*

No poema, Cendrars descreve um passeio feito com os amigos brasileiros, ainda pela baixada santista depois de desembarcar – como sugerem os poemas anteriores “*Arrivée à Santos*” e “*La plage de Guarujá*”, por exemplo. Diferente da “favela higienizada” de Tarsila, o poeta descreve um “subúrbio miserável” entre “banais empoeirados” e “matadouros fedorentos”. Apesar dessa discrepância, o

<sup>53</sup> “Montanhas triangulares” (Cendrars, 2001b, p.212, tradução nossa).

<sup>54</sup> “Barcos grandes com duas velas retangulares invertidas” (Cendrars, 2001b, p.244, tradução nossa).

<sup>55</sup> “Nós fazemos um outro passeio de carro antes de tomar o trem/ Nós atravessamos bosques de bananas empoeirados/ Matadouros fedorentos/ Um subúrbio miserável e um arbusto florescendo/ Depois nos metemos em uma montanha de terra vermelha onde se amontoam casas cúbicas pintadas extravagantemente de vermelho e azul preto casas de madeira construídas sobre covis abandonados/ Duas cabras anãs pastam as plantas raras que crescem na borda da estrada duas cabras anãs e um porquinho azul” (tradução nossa).

cenário descrito lembra muito o *Morro da Favela*. As casinhas simples, reduzidas a cubos, excessivamente coloridas, em vermelho, azul e preto, com o emprego dos tons complementares e contrastantes de cores quentes e frias, como no Pau-Brasil. Em conformidade com a tela de Tarsila, nesse espaço urbano também convivem a vegetação silvestre e os animais: as plantas raras, as cabras anãs e um porquinho azul. A cor deste último revela o cromatismo primitivo, *fauve* e surreal da palheta de Cendrars. Todo o ambiente revela o exotismo da paisagem urbana brasileira.

Em outro poema chamado “*Paysage*”, componente do catálogo da exposição de Tarsila na Galeria Percier, Cendrars descreve mais uma cena urbana, desta vez de São Paulo:

*Paysage*

*Le mur ripoliné de la PENSION MILANESE s'encadre dans ma*  
[fenêtre

*Je vois une tranche de l'avenue São João*

*Trams autos trams*

*Trams-trams trams trams*

*Des mulets jaunes attelés par trois tirent de toutes petites charrettes*  
[vides

*Au-dessus des poivriers de l'avenue se détache l'enseigne géante de la*  
[CASA TOKIO

*Le soleil verse du vernis*

(Cendrars, 2001b, p. 232)<sup>56</sup>.

Nos versos acima, a descrição remete novamente à esfera da pintura. A luminosidade extrema do sol reaparece como “verniz”, dando um acabamento brilhante ao “quadro” de Cendrars – “*Le soleil verse du vernis*”, verso que reitera outro, do poema “*Trouées*”, “*Un vernis de soleil*” (Cendrars, 2001b, p.225). Como os “porquinhos azuis” de “*Bananeraie*”, as mulas desta cena são amarelas, novamente segundo as cores primitivas e *fauves* de Cendrars. O enquadramento da imagem para a “pintura” da “*Paysage*” baseia-se na delimitação da janela, de onde se pode ver a “parede pintada da Pension Milanese”. Porém, diferente de uma pintura estática, a locomoção veloz dos bondes e dos carros pelas ruas dá a impressão de movimento à imagem, uma sensação que os futuristas buscavam atribuir à pintura. Os versos “*Trams autos trams/ Trams-trams trams trams*”<sup>57</sup>

<sup>56</sup> “A parede pintada da PENSION MILANESE se enquadra em minha janela/ Vejo uma fatia da avenida São João/ Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes/ Mulas amarelas atreladas a três puxam carrocinhas vazias/ Acima das pimenteiras da avenida sobressai o anúncio gigante da CASA TOKIO/ O sol despeja verniz” (tradução nossa).

<sup>57</sup> “Bondes carros bondes/ Bondes-Bondes bondes” (tradução nossa).

conferem a velocidade e os ruídos desses meios de transporte, sobretudo pela repetição do fonema vibrante uvular [R] de “trams” [tram].

Convivendo com a modernidade dos bondes e dos carros que transitam pela rua, o primitivo também se encontra na metrópole brasileira: os meios de transporte modernos contrastam com “mulas amarelas que puxam carrocinhas vazias”. Pimenteiras igualmente dão um toque exótico à cena urbana. Ao mesmo tempo, os dois anúncios, Casa Tokio e Pension Milanese, grafados em caixa alta para dar a impressão de um grande letreiro, também conferem um ar de exotismo à imagem, pois evocam, no primeiro, o mundo oriental e, no segundo, o europeu (pela grafia em francês de Pension Milanese) inseridos na esfera do ocidente tropical. Assim era o Brasil, segundo a visão do poeta viajante: uma mistura de modernidade e de exotismo, coloridos com as cores vivas de suas paisagens, a mesma vivacidade expressa nas telas de Tarsila.

Em outro poema do catálogo, Cendrars mostra um grande apreço por São Paulo. A modernidade da cidade casa-se com a tela de Tarsila apresentada na exposição, *São Paulo* de 1924 (Figura 8):

***Saint-Paul***

*J'adore cette ville*

*Saint-Paul est selon mon cœur*

*Ici nulle tradition*

*Aucun préjugé*

*Ni ancien ni moderne*

*Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet*

*[optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation*

*[qui font construire dix maisons par heure de tous styles ridicules*

*[grotesques beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubiste*

*Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir*

*[l'avenir le confort l'utilité la plus value*

*[et d'attirer une grosse immigration*

*Tous les pays*

*Tous les peuples*

*J'aime ça*

*Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont des*

*[faïences bleues<sup>58</sup> (Cendrars, 2001b, p.233).*

<sup>58</sup> “Saint-Paul/ Adoro essa cidade/ São Paulo do meu coração/ Aqui nenhuma tradição/ Nenhum preconceito/ Nem antigo nem moderno/ Só contam esse apetite furioso essa confiança absoluta esse otimismo essa audácia esse trabalho esse labor essa especulação que fazem construir dez casas por hora de todos os estilos ridículos grotescos belos grandes

**Figura 8** – *São Paulo* (1924)



**Fonte:** MASP (2019, p.2001).

São Paulo é a cidade que, segundo o poeta, não se prende à tradição e a nenhum preconceito, “nem antigo”, “nem moderno”: a mesma liberdade que deveria guiar a arte vanguardista. Cosmopolita, é terra de “todos os povos”. Deixando para trás as influências dos colonizadores – restando somente “as duas casas velhas portuguesas e suas faianças azuis” –, São Paulo, com seu “apetite furioso”, é um lugar de frenesi, aberto ao futuro e às inovações. No sexto verso do poema, pode-se comprovar essa ambição pelo novo: com uma imensa enumeração, sem o uso de pontuação, o poeta revela o desenvolvimento caótico da cidade. Com uma prática próxima à estética futurista, o dinamismo desse verso consegue expressar a energia da sociedade moderna. São Paulo, preocupada com a “mais-valia”, cresce freneticamente, construindo “dez casas por hora” em todos os estilos possíveis, desde o mais belo ao mais extravagante e ridículo. A metrópole, assim, revela o mesmo exotismo das paisagens naturais, em seu aspecto praticamente “selvagem”.

---

pequenos norte sul egípcio ianque cubista/ Sem outra preocupação que a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a mais-valia e atrair uma grande imigração/ Todos os países/ Todos os povos/ Gosto disso/ As duas ou três velhas casas portuguesas que sobram são faianças azuis” (tradução nossa).

**Figura 9** – Fotografia: vista da cidade de São Paulo



**Fonte:** Arquivo Nacional (1921).

Em *São Paulo*, Tarsila retrata um dos locais que mais se modernizou em São Paulo no início do século XX, o Vale do Anhangabaú. A Figura 9, uma fotografia tirada em 1921, revela que Tarsila realmente interpretou esse local, enquadrando o espaço que destacamos na imagem. É possível notar, na tela, o Viaduto do Chá, com suas antigas estruturas metálicas, onde passava o bonde. Tratava-se da grande “[...] proeza moderna da engenharia [que] conectava duas partes anteriormente separadas da cidade, facilitando a circulação de produtos e trabalhadores [...]” (MASP, 2019, p.200). Logo à esquerda, ao pé do viaduto, o Grand Hôtel da la Rotisserie Sportsman, demolido em 1935 para dar lugar ao Edifício Matarazzo. Abaixo do viaduto, o indício do jardim e a faixa azul remetendo ao Ribeirão Anhangabaú que, conforme as necessidades da cidade moderna, foi canalizado em 1906. Os números, no canto esquerdo da obra, anunciam a nova era da tecnologia e informação que havia chegado para a capital paulista (MASP, 2019, p.200). O viaduto, a estrutura metálica em verde e os altos prédios mostravam aquele “apetite furioso” que fazia a cidade modernizar-se e construir “dez edifícios por hora”, como relatou o poeta.

Na tela, Tarsila traz a estética primitiva na redução dos elementos a formas geométricas: o círculo da copa da árvore acompanhando o da bomba de gasolina e do poste, todos içados por longos cilindros; os prédios e suas inúmeras janelas formadas por quadrados; o antigo hotel, ao pé do viaduto, aparece desprovido dos ornamentos da fachada, sendo caracterizado somente pelas janelas do sótão; a forma retangular do bonde e do viaduto. Como nas demais telas, a perspectiva é formada pela sequência de várias faixas coloridas, representando o solo e o

calçamento, a grama, o ribeirão e, bem ao fundo, níveis que separam dois planos de prédios. Além do efeito de profundidade, essas faixas também indicam o desnível entre o jardim e a parte alta do viaduto, de modo que Tarsila igualmente retrata a descida do terreno, que ocorre à frente do Grand Hôtel, como se pode ver na Figura 9.

É importante observar que o primitivismo não está somente nas características formais da tela, mas encontra-se no retrato da cidade. Assim como no poema de Cendrars, essa São Paulo tão moderna, guarda os resquícios do exotismo em sua concepção. Em meio a essa arquitetura revolucionária, ainda cabem um jardim, com árvore e gramado junto de bombas de gasolina, e a palmeira, o ícone nacional de ambiência tropical. Apesar disso, o retrato de uma cidade moderna fogia das “[...] expectativas de primitivismo do público parisiense quando a pintura foi exposta pela primeira vez em 1926” (MASP, 2019, p. 200). Nesse caso, os seis poemas de Cendrars do catálogo, todos sobre cenas urbanas diretamente ligadas a São Paulo – como o título do segundo volume das *Feuilles de Route* indicava –, certamente também surpreenderam: o *Formose*, que veio a público em 1924, trazia um número muito maior de descrições de paisagens naturais que de cidades. Essa quebra de expectativa se dá, de acordo com Greet (2019), pelo

[...] modo como os franceses entendiam a América Latina muitas vezes era fazendo paralelos com as concepções que tinham sobre suas próprias colônias na Ásia e no Norte da África. Ao imaginar essas regiões como primitivas, exóticas e bárbaras, em contraste com a França da modernidade, da civilidade e do esclarecimento, eles reforçavam hierarquias culturais e étnicas (Greet, 2019, p.117-118).

Com isso, o intuito de Tarsila com suas paisagens urbanas modernas e rurais, todas sob o signo do primitivismo formal, era de “[...] reação deliberada, às vezes desafiadora, e outras vezes cúmplice, à construção imaginária que os parisienses faziam do Brasil, satisfazendo expectativas tropicais e exóticas, e ao mesmo tempo desafiando pressupostos errôneos sobre a região” (Greet, 2019, p. 118). Com isso,

As paisagens Pau-Brasil de Tarsila do Amaral, como um todo, estavam [...] associadas a uma reconceitualização inquietada da cultura brasileira em relação a Paris, e à urgência de registrar uma paisagem que sofria transformações em escala, assim como a uma incerteza sobre a identidade regional mutante de

São Paulo e, talvez, sobre a própria *brasilidade* em si. (MASP, 2019, p.202, grifos do autor).

A questão de “reconceituar” a cultura brasileira no cenário parisiense – assumindo, por um lado, a expectativa desse público pelo emprego formal e temático do primitivo, e por outro, surpreendendo com cenas urbanas modernas – fazia parte do intuito de exportação do Pau-Brasil para a Europa, ou seja, da inserção da arte brasileira no seio da Vanguarda. Em carta enviada a Oswald e Tarsila, Cendrars parece lembrá-los desse objetivo: “*Faites une exposition FRANÇAISE, PARISIENNE [...] et non pas une manifestation sudaméricaine*” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.230, grifo do autor)<sup>59</sup>. Como o mentor de Tarsila, Cendrars lembrava da importância de fazer um evento ao gosto do público europeu, a fim de lançar a pintora como um dos nomes da Vanguarda internacional e não somente como uma manifestação artística nacional isolada. Para cumprir esse objetivo, o franco-suíço envia, anexada à carta, uma lista de convidados indispensáveis para o convite, críticos que certamente comentariam as obras nos círculos vanguardistas: “*Naturellement le directeur de la galerie chez qui vous faites votre exposition aura une liste plus complète: mais ceux que je vous envoie ne sont pas à oublier. Adressez-vous à Léger pour avoir la liste des critiques à inviter*” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.231)<sup>60</sup>.

Segundo Aracy Amaral (2010), apesar das telas apresentadas possuírem o primitivismo ao gosto parisiense, Tarsila ainda tinha algumas inseguranças quanto ao primeiro contato de sua pintura com esse público. Assim, se compreende a participação ativa de Cendrars, com o catálogo, e do famoso encadernador Pierre Legrain, na moldura dos quadros:

O “exotismo”, no sentido europeu, de sua fase “pau-brasil” talvez não lhe parecesse suficiente para essa defrontação que se lhe apresentava como crucial. A medida de sua insegurança, a nosso ver, se reflete no duplo apoio para sua exposição: na apresentação poética de Cendrars e nas molduras de Pierre Legrain. (Amaral, 2010, p. 231).

---

<sup>59</sup> “Façam uma exposição FRANCESA, PARISIENSE [...] e não uma manifestação sul-americana” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.230, grifo do autor, tradução nossa).

<sup>60</sup> “É claro que o diretor da galeria onde você está expondo terá uma lista mais completa: mas estes [nomes] que eu te envio não devem ser esquecidos. Contate Léger para a lista de críticos a serem convidados” (Cendrars, 1926 apud Amaral, 2010, p.231, tradução nossa).



A crítica em torno da exposição de Tarsila não deixou de observar a forte relação que as telas da brasileira mantinham com a poesia de Cendrars:

*Mme Tarsila, peintre ébloui des terres exotiques, dont elle nous apporte une vision pleine d'ingénuité et de fraîcheur. Il y a bien de la littérature dans ces petits tableaux qui s'accommodent si bien avec les poèmes de Blaise Cendrars qui servent de préface au catalogue. Ce sont des tableaux composés comme des poèmes de Cendrars et Supervielle, ou peut-être que se sont des poèmes de Cendrars et de Supervielle qui sont agencés comme des tableaux [...] (Vogue, 1926 apud Amaral, 2010, p.178)<sup>61</sup>.*

É com esse diálogo criativo entre os “quadros-poema” de Tarsila e os “poemas-pintura” de Cendrars que é possível entender o significado da exposição na Galeria Percier de 1926, onde foram expostas, juntas, as telas Pau-Brasil e parte das *Feuilles de Route*. São inquestionáveis as relações estéticas entre as obras, comprovando que houve um processo criativo compartilhado entre o poeta franco-suíço e a pintora brasileira, pautado na estética primitiva e na ambientação “exótica” brasileira. Também é inegável a ação que Cendrars exerceu no projeto estético de Tarsila, como mentor e participante experiente das Vanguardas.

## Considerações finais

Apesar de ainda ser pouco reconhecido no contexto brasileiro por sua relevância nas discussões artísticas internacionais, no início do século XX, Blaise Cendrars é um dos precursores ou realizadores de estéticas inovadoras; muitas, atribuídas às Vanguardas. Na poesia, Cendrars havia transposto o Cubismo e a simultaneidade da pintura para o verso, aplicado as palavras em liberdade, a linguagem sintética e despojada, a enumeração e reunião instantânea de imagens díspares, as rupturas sintáticas, o uso diverso da pontuação, que não segue as leis da gramática. Com o assunto primitivo em voga e o avanço da etnografia moderna, o artista igualmente desenvolveu o primitivismo estético, não só na poesia, mas também na prosa e em espetáculos vanguardistas, como em *La Création du Monde*. Cendrars também se valeu de técnicas como a colagem, o *ready-made*

---

<sup>61</sup> “Mme. Tarsila, pintora deslumbrante das terras exóticas, das quais nos traz uma visão cheia de ingenuidade e frescor. Há muita literatura nessas pequenas pinturas que se encaixam tão bem com os poemas de Blaise Cendrars que servem de prefácio ao catálogo. São quadros compostos como os poemas de Cendrars e Supervielle, ou talvez são os poemas de Cendrars e Supervielle que são arranjados como pinturas [...]” (Vogue, 1926 apud Amaral, 2010, p.178, tradução nossa).

e a montagem cinematográfica. O livro da viagem ao Brasil, *Feuilles de Route*, o último do gênero poético, engloba esteticamente essas experimentações das obras anteriores, tendo despojado o discurso dos tratamentos experimentais até então praticados pelo seu autor, como afirmou Alexandre Eulalio (2001, p. 31).

Uma característica, porém, que pode ser destacada na obra do poeta é a intensa inclinação à pintura. Em uma constante busca por inovação e com o desejo de saltar as fronteiras entre os gêneros, o artista empreendeu diálogos com a obra de pintores, em grande correspondência criativa. Por vezes, é possível dizer que a imagem poética ultrapassa o espaço discursivo e ganha um pendor plástico, tornando-se “poemas-pintura”. Do casal Delaunay, Cendrars absorve a desarticulação dos objetos, a reunião simultânea de vários pontos de perspectiva e os contrastes simultâneos. De Chagall, toma a “elasticidade”: o frenesi da atividade artística, a distorção dos elementos visuais, a visão surreal, que leva a romper os limites do gênero poético e da própria figura do poeta – que, agora, pode aventurar-se na pintura. Com Tarsila, sobretudo por sua viagem ao Brasil, Cendrars reduz ao máximo a linguagem primitiva: o léxico visual completamente sintético e racionalmente orquestrado; o espaço planimétrico, com a ideia de perspectiva insinuada pela sequência de planos e de elementos; e a ortogonal; a economia da paleta de cores e as formas simples dos ícones brasileiros. Sobre o diálogo com a obra de Tarsila, é preciso salientar que, dentre as experiências de vanguarda apreendidas na Europa, a obra do amigo e mentor está dentre as tendências deglutidas – em estilo antropofágico – para a elaboração da estética Pau-Brasil. O mesmo pode ser dito com relação a Oswald de Andrade.

### ***BLAISE CENDRARS AND THE AVANT-GARDE PAINTERS***

**ABSTRACT:** *Blaise Cendrars was an active member of avant-garde circles. Among his friendships, we highlight Chagall, Modigliani, Fernand Léger, Robert and Sonia Delaunay, and the Brazilians Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral. With these colleagues, Cendrars created truly innovative works. In a strong relationship with avant-garde painting, the European poet's work had a plastic inclination, with verses that aesthetically and visually dialogued with pictorial works. Thus, we will present the aesthetic relationships between the Franco-Swiss poet's work and early 20th-century avant-garde painting. To achieve this objective, a comparative analysis was conducted between Cendrars' poems and the works of these painters, based on theories of poetry, comparative literature and intertextuality, painting, and the aesthetics of the Avant-gardes.*

**KEYWORDS:** *Cendrars. Delaunay. Chagall. Léger. Tarsila do Amaral. Poetry and painting.*

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Martins. *Feuilles de Route* – Blaise Cendrars. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001. p.412.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas**. São Paulo: Editora 34/Fapesp, 1997.
- AMARAL, Aracy Abreu. **Tarsila**: sua obra e seu tempo. 2. ed. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2010.
- AMARAL, Tarsila. **Crônicas e outros escritos de Tarsila do Amaral**. Organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Unicamp, 2008.
- APOLLINAIRE, Guillaume. “Simultaneisme-Libretisme” (1914). In: SIDOTI, Antoine. **Genèse et dossier d’une polémique**: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehane de France, Blaise Cendrars-Sonia Delaunay, novembre-décembre 1912-juin 1914. Paris: Lettres Modernes, 1987. p.134-137.
- ARAUJO, Natalia Aparecida Bisio de. **A obra poética de Blaise Cendrars**: uma Expressão das Vanguardas. 2017. 192f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2017.
- ARQUIVO NACIONAL. **Fotografia vista da cidade de São Paulo**. Rio de Janeiro: 1921. RJANRIO O2.0.FOT.238: 1 fotografia, 18 cm x 24 cm. Disponível em: [http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa\\_Livre\\_Painel\\_Resultado.asp?v\\_CodReferencia\\_id=99863&v\\_aba=2](http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=99863&v_aba=2). Acesso em: 05 nov. 2020.
- CASTRO, Maria. Tanto paulista quanto parisiense: o pensamento racial em *A Negra*. In: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila popular**. São Paulo: MASP, 2019, p.54-67.
- CENDRARS, Blaise. “Tendências Gerais da Estética Contemporânea”. In: EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. rev. ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp, 2001a. p. 135-156.
- CENDRARS, Blaise. **Tout autour d’aujourd’hui** : poésies complètes avec 41 poèmes inédits. Organização e notas de Claude Leroy. Paris : Denoël, 2001b.
- CENDRARS, Blaise. **Anthologie nègre**. Paris : Buchet/ Chastel, 1979.

CHAGALL, Marc. **Autoportrait aux sept doigts**. 1913. 1 original de arte, óleo sobre tela, 128 cm × 107 cm. Acervo Stedelijk Museum, Amsterdam. Disponível em: <https://www.stedelijk.nl/en/collection/15590-marc-chagall-1%27autoportrait-aux-sept-doigts>. Acesso em: 17 jan. 2021.

DELAUNAY, Robert. **La Tour Eiffel**. 1911. 1 original de arte, óleo sobre tela, 160,7 cm x 128.6 cm. Acervo The Art Institute of Chicago, Chicago. Disponível em : [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Delaunay\\_-\\_Tour\\_Eiffel.jpeg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Delaunay_-_Tour_Eiffel.jpeg). Acesso em 15 fev. 2021.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

EULALIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções. 2. ed. Ver. e ampl. por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp. 2001.

GREET, Michele. Para francês ver: as paisagens brasileiras de Tarsila do Amaral. *In*: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019. p.116-131.

MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019.

MICELI, Sérgio. Tarsila do Amaral: a substituição de importações estéticas. *In*: MASP – MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. PEDROSA, Adriano; OLIVA, Fernando (org.). **Tarsila Popular**. São Paulo: MASP, 2019. p.144-158.

MILLIET, Sérgio. Carta de Paris. **Ariel**: Revista de Cultura Musical, São Paulo, ano I, n. 1, p. 15, 1923.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 19. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Organização de Jérôme Dufilho; Tomaz Tadeu; Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CENDRARS, Blaise; DELAUNAY-TERK; Sonia. **La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France**. Paris: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Não paginado. 1 original de arte. 2 x 0,36m. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273447>. Acesso em: 09 set. 2021.





# O FUNCIONAMENTO DO *VOUS*: A PERSPECTIVA E A PERCEPÇÃO EM *LA MODIFICATION*, DE MICHEL BUTOR

Lorenzo Barreiro Lopes de ALMEIDA\*

**RESUMO:** O presente artigo pretende pôr à luz os desdobramentos da utilização do pronome *vous*, em francês, na narrativa *La Modification*, de Michel Butor. Esse é um romance que em diversos aspectos assume um caráter experimental, o que se dá pelo uso de tempos verbais inabituais e pelo uso do pronome mencionado, que, dentro do universo de Léon Delmont, se torna um diálogo consigo mesmo e com o outro. Para tanto, iremos nos debruçar na diferença entre “enunciação” e “enunciado”, segundo Paul Ricœur (*Tempo e narrativa*, 1995), para a diferença entre a maneira da história ser contada em relação a maneira em que ela foi vivida, pois cada uma delas terá dois sujeitos que dialogam entre si. Segundo Françoise Rossum-Guyon (*Critique du roman* : Essai sur “La Modification” de Michel Butor, 1970), essa diferença resulta em outra ambiguidade, pois o narrador pode ser tanto uma consciência refletida, quanto irrefletida, porém não há uma distinção clara entre ambas, na medida em que uma interfere na outra. Por fim, nós propomos a estudar o modo verbal dos *eus* no discurso, que resulta dos desdobramentos mencionados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Michel Butor. *La Modification*. Perspectiva. Percepção. Discurso. Tempo.

## Introdução

Michel Butor (1926-2016) foi professor de filosofia e literatura; foi poeta, dramaturgo, compositor de ópera e premiado ensaísta. Suas obras romanescas, embora não muito vastas foram reconhecidas como inquietas e questionadoras. O autor aspirou à inovação das técnicas e às experimentações, por essa razão, fez de suas narrativas um lugar de experimentação radical não só da literatura, mas também da experiência perceptiva ficcional. Ademais, foi importante autor do *Nouveau Roman*, ao lado de Robbe-Grillet, Claude Simon, Nathalie Sarraute etc.

---

\* Mestre em Letras. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Programa de Pós-Graduação em Letras. São José do Rio Preto – SP - Brasil. 14800-700 - lorenzo\_almeida\_184@yahoo.com

Talvez a sua obra mais relevante foi *La Modification* (1957). É a narrativa de Léon Delmont, um chefe de família que, na meia-idade, percebe que sua vida esmaece em tédio. Então, toma um trem de Paris a Roma, para viver com a amante o sonho de uma vida luminosa e alegre, deixando família e esposa para trás. Durante o trajeto da viagem, o trem torna-se um *locus* no qual o protagonista, sentado passivamente, é invadido por uma profusão de memórias, reflexões e imaginações.

Neste artigo<sup>1</sup>, iremos estudar a perspectiva e a percepção da personagem. Pretendemos compreender **de onde** se percebe a ação e **através de quem** é contada. Assim, investigaremos como a voz se constrói a narrativa e como ela comunica com o leitor<sup>2</sup>.

Iniciaremos o texto com o tópico “Enunciação e Enunciado”, no qual abordaremos o texto, a partir de uma compreensão narratológica, a organização temporal do discurso da obra, de acordo com Paul Ricœur, no segundo tomo de *Tempo e narrativa*. A partir de uma construção particular entre enunciado e enunciação, objetivamos compreender a relação entre passado e presente, que por vezes são o mesmo tempo. Isso porque o autor escolhe, na maior parte do romance, narrador no tempo do agora. Butor tenta narrar os eventos da maneira que eles se desenrolam para a personagem.

Depois de fundamentada a relação do discurso com o tempo, a seção “A perspectiva do tempo” pretende esclarecer como a perspectiva está envolvida na percepção da passagem temporal. Traremos à baila o estudo de Ricœur (1995) sobre a relação entre personagem e mundo. Essa relação é possível pela dimensão mimética na focalização e na voz da personagem.

Trabalharemos, em seguida, na seção “O problema do vous”, com a análise de Rossum-Guyon (1970) sobre a experiência de Delmont e sua narrativa em “vous”. Sobre a leitura de *La Modification*, este artigo aprofundará, inclusive, a análise da autora a partir de Pouillon (*Temps et roman* [1993]). A sua leitura da dualidade dos tempos verbais nos faz refletir sobre a ambiguidade do sujeito na obra, que pode ser lido tanto como um “eu” quanto por um “ele”.

---

<sup>1</sup> As reflexões presentes neste artigo foram retiradas da pesquisa de mestrado do autor deste texto, intitulada “A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha: impressões temporais em *La Modification*, de Michel Butor, e *La Route des Flandres*, de Claude Simon” (Almeida, 2024). Para sermos mais precisos, elas foram feitas nos capítulos “A perspectiva: o funcionamento do *vous*” e “A percepção: o presente e a presentificação do passado”. Algumas alterações foram necessárias para que ambas as seções se encaixem neste artigo.

<sup>2</sup> Pensamos aqui na noção de perspectiva e voz de Paul Ricœur “[q]ualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz da narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor [...]” (Ricœur, 1995, p. 163).



O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

Por fim, em “O *vous* e a voz imperativa” as reflexões sobre as vozes da narrativa coadunam para o modo imperativo e investigativo do discurso. De modo que o romance se tornaria uma tentativa de compreender, por parte do narrador e personagem, o que se passou dentro do trem e como ocorreu a sua modificação.

## **Enunciação e enunciado**

No segundo volume de *Tempo e narrativa*, mais especificamente no terceiro capítulo, “Os jogos com o tempo”, Paul Ricœur (1995) se debruça sobre a construção temporal do discurso, enquanto organização da *enunciação* e do *enunciado*. Ou seja, investiga como o evento “aconteceu” ficcionalmente e a maneira específica com que é narrado temporalmente ao redor da intriga. Referimo-nos à organização lógica dos eventos no romance, ou, como o filósofo denomina, o “juízo teleológico”: o jogo entres os eventos, contando como eles se passaram e como eles foram organizados, guiando até a intriga.

A primeira dimensão dessa construção é a verbal, que se encontra no nível da enunciação do discurso. Os tempos verbais participam da obra e constroem a sucessão de tempos; além de marcarem a distinção entre os eventos. Assim, ao lidar com o encadeamento de sentido no texto, passa-se de um ponto de vista paradigmático para um ponto de vista sintagmático do texto, porque olha-se para o texto, não apenas para uma frase ou oração.

O filósofo francês separa o tempo dos verbos (*Tempus*) do tempo (*Zeit*), porém ambos são interdependentes na narrativa. O primeiro é uma forma de decodificação da experiência do segundo: “[d]ele procede e a ele retorna, e os signos dessa filiação e dessa destinação são indelévels tanto na distribuição linear quanto na paradigmática.” (Ricœur, 1995, p. 127). Há sempre uma dependência mútua, porque, por mais que o tempo do verbo seja uma criação ficcional, ele serve para estruturar o tempo por meio da linguagem. Portanto, o *Tempus* é a relação fenomenológica do tempo do texto com a realidade e possui um traço mimético constante em sua cesura, pois o romance não deixa de ser um mundo, por mais que inventado.

De acordo com Ricœur (1995), a enunciação é tradicionalmente desenvolvida nos tempos do passado. Em francês, na língua do filósofo, a narrativa se escreve no aoristo (*passé simple*), no imperfeito e no mais-que-perfeito, enquanto, em português, no pretérito perfeito, no imperfeito e no mais-que-perfeito; excluindo, portanto, o presente e a maior parte dos futuros. Isto é, apesar de o “[...] presente

[ser] o tempo de base do discurso, porque marca a contemporaneidade entre coisa enunciada e a instância de discurso [...]”, a presentificação das ações se dá pelo pretérito. Isso em razão de o tempo passado, como coloca o autor, ser um “quase-passado”, porque, quando lido, não se trata exatamente do tempo passado real, mas sim de uma experiência viva para o leitor, que é quase presente. Há uma dimensão mimética nesse aspecto do discurso em que o presente “de instância do discurso”, o passado, é o momento do que está prestes a acontecer, porque ele é o “presente do passado” (Ricoeur, 1995, p.112). A presentificação do passado se dá pela neutralização da ação e no texto, similar ao que ocorre com a memória: “E como explicar que os tempos da narrativa sejam *também* os da memória, se não houvesse entre narrativa e memória alguma relação metafórica gerada por neutralização?” (RICŒUR, 1995, p. 128).

Essa presentificação do passado ocorre, pois, ao falar de algo que aconteceu anteriormente, narra-se do ponto de início de algo que aconteceu com *outrem*. De acordo com Ricoeur, “[t]rata-se, antes, de um presente no sentido de um tempo simultâneo à ação contada, mas um presente ele próprio sem relação com o presente real da asserção [...]” (Ricoeur, 1995, p.116), ou seja, trata-se de um passado que narra algo no presente, porque é simultâneo aos acontecimentos que estão sendo desenvolvidos, por sua vez, no presente da leitura.

A partir disso, Ricoeur desenvolve três níveis de tempo na narrativa: “tempo do contar”, “tempo do contado” e “experiência fictícia do tempo”. O autor investiga a diferença entre o “tempo contado” do “tempo do contar” para explicar como a narrativa pode criar um sentido de continuidade temporal e de causalidade na experiência do tempo. O “tempo do contar” se relaciona com o tempo da narração, ou seja, a ordem em que os eventos são apresentados na sequência narrativa. Por outro lado, o “tempo do contado” se refere ao tempo da história narrada, ou seja, a ordem em que os eventos acontecem dentro da própria história. Além disso, o autor apresenta a ideia da “experiência fictícia do tempo”, na qual o romance pode criar uma ilusão de continuidade temporal e unidade, mesmo em histórias fragmentadas ou descontínuas. Essa experiência fictícia é construída pelo texto, que organiza e dá sentido aos eventos temporais. Através dessa construção, a obra é capaz de transmitir uma sensação de coerência temporal que pode não estar presente na história real.

O filósofo se serve do paradigma musical para trabalhar as duas cronologias, porque, no fim das contas, a discussão é sobre o “ritmo” em que os eventos do tempo contado são apresentados pelo discurso, pelo tempo do contar. A narrativa pode ter o seu desenvolvimento precipitado, articulando os eventos de maneira

que sejam curtos, suspensos e destacados; pode condensar dias, meses, semanas, anos, primaveras etc.; ou pode prolongar um instante a ponto de se assemelhar a uma eternidade. Enfim, a narrativa é contada à maneira do tempo do contar, e o ritmo serve para esboçar a *Gestalt* da narrativa: “E essa noção de *Gestalt* abre o campo para pesquisas sobre os aspectos estruturais cada vez mais liberados da linearidade, da consecução e da cronologia, mesmo se a base permanece a relação entre lapsos de tempos mensuráveis” (Ricoeur, 1995, p.135). O autor propõe que a *Gestalt* da narrativa é fundamental para a “experiência fictícia do tempo”. Depois de organizar e estruturar os eventos à sua maneira, a narrativa, num ato mimético, transmite a sensação de coerência temporal.

Por essa razão o autor retoma o estudo de Genette e as suas discussões sobre o “jogo da vida”. Esse “jogo” é sobretudo temporal, numa tentativa de uma “morfologia poética” de “fazer aparecer a consciência entre as relações quantitativas do tempo e as qualidades do tempo que se referem à vida.” (Ricoeur, 1995, p.137). “Da vida” em razão de a experiência fictícia do tempo ter relação com um tempo que não está no texto, porque flui da vida: é a mimese que o tempo ficcional realiza do tempo natural. Assim, no jogo entre enunciação e enunciado, vive-se uma experiência que está atrelada à fenomenologia, porque a narrativa é uma experiência temporal poética, logo, segue as leis que a forma impõe. Dessa maneira, só podemos pensar a duração se comparamos o tempo na narrativa com uma experiência ficcional, pois “[...] só é possível comparar a velocidade sempre definida por uma relação entre uma medida temporal e uma medida espacial.” (Ricoeur, 1995, p. 137). Isso significa que, para caracterizar as acelerações ou as desacelerações da narrativa com relação aos eventos contados, compara-se a duração do texto à duração da história.

A obra literária, enfim, é contada seguindo as suas próprias regras, estabelecendo um jogo entre evento ficcional e maneira como é contado, sempre permeado por uma ligação estreita com o real. Todavia, apesar de impor sua própria experiência, ela pode ser lida à maneira do leitor, porque o tempo da leitura é um tempo humano e individual, que, por mais que a intencionalidade do autor tenha grande valor, toma o tempo que achar pertinente para cada página.

A discussão que estabelecemos com *Tempo e narrativa II* é pertinente para pensarmos a construção da temporalidade de *La Modification*. Se pararmos para pensar na enunciação e no enunciado, como coloca Rossus-Guyon (1970), há uma ambiguidade na narrativa no referente ao presente e ao passado. É o que podemos conferir no seguinte trecho, que está no início do terceiro capítulo, quando Delmont retorna do vagão restaurante para o seu lugar.

Retomas o lugar que acaba de deixar o representante comercial porque reconheceu no corredor um conhecido no momento em que na paisagem borgonhesa [...] Depois de ter brincado por alguns instantes com a tampa do cinzeiro rosqueado, tu tiras do bolso direito do seu casaco o pacote de cigarros de que tu rasgaste apenas uma das extremidades sem tocar na tira de papel branca colada no centro como um selo, onde já faltam dois cigarros; tu pegas um terceiro que tu acendes protegendo sua chama com as duas mãos, e cuja fumaça vem um pouco nos olhos [...] (Butor, 1971, p. 51-52)<sup>3</sup>.

Primeiramente, sobre o que é o discurso? É o enunciado da viagem de Paris a Roma de Léon Delmont. No referente a este excerto, narra-se, no primeiro parágrafo, a descrição do movimento de Delmont retornando para o seu vagão (“Retomas o lugar que comercial acaba de deixar o representante porque reconheceu no corredor um conhecido”), descrevendo detalhadamente a percepção do ambiente ao seu redor — fala-se da estação, da história por trás da paisagem, da janela e da sensação do vento que lhe toca o nariz. Em seguida, descreve-se o ato de tomar e acender outro cigarro.

Mas, curiosamente, nesta cena, Butor preferiu escrever não no passado, mas no presente, que se refere às ações que se passam ao longo do trem, sendo a sequência principal do romance<sup>4</sup>. O sujeito “retom[a]” e “[d]epois de ter brincado por alguns instantes com a tampa do cinzeiro rosqueado”, assim, os excertos sugerem que os eventos acontecem no agora e que eles se desenrolam um após o outro, seguindo uma sequência temporal. De certa forma, enquanto o leitor lê, ele e Delmont participam da ação.

Se o tempo passado dá a impressão de se desenrolar agora, é coerente a alternativa de Butor de empregar de fato o presente. Com isso, a obra produz a sensação de que a leitura é simultânea ao retorno de Delmont, ao seu lugar no vagão. Quando ele tira de seu casaco o pacote de guloseimas, parece que o movimento é instantâneo e temos a impressão de que a ação é sucessiva. Isso também é construído pela preocupação do autor em precisar cada gesto menor

<sup>3</sup> “*Vous reprenez la place que vient de quitter le représentant de commerce parce qu’il a reconnu dans le corridor une de ses relations au moment où dans le paysage bourguignon [...] Après avoir joué quelques instants avec le couvercle du cendrier vaisseau chambranle, vous ressortez de la poche droite de votre veston le paquet de gauloises dont vous n’avez déchiré qu’une des extrémités sans toucher à la bande de papier blanc collée au centre comme un sceau, où manquent déjà deux cigarettes ; vous en prenez une troisième que vous allumez en protégeant votre flamme avec vos deux mains, et dont la fumée nous vient un peu dans les yeux [...]*” (Butor, 1971, p.51-52).

As traduções que são acompanhadas pelo excerto original em rodapé são de nossa responsabilidade.

<sup>4</sup> Aprofundaremos adiante o fato de a sequência principal a do presente, a da viagem do trem, à qual diversas sequências subordinadas estão atreladas.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor e insignificante, trazendo uma espécie de verossimilhança sensorial e perceptiva. A título de exemplificação, após o gesto de pegar no bolso, há uma descrição do pacote, até encontrar os cigarros, pegar exatamente o terceiro, acendê-lo. É um parágrafo que descreve o gesto simples e maquinal de um fumante, porém que está saturado de detalhes.

Ricœur assinala que o tempo da enunciação e o tempo do enunciado apenas atingem a isotopia<sup>5</sup> no caso do diálogo, por serem o mesmo em relação ao tempo da leitura. Porém, Butor, por mais que coloque em risco o verossímil ao quebrar um dos fundamentos do romance, consegue quase o mesmo efeito de simultaneidade do diálogo. Para passar o mesmo efeito, o narrador emprega diversos mecanismos complexos que tentam tornar o presente não só simultâneo, mas também orgânico para a leitura. Além disso, o discurso do narrado, diferentemente do diálogo, não produz marcações (“ele disse”, “ele respondeu desapontado” do romance tradicional), porque se preocupa parecer convincente e plausível para o leitor, por mais que o presente deixe marcas e seja questionável.

## A perspectiva e o tempo

A próxima investigação de Paul Ricœur, ainda em *Tempo e Narrativa*, é sobre o ponto de vista e a voz da narrativa. Como elas estão associadas à sucessividade de eventos? O filósofo francês as define da seguinte maneira: “[...] o ponto de vista é o ponto sobre a esfera da experiência à qual pertence o personagem em que a voz narrativa é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o mundo contado [...]” (Ricœur, 1995, p. 147). Assim, apesar de ser predominante, a perspectiva não é somente o olhar das personagens, mas a maneira como elas experienciam. Já a voz pertence à comunicação do discurso ao leitor; assim, a leitura é uma intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, pois “[q]ualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma

---

<sup>5</sup> A isotopia é um tema complexo para o debate do tempo romanesco. Talvez ela não seja possível realmente existir, levando em conta que I) o tempo do enunciado pode não ser o mesmo da leitura, afinal, o narratário pode reproduzi-lo a sua maneira; II) a linguagem literária jamais será capaz descrever um evento com exatidão, porque, no fim das contas, não consegue ser mais do que sequência de significados numa página, logo, pode somente passar a impressão do real. É impossível, através da linguagem, ser real, mesmo quando se mimetiza um momento vivido, pois apenas se cria uma imitação que possui sua limitação. Chegamos nessa discussão sobre a mimesis do tempo a partir de Compagnon (2014), em *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, segundo o qual a língua é um sistema, não propriamente real, ou seja, no romance, ela apenas aparenta ser real. O autor discute a “ilusão referencial”, pois os romances tentam mostrar uma realidade absoluta por convenção do que seria o real, mas é a sua significação apenas. Não é, tampouco, uma referência a uma coisa, porque o real não é propriamente o real na narrativa, mas uma imitação do que seria um evento humano, uma ficção; então, a ilusão referencial é o texto imitando outro texto, que, por sua vez, não existe.

direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz da narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor [...]” (Ricœur, 1995, p. 163).

Além disso, o ponto de vista e a voz correspondem à posição do narrador para contar e o discurso dele: “[...] o mundo contado é o mundo do personagem e é contado pelo narrador [...] a enunciação torna-se o discurso do narrador, enquanto o enunciado se torna discurso do personagem”. A personagem, por sua vez, é fundamental para a narração, porque a *mimese* da ação é realizada através dela. Na verdade, isso ocorre desde o drama de Aristóteles, quando ele coloca que o sujeito e seus pensamentos em destaque na obra, “subordinado[s] ao muthos”. Ou seja, elas são agentes capazes de expressar sobre suas ações e seus sentimentos em lugar privilegiado, porém subalterno à intriga. “Para nós, modernos, pela diegese, enquanto oposição ao drama, que entramos mais diretamente na problemática do indivíduo de suas concepções, seus sentimentos e seus discursos”. Assim, a ficção é um lugar singular da expressão da interioridade humana, ou melhor, “o instrumento privilegiado da *psyché* humana [...]” (Ricœur, 1995, p.147-148).

A mediação com o leitor, ademais, é feita pelo enunciador que desenvolve a narrativa sobre um sujeito, sobre si mesmo, sobre um outro indivíduo com o qual compartilha o mundo. A **mimese** da ação foi transferida para a **mimese** das personagens e, quando ela constrói a diegese, une-se o discurso enunciação-enunciado. Por isso, Ricœur afirma que o romance em terceira pessoa (em que o autor da diegese discerne do autor da enunciação) faz parecer que a narrativa conta os sentimentos, palavras e ações de um outro fictício. Ao passo que no de primeira pessoa, a narrativa simula uma confissão ou uma autobiografia.

A verdadeira linha divisória entre ambas as formas de narrar é a narração direta dos pensamentos e dos sentimentos (para si ou para o outro ficcional). Porém, o tão privilegiado narrador de primeira pessoa não é mais efetivo na **mimese** do que um narrador de terceira pessoa, porque, por vezes o “eu” pode ser tão distante quanto o “ele”. As duas seguem o mesmo princípio, assim, pode-se utilizar ambas para ter maior ou menos distância da personagem, “[p]odendo ser permutadas sem maiores inconvenientes por uma terceira pessoa não menos fictícia, como aconteceu de Kafka e Proust experimentarem.” (Ricœur, 1995, p.149).

“Toda a magia do romance em terceira pessoa consiste nesse curto circuito” (Ricœur, 1995, p.150). Assim, a narrativa em **ele** possibilita a compreensão da *psyché* do outro pela narração, graças à imaginação de uma personagem ou ao conhecimento do narrador onisciente. Enfim, narra-se, segundo o filósofo

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

francês, em **eu** ou **ele**; sendo possível invadir a (in)consciência de si e de outrem. A diferença é que no primeiro caso, trata-se do conhecimento de si, enquanto no segundo, o conhecimento é limitado, se o narrador também é uma personagem e não tiver uma sabedoria onipresente.

Dito isso, outro paradigma com o qual Butor joga é em relação ao pronome que designa a quem a locução se refere, o “vous”, que o tradutor brasileiro busca traduzir como “tu” — ora, seria ainda mais inusitado traduzir como “vós”, que é praticamente arcaico, presente na linguagem jurídica e burocrática. Em francês, a segunda pessoa do plural pode se referir não só a uma multiplicidade de interlocutores, mas também a um único. A diferença decisiva entre “tu” e “vous” está na distância entre o seu interlocutor por conta do grau de polidez, o que também pode ser feito quando nos referimos a várias pessoas. Portanto, em princípio, o narrador destina a sua fala a um outro ou a outros dos quais está distante.

Tu tinhas colocado o pé esquerdo na ranhura de cobre, e com o seu ombro esquerdo tentas em vão empurrar um pouco mais a porta corrediça. Introduzes-te pela estreita abertura esfregando-te contra suas borda, depois, tua maleta coberta de granuloso couro escuro cor de grossa garrafa, tua maleta bem pequena de homem habituado a longas viagens, puxas pela alça, com teus dedos que se aqueceram, por menos pesada que seja, de tê-la trazido até aqui, levantas-a e sentes teus músculos e teus tendões se desenharem não somente em tuas falanges, na tua palma, no teu punho e no teu braço, mas no teu ombro também, em toda metade das costas e em todas as tuas vértebras desde teu pescoço até os rins. (Butor, 1971, p. 9-10)<sup>6</sup>.

Retornamos ao início da narrativa porque, embora o “vous” seja uma constante, é o momento mais preciso para aprofundarmos a questão da voz e da perspectiva. O primeiro vocábulo do texto é justamente o pronome, esse outro a quem o narrador heterodiegético, num primeiro momento, se refere. Afinal, se seguíssemos a gramática, esse seria o interlocutor do texto.

---

<sup>6</sup> “Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.” (Butor, 1971, p. 9-10).

Já seria estranho um narrador romanesco em *vous*, afinal, o narrador deve ser heterodiegético ou autodiegético, *ele* ou *eu* do enunciado. Essa é a forma mimética para se desenvolver a voz do discurso, porém a ação de entrar no trem segurando a sua mala e se sentar expressam um outro excessivamente próximo da perspectiva do enunciador. Não como um narrador realista que, como um demiurgo, possui acesso a tudo, inclusive ao íntimo da personagem, mas como um sujeito que participa da percepção de outro sujeito.

Ricoeur, ao longo dos três volumes de *Tempo e Narrativa*, tenta justificar a ligação do tempo humano e do tempo narrativo, tendo como objetivo mostrar como o segundo é uma tentativa de reproduzir o outro. O romancista, por sua vez, tenciona com a verossimilhança em diversas instâncias, vimos como isso está desde o tempo verbal e agora à nível do discurso, afetando a fenomenologia do tempo. Essa tensão torna o romance tanto uma experimentação, quanto um problema. “Problema” no sentido de desafiar o leitor a compreender como a presença do irreal e a fidelidade ao real foram devidamente construídas, realizando um texto próximo e distante da personagem.

## O problema do “vous”

Michel Leiris (1957)<sup>7</sup> compreende os fundamentos do “vous” e a relação do narrador e o destinatário da obra pouco tempo após a escrita do romance. Segundo ele, a segunda pessoa plural possibilita tanto o contato direto de Delmont com o leitor, quanto consigo mesmo. Por um lado, o protagonista estaria expondo o percurso de Paris a Roma e suas reflexões também para o narratário, que seria o outro destinatário do discurso, outro *vous* a quem Delmont se dirige. Essa exposição da interioridade do sujeito permite ao leitor mergulhar nas lembranças e na percepção do mundo do protagonista.

A técnica convida a quem abrir o livro a participar da longa divagação do herói sobre as suas experiências. Quando se narra uma memória, o leitor é quase transportado de sua poltrona a um momento em Paris, no passado de Delmont, que é enriquecido por detalhes. Por outro lado, o diálogo íntimo também funciona como um questionamento que Léon Delmont faz, recuperando e desenvolvendo o que se passou no trem, para si. Leiris acrescenta sobre o pronome mais um detalhe que torna o texto ainda mais complexo: contraditoriamente, entre o eu do narrador e o eu do protagonista, há uma distância

---

<sup>7</sup> *Le Réalisme mythologique de Michel Butor* (Leiris, 1957).



O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor entre enunciador e enunciado — seria possível a separação de si mesmo, ainda mais num contato íntimo?

A perspectiva tem grande valor na construção de um romance por ser um de seus principais artifícios. Para Françoise von Rossum-Guyon, a narrativa é uma forma de comunicação, assim, o contar é feito pelo narrador e aqueles aos quais ele se direciona; nisso, o ponto de vista é fundamental. Antes de se compreender o “vous” na obra, a autora dedica algumas páginas à compreensão do “je” (“eu”), que tem um caráter confessional. Nesse caso, “[o] narrador se confunde com o herói em razão de ele contar a sua própria história, mas ele [o narrador] se distingue do outro já que a sua visão é retrospectiva e que não é mais o mesmo homem em definitivo.” (Rossum-Guyon, 1970, p.127)<sup>8</sup>.

Mas, com o *vous*, há uma distância entre o eu da personagem e o eu do narrador, jogando com o desdobramento natural, separando-os de fato. Essa separação entre ambos faz o leitor descobrir “o mundo a partir dele”, do herói (“*le monde a partir de lui*”), e não distante dele, como “um ator ou um agente” (“*un acteur ou un agent*” [Rossum-Guyon, 1970, p.136]). Por outro lado, o narrador se constrói, pelo *vous*, com uma distância que a autora compara a um interrogatório, em que o investigador desenvolve as ações do investigado passo a passo, afirmando o que ele fez com os mínimos detalhes. Amir Bigliari (2000), no artigo “*Le pronom et l’actant : remarques sur La Modification de Michel Butor*”, afirma que se trata de um monólogo que passa um ensinamento ou que realiza uma inquirição, “trata-se [...] de uma força para fazer falar um interlocutor cuja fala foi impedida ou esquecida.” (Bigliari, 2010)<sup>9</sup>. É por conta desse olhar invasivo que o personagem realiza a sua mudança, como coloca Barthes (em “*Il n’y a pas d’école Robbe-Grillet*”), pois é por ele que o herói desiste do adultério, alterando a sua ideia inicial (Barthes, 1964, p. 103).

Para Rossum-Guyon, a narrativa de Butor possui uma ambiguidade na qual a consciência é irrefletida enquanto refletida. Isso porque o narrador pode ser o responsável pelas descrições, reflexões e comentários e interrogações de si, enquanto percebe as ações. Em razão de o *vous* ser a consciência central do romance e estar fixado “na consciência de um personagem em situação [...]” (“*dans la conscience d’un personnage en situation [...]*”) (Rossum-Guyon, 1970, p. 139). Para ela, a construção do texto depende fundamentalmente do que

---

<sup>8</sup> [*Le narrateur se confond avec le héros puisqu’il raconte sa propre histoire, mais il s’en distingue puisque sa vision est rétrospective et qu’il n’est plus tout à fait le même homme.*] (Rossum-Guyon, 1970, p.127).

<sup>9</sup> “[...] il s’agit [...] d’une force pour faire parler un interlocuteur dont la parole est empêchée ou oubliée.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 139).

se passa na consciência da personagem. O íntimo do sujeito se revela através dela, pois somente a consciência pode transmitir a interioridade do personagem. À medida que o trem avança e que a viagem continua, conhecemos cada vez mais o herói. Uma leitura que a autora realiza é que a relação entre discurso e interioridade de Delmont se dá pelo monólogo do passageiro do trem. Embora Butor não tenha sido o primeiro a escrever uma narrativa em *vous*, a inovação dele está em criar um monólogo de si e do outro com o mesmo nível de proximidade.

Segundo a autora, o *vous* funciona como um *il* e como um *je*:

Foi dito que o *vous* tem o efeito de desdobrar a perspectiva narrativa: o *vous* funciona como um *il*, substituto da pessoa de que se fala e se refere a um eu na medida em que envolve uma pessoa que fala. Ora, este deslocamento entre o observado e o observador, entre o ator e o narrador, permite sobretudo descrever os objetos exteriores sem interromper a continuidade da corrente de consciência. (Rossum-Guyon, 1970, p. 156-157)<sup>10</sup>.

O mais importante, para a autora, é o fato de o monólogo da consciência de si e da do outro ter continuidade na obra, o que não acontece naturalmente nem na vida<sup>11</sup> nem no romance. Tradicionalmente, o monólogo interior expõe a consciência do sujeito ao exterior, porém, quando se passa para o monólogo do outro, do *ele*, o acesso à consciência não é o mesmo, pois se limita ao que sabemos dele e a algumas suposições. Por essa razão, a maioria dos escritores usa o monólogo em primeira ou em terceira pessoa. Porém, a autora nota que, na narrativa, quando ele passa da primeira à terceira, quebra-se a continuidade: “Estas passagens da primeira à terceira pessoa têm no entanto o inconveniente de interromper a continuidade da corrente de consciência e de ocultar a sua intimidade. Atos e objetos, descritos externamente, não estão no mesmo plano que pensamentos ou sentimentos.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 158)<sup>12</sup>. Portanto, o monólogo de si e do outro é limitado, pois não se adequa a posição que o eu tem em relação a si e a que o outro tem de si: “[...] à descrição da corrente de

<sup>10</sup> “On a indiqué que le *vous* avait pour effet de dédoubler la perspective narrative : le *vous* fonctionne comme un *il*, substitut de la personne dont on parle et renvoie à un *je* dans la mesure où il implique une personne qui parle. Or, ce décalage entre l’observé et l’observateur, entre l’acteur et le narrateur, permet en particulier de décrire les objets extérieurs sans interrompre la continuité du courant de conscience.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 156-157).

<sup>11</sup> Evidentemente que o monólogo é uma invenção técnica artística. Nos referimos aqui à impossível comunicação direta do sujeito com a interioridade do outro.

<sup>12</sup> “Ces passages de la première à la troisième personne ont cependant l’inconvénient d’interrompre la continuité du courant de conscience et d’occulter son intimité. Les actes et les objets, décrits de l’extérieur, ne sont pas sur le même plan que les pensées ou les sentiments.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 158).

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor  
consciência no que ele tem de mais íntimo, parece incapaz de retribuir os atos e gestos.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 157)<sup>13</sup>.

O desdobramento do monólogo de si e do outro permite uma clareza que a personagem não tem de uma outra. A primeira, tradicionalmente, atingiria apenas os gestos da outra, o seu exterior. Butor consegue, portanto, descrevê-las num nível que só se teria na consciência de si. Com o *vous*, a interrupção do *je* para *il* não acontece, em razão de o outro e o eu serem os mesmos sujeitos, ou o mesmo sujeito.

Essa dualidade se desdobra em outra: enquanto se captura o desdobramento fenomenológico, ainda assim o sujeito pensa sobre si e sobre outrem. Refletido e irrefletido, há dois **eus** diferentes, segundo a autora, citando Erica Hönsisch, o **eu** que lembra e o **eu** que é lembrado. Assim, há um sujeito que está na ação e um sujeito que lembra dela, um no presente, outro no passado:

Se é verdade, por outro lado, que o *vous* do presente comenta e interpreta os atos ou sentimentos do passado, se é verdade que uma certa tensão se institui entre um passado recusado e um presente a partir do qual se projecta um futuro desejado, a permanência do *vous* mantém uma estreita ligação entre estas duas instâncias do personagem. (Rossum-Guyon, 1970, p. 162)<sup>14</sup>.

No tocante à interioridade e ao ponto de vista, segundo Pouillon, a posição do narrador seguirá o mundo visto por *dedans* (“*dedans*”) ou por *dehors* (“*dehors*”) da personagem. *Dedans* quer dizer que a perspectiva remete à da personagem, dividida em duas maneiras: *avec* ou *par derrière*. *Avec* (com) significa que o ponto de vista do narrador está submetido à visão da personagem e o seu conhecimento é o que ela sabe. *Par derrière* (por trás) o narrador vê parcialmente o que ela vê, tendo uma certa compreensão do sujeito, que possui suas limitações. Assim, o outro, em relação ao narrador, se torna apenas imagem. Essa é a diferença, pois, no último caso, “[o] romancista está ‘atrás’. Nós queremos dizer com isso duas coisas: por um lado, que ele não está dentro de sua personagem mas afastado dela.” (Pouillon, 1993, p. 76)<sup>15</sup>. Por fim, *dehors* (fora) é a maneira objetiva de ver a personagem pelo exterior.

<sup>13</sup> “[...] à la description du courant de conscience dans ce qu’il a de plus intime, semble inapte à rendre les actes et le gestes.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 157).

<sup>14</sup> “S’il est vrai, d’autre part, que le vous du présente commente et interprète les actes ou sentiments du vous passé, s’il est vrai qu’une certaine tension s’institue entre un passé refusé et un présent à partir duquel se projette un futur désiré, la permanence du vous maintient un lien étroit entre ces deux instances du personnage.” (Rossum-Guyon, 1970, p. 162).

<sup>15</sup> “[L]e romancier est ‘derrière’. Nous voulons dire par là deux choses : d’une part, qu’il n’est pas dans son personnage mais décalé de lui.” (Pouillon, 1993, p. 76).

Sobre o narrador estar “avec” a personagem, o problema está na consciência dela, porque, por vezes, não possui total conhecimento de si, o que o autor chama de consciência irrefletida, teoria originada da filosofia sartreana<sup>16</sup>. Em contrapartida, pode-se existir um romance de análise, que seria uma tentativa de autocompreensão da própria personagem. Assim, embora a acompanhemos de perto, não raro há uma distância entre nós e ela no esforço sobre questionar a si mesma. Refletir sobre si pode se tornar uma tentativa, na maioria das vezes, de investigar “*par derrière*”, vendo quem somos como um outro, sobretudo na revisão dos fatos. A distância de si está em Delmont. Mesmo se a narrativa está submetida à vista do herói, seguindo o mundo como quem olha através de alguém, não é o suficiente para pensarmos numa perspectiva “avec”. Por efeito do pronome, parece que, mesmo colado à pele da personagem, o narrador tem distância excessivamente analítica, que afasta o leitor, mesmo os três estando tão próximos. A complexidade do *vous* se perpetua nessa distância do herói de si, porque aparenta falar sobre um outro distante que, no entanto, fala sobre si mesmo, *avec* e *par derrière*. Com isso, ele é refletido e irrefletido ao mesmo tempo.

Porém, quando se trata do refletido, a ação, mesmo narrada no presente, se torna passada. A narrativa sobre o outro ainda é sobre si. Assim, caso pensemos numa análise refletida de si, os momentos feitos só podem ter ocorrido anteriormente: “o *vous* do presente comenta e interpreta os atos ou sentimentos do passado”. Ou seja, é um eu que descreve ao longo do enunciado os momentos passados durante a enunciação, durante a viagem. Há outra ambiguidade, portanto: a narrativa seria um texto memorialístico do sujeito retomando os momentos passados no trem. Com isso, ele refletiria sobre cada ação minuciosamente, tentando compreender o que passou lá e como teria ocorrido a mudança de sua decisão. Isso também justificaria a distância que o herói tem de si mesmo, afinal, estaria olhando a ação com outros olhos. Essa afirmação da Françoise van Rossum-Guyon, apesar de ser abordada brevemente, é uma chave interpretativa, sendo um fundamento para as páginas seguintes.

Tal identificação do leitor com a personagem se dá, em primeira instância, pelo ponto de vista e pela voz. O narrador nos transmite a percepção do movimento da personagem através do olhar dela, ou seja, observamos a sua ação e o desenvolvimento do mundo no discurso “*dedans*”. Tanto é que de fato

---

<sup>16</sup> A consciência refletida e irrefletida é a distinção de quando o Eu coloca a si mesmo como objeto da consciência, no primeiro caso, e, no segundo, quando ela se direciona apenas ao objeto, como coloca Deborah Guimarães (2018) em “Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego”.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor o narrador projeta o mundo pelo olhar da personagem: “[t]eus olhos estão mal abertos [...] tuas pálpebras sensíveis e mal lubrificadas [...] e todo o teu corpo no interior de tuas roupas que te incomodam [...]” (Butor, 1967, p. 3)<sup>17</sup>.

## O *vous* e a voz imperativa

Esse é o ponto ao qual toda a nossa análise se destina. Na ambiguidade do “vous” e na relação complexa entre presente-passado, há a possibilidade de leitura de uma consciência refletida, na possibilidade do Eu, distante e próximo de si, que dialoga consigo mesmo<sup>18</sup>. Esse eu primeiro, refletido, que debate com o outro eu, o seu passado, avalia as ações depois de construídas, já consumadas no plano temporal. Esse eu primeiro fala de si realizando uma análise minuciosa de cada ação, gesto ou sensação, dando a impressão de que as ações já foram executadas. Por isso a leitura de Rossum-Guyon de que o romance é quase uma investigação policial.

Esmagas a ponto do cigarro no cinzeiro. Uma mão bate com um objeto de metal na vidraça, a mão do condutor com seu furador, e procura dentro de teu paletó tua carteira, não a preto que as crianças te deram na quarta-feira para o teu aniversário e deixarás em seu estojo em uma prateleira do armário espelhado de teu quarto [...] (Butor, 1971, p. 55)<sup>19</sup>.

O primeiro dado é que há uma descrição do outro. Trata-se de uma espécie de apuração que tenta desvendar, desde a partida, ação por ação, por meio da reconstituição, o motivo de algo. E o que seria isso? Podemos levantar algumas hipóteses e os motivos de sua decisão. Mas parece plausível uma tentativa de

---

<sup>17</sup> “[v]os yeux sont mal ouverts [...] vos paupières sensibles et mal lubrifiées [...] et tout votre corps à l’intérieur de vos habits qui le gênent [...]” (Butor, 1967, p. 3).

<sup>18</sup> A análise fenomenológica não é feita enquanto as coisas ainda **são**. Para que o **agora** seja compreendido, ele deve seguir o seu fio no tempo, para se tornar um *antes*. Com isso, pode-se debruçar sobre o evento quando for memória, quando já foi vivido: “[...] amanhã, com mais experiência e mais clarividência, talvez eu a compreenda de outra maneira e, conseqüentemente, construa de outra maneira o meu passado.” (Merleau-Ponty, 2006, p. 464). O amanhã também será um hoje, que, entretanto, terá um olhar suspeito, já distante, do tempo antigo, pois “[s]e estou aqui e sou agora, não estou aqui nem sou agora.” (Merleau-Ponty, 2006, p. 444). Se ficassemos atentos ao agora a ponto de estarmos nele racionalmente, simplesmente não estaríamos de fato, pois estaríamos deslocados do mundo no presente e não conseguiríamos analisá-lo senão imperfeitamente.

<sup>19</sup> “Vous écrasez votre mégot dans le cendrier. Une main frappe avec un objet métallique sur le carreau, la main du contrôleur avec sa pince poinçonneuse, et vous cherchez à l’intérieur de votre veston votre portefeuille, non point le noir que les enfants vous ont donné mercredi pour votre anniversaire et que vous avez laissé dans son étui sur une planche de l’armoire à glace de votre chambre [...]” (Butor, 1971, p. 55).

Delmont de compreender o seu passado, ou melhor, uma tentativa de compreender o momento crucial de sua vida através da memória, por cada fato. Nota-se, inclusive, o tom de ordem que a primeira frase possui, mesmo existindo uma diferença entre imperativo e presente do indicativo (“*vous écrasez*” e “*écrasez*”). O imperativo fica subentendido geralmente quando o “*vous*” é empregado numa situação que se desenrola no presente no trem, numa ação, mas pode acontecer no caso da ação de se lembrar, que parece uma obrigação imposta ao outro: “Então tu te lembrás que se diz Le Puy-en-Velay, uma dessas inúmeras cidades onde tu nunca esteves, uma dessas cidades da província francesa que deve transpirar um tédio sombrio apesar de suas curiosidades geológicas [...]” (Butor, 1971, p. 22)<sup>20</sup>. Isso só faz sentido porque ele é o investigador de si mesmo, sendo capaz de adentrar nos mínimos detalhes, incluindo da sua memória.

O imperativo deixa de ser um modo verbal na obra. Ele o principal tempo, pois o presente deixa de ser o presente e se torna o tempo da ordem do outro (que outro-eu). Primeiramente, porque não importa se lemos a obra no presente ou no passado, ou se está escrita no futuro, porque o tom imperativo está constantemente presente. Quando faz isso, Butor adiciona uma temporalidade a esse modo que não é temporal, agregando-lhe a sequencialidade e uma dimensão muito mais complexa, pois o tempo imperativo se torna uma ordem nas três dimensões do tempo.

Michel Butor também rompe com um paradigma da linguagem, não só da narrativa, na medida em que o imperativo só existe para o “*nous*”, “*tu*” e “*vous*”. Por mais que se trate gramaticalmente de um “*vós*” esse sujeito, como vimos amiúde, pode ser um eu; logo, o autor torna possível uma ordem para si, mantendo uma distância de impessoalidade. Esse tom categórico se torna ditatorial e coloca Delmont em estado de submissão e arrependimento.

Esse modo tem valor de orientação e condução, exprimindo ordem, conselho ou sugestão. O narrador não fala apenas com a personagem, pois, simultaneamente, conversa com também o leitor implícito. Essa ordem é para o leitor, ordenando onde deve se sentar, apagar o cigarro, olhar para a janela. Com isso há mais um tipo de viagem, a viagem do leitor, que não só participa e assiste à viagem de Delmont. Ele na verdade é obrigado a se sentar em um dos bancos (não à toa um deles está vazio) e a obrigado a participar e viver extremamente próximo do protagonista. Essa obrigação é uma direta a quaisquer interlocutores a que possa significar se referir — o que quer que seja! — o *vous*.

---

<sup>20</sup> “*Alors vous vous souvenez que l’on dit le Puy-en-Velay, une de ces innombrables villes où vous n’êtes jamais allé, une de ces villes de province française qui doit suer un ennui de suite malgré ses curiosités géologiques*” (Butor, 1971, p. 22).

Mas não quer dizer que as imposições feitas pelo narrador serão seguidas, pois em geral são indicações contraditórias, já que o que ele se obriga é seguida de uma maneira totalmente oposta: “[...] tu vais em breve, deixá-la-á, muito longe de as coisas terem se tornado quase indiferentes para ti, como tu terias imaginado, a partir do momento em que as soube tão provisórias.” (Butor, 1971, p. 110)<sup>21</sup>. O maior exemplo disso é que não deixa Henriette e aceita viver a vida que detesta.

Portanto, essa ambiguidade entre presente-passado e passado-passados está na dualidade da consciência pensante. Todavia, a ficção não está sujeita às mesmas regras fenomenológicas dos eventos reais, pois a dualidade não exclui nenhuma das duas leituras, por serem simultâneas. Ainda assim haveria uma consciência que **está** no trem e tenta constantemente refletir no momento em que os fenômenos acontecem ao seu redor — e isso é inegável. Por outro lado, isso seria impossível, porque, por mais atento que possa ser com o corpo e como ele se relaciona com o mundo, não se pode incessante pensar e viver, por isso, o leitor encara a narrativa como uma leitura em retrospectiva que presentifica o passado. Como na última citação, seria estranho, aliás, lembrar e ao mesmo tempo perceber que está lembrando. Para se tornar um sujeito refletido, é preciso se abstrair do presente e olhar para as suas ações passadas, que é o que ele faz, inclinando-se sobre a memória. Mas imaginemos Delmont, no julgamento de sua consciência, acusando si mesmo pela decisão que tomou anteriormente: “tu levantas e apagas as cinzas, tu passas a viagem em mentalizando a sua decisão e, de repente, sem um pingo de pena, tu dás fim a sua mudança”.

Na verdade, é um romance que explora a percepção sensorial do mundo, enquanto investiga os limites da realidade e da verossimilhança, explorando a dimensão referencial, um dos fulcros da narrativa. É uma lição sobre a relação da literatura com outras áreas do conhecimento — no caso, a filosofia — ou com a própria realidade. Por conseguinte, é-nos permitido assertar que, em *La Modification*, sendo verossímil ou não, há louvável o trabalho com a exploração da linguagem, do romance.

“Esta praça pulsa, mas aquela outra está imóvel, a vida e a morte lutam em cada detalhe: aqui uma mulher, ali uma estátua, mais adiante um cadáver.” (Balzac, 1993, p. 13)<sup>22</sup>. Michel Butor traz traços e detalhes incisivos do real, dando-nos por vezes a impressão de que de fato temos acesso à consciência do

---

<sup>21</sup> “[...] bientôt la quitter, bien loin que les choses vous fussent devenues presque indifférentes, comme vous l'auriez imaginé, à partir du moment où vous les avez sues si provisoires.” (Butor, 1971, p. 110).

<sup>22</sup> “Cette place palpite, mais cette autre est immobile, la vie et la mort luttent dans chaque détail : ici c'est une femme, là une statue, plus loin un cadavre.” (Balzac, 1993, p. 13).

outro e de si. Contudo, diferentemente da estátua balzaquiana, vemos suas arestas, que tornam ainda mais espetacular o seu caminhar<sup>23</sup>.

Curiosamente, Michel Butor, numa da série de entrevistas a Georges Chabonner (1967), afirmou que escrever é olhar para si mesmo e para as camadas que constituem sua personalidade, tendo cuidado para pensar em como elas seriam vistas pelo outro. Para nós não é importante a ideia de reconstituição de um sujeito em uma personagem. Mas, é interessante pensar como seria isso, de certa forma, o que o “*vous*” constrói, um retrato de si visto por outrem? De qualquer maneira, narrador, protagonista e autor expõem um retrato multifacetado, complexo, do sujeito, trazendo à luz até sua camada mais inferior, de fato, pondo-o a nu: “O escritor vai em busca de sua nudez. Alguns serão capazes de remover permanentemente de seus rostos novas máscaras, eles vão atravessar as espessuras de sua pele. Eles próprios expulsam as personagens romancistas.” (Chabonner, 1967, p. 50)<sup>24</sup>.

O romance, a despeito de todas as hipóteses e contradições aqui levantadas, é simplesmente a construção intelectual e ficcional de um homem que tenta rever os seus significados abstratos, revisando-os em sua vida, compreendendo o seu lado racional e emocional; mas que fala de nós.

## Conclusão

Como afirmou James Wood (2011, p.19), em “Narrando”, “[a] casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas”. A narrativa é uma seara vasta e fértil onde reina o inverificável, porém há alguns paradigmas que devem ser seguidos. Não para Butor, que parece olhar para essas imposições como quem vê, num caminho tortuoso, um desafio — a aventura da escrita. As técnicas por ele empregadas desconstroem as estruturas romanescas tradicionais. Em *La Modification*, os acontecimentos narrados enquanto a personagem está sentada no

---

<sup>23</sup> A forma como se narram os momentos anteriores à viagem do trem e à percepção dela são dotadas, segundo Leiris, de um “realismo rigoroso” (“*réalisme rigoureux*” [Leiris, 1957, p. 290]), porque o narrador-protagonista relata com precisão uma experiência ficcional em relação ao que seria uma realmente vivida. A narrativa da descoberta do sujeito possui uma aparência autobiográfica; todavia, essa semelhança com uma experiência real e singular é tão somente ficcional, afinal, Butor, em 1957, beirava os trinta anos de idade. Segundo Leiris, teria havido, portanto, um trabalho de invenção das questões existenciais de Delmont, um diretor de meia-idade que encara o início de sua velhice, beirando o “verídico”. Em contrapartida, sua narrativa impõe questões universais que inquietam os leitores, o que é reforçado pelo diálogo direto do protagonista com eles.

<sup>24</sup> “*L'écrivain va à la recherche de sa nudité. Certains vont être capables d'enlever perpétuellement de leurs visages de nouveaux masques, ils vont traverser les épaisseurs de leur peau. Ils expulsent d'eux-mêmes les personnages romanesques.*” (Chabonner, 1967, p. 50).



O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

trem são feitos no presente, quebrando, experimentando com um paradigma da narrativa. Dessa forma, ele tenta fazer com que o presente de Léon seja o presente dos leitores, ou o mais próximo disso — e este é apenas um dos paradigmas que mencionaremos ao longo deste texto.

Um outro. Um eu. Um outro sobre si. O narrador de Butor, como consequência de jogar com um dos paradigmas da narrativa, extrapola a compreensão que o estudo literário tem sobre a narrativa. Temos a impressão de acompanhar o herói “com” e “por trás”. Isso resulta em outro problema: a relação da personagem consigo mesma. Essas duas possibilidades de leitura estão fundamentadas na filosofia sartreana, da qual Pouillon certamente fez leitura. As três perspectivas dizem respeito à relação da consciência e os outros: “avec” seria a consciência imediata e irrefletida que temos de nós mesmos; “*par derrière*”, a maneira que vemos nós mesmos quando estamos em reflexão ou os outros; e “*dehors*” a maneira em que observamos o comportamentos dos demais. A relação entre percepção instantânea e análise dos pensamentos é construída de maneira que pode ser, em alguns casos, imperfeita, por conta da oposição entre ambas, afinal, mesmo na leitura do irrefletido, no presente, ainda há um *vous* que lhe aponta o dedo, transformando-o em passado. De qualquer maneira, é inegável a complexidade do narrador e do texto. Pois o problema dos tempos verbais, dos pronomes e da intriga fazem com que a conversa de Léon Delmont consigo seja uma investigação, uma maneira de refletir sobre os momentos irrefletidos, de sua viagem à Roma. Com isso, o tempo verbal da narrativa se torna o imperativo através do presente, como se ele ordenasse a si mesmo o que ele deve fazer no vagão.

### ***THE FUNCTIONING OF VOUS: PERSPECTIVE AND PERCEPTION IN LA MODIFICATION BY MICHEL BUTOR***

**ABSTRACT:** *This paper aims to discuss the impact of the French personal pronoun vous, on the narrative La Modification, by Michel Butor. The novel, to various extents, takes an experimental character, by means of the use of distinctive tenses and moods as well as the aforementioned pronoun, which, within Léon Delmont's universe, turns into a dialogue with himself and the others. To achieve that, we must bear in mind the difference between “enunciation” and “utterance”, according to Paul Ricœur (Tempo e narrativa, 1995), with regard to the divergence between the manner the story is effectively narrated and how it was in fact experienced, once each one of them will feature two subjects who dialogue. Françoise Rossum-Guyon (Critique du roman: Essai sur “La Modification” de Michel Butor, 1970) posits that the difference results in another ambiguity, because the narrator may either be*

Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida

*a reflective consciousness and a non-reflective consciousness, there is not, however, a clear distinction between both of them, on the sense that they interfere on one another. Finally, we intend to investigate the mood of je on discourse, which results in the aforementioned impacts.*

**KEYWORDS:** Michel Butor. *La Modification*. Perspective. Perception. Discourse. Time.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Lorenzo Barreiro Lopes de. **A percepção, o tédio e os fragmentos de uma batalha: impressões temporais em *La Modification*, de Michel Butor, e *La Route des Flandres*, de Claude Simon.** 2024. 186f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2024. Disponível em: <https://hdl.handle.net/11449/256086>. Acesso em: 25 jul. 2024.

BALZAC, Honoré de. **Le chef-d'œuvre inconnu.** Paris: Éditions Mille et Une Nuits, 1993.

BARTHES, Roland. Il n'y a pas d'École Robbe-Grillet. *In:* BARTHES, Roland. **Essais critiques.** Paris: Seuil, 1964. p. 101-105.

BIGLIARI, Amir. Le pronom et l'actant : remarques sur *La Modification* de Michel Butor. *Actes Sémiotiques*, Limoges, n. 113. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2000>. Acesso em: 10 jun. 2023.

BUTOR, Michel. **La Modification.** Paris: Minuit, 1971.

CHABONNER, Georges. **Entretiens avec Michel Butor.** Paris: Gallimard, 1967.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

GUIMARÃES, Deborah Moreira. Contribuições de uma teoria da consciência irrefletida para uma filosofia da liberdade a partir de A transcendência do Ego. **Fenomenologia, Hermenêutica e Filosofias da existência**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 112–130, 2018.

LEIRIS, Michel. Le Réalisme mythologique de Michel Butor. *In:* BUTOR, Michel. *La Modification*. Paris: Minuit, 1957.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: M. Fontes, 2006.

POUILLON, Jean. **Temps et roman.** Paris: Gallimard, 1993.

O funcionamento do *vous*: a perspectiva e a percepção em *La modification*, de Michel Butor

RICCEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller. v. 2. Campinas: Papyrus, 1995.

ROSSUM-GUYON, Françoise von. **Critique du roman** : Essai sur “La Modification” de Michel Butor. Paris: Gallimard, 1970.

WOOD, James. Narrando. *In*: \_\_\_\_\_. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.19-44.





# CONFISSÃO E PERDÃO EM *LES ARMOIRES VIDES D'ANNIE ERNAUX*

Andrea de Castro Martins BAHIENSE\*

**RESUMO:** Annie Ernaux, ganhadora do prêmio Nobel 2022, é autora de uma extensa obra literária em língua francesa, essencialmente autobiográfica. O presente artigo faz uma análise de seu primeiro livro publicado, o romance autobiográfico *Les armoires vides*, à luz dos escritos de Jacques Derrida sobre as *Confissões* de Santo Agostinho e Jean-Jacques Rousseau, considerados como precursores da autobiografia. Segundo Derrida, esses dois autores partem da confissão de faltas menores na adolescência, para que erros mais graves cometidos na vida adulta sejam desculpados de antemão. Em *Les armoires vides*, Annie Ernaux também tece uma narrativa da (des)culpa, em que a gravidez indesejada e o aborto clandestino cometidos pela estudante universitária são apresentados como frutos de sua infância no meio popular, como filha de pequenos comerciantes de pouco estudo e hábitos grosseiros. As maldades e travessuras cometidas pela protagonista, assim como seu afastamento do meio social de seus pais ao entrar em contato com o mundo burguês da escola privada, são narrados de forma a mostrar a inexorabilidade de sua falta maior, eximindo-a de toda culpa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa. Autobiografia. Romance autobiográfico. Culpa. Perdão.

Annie Ernaux, escritora francesa nascida em 1940 teve vários livros traduzidos e publicados no Brasil, principalmente depois de ter ganhado o prêmio Nobel de literatura, em 2022. A autora é conhecida por narrar de forma aberta e direta temas tabus ligados à experiência feminina, como o aborto, a descoberta da sexualidade, o câncer de mama, a paixão amorosa por um homem casado, o ciúme, etc. A grande maioria de seus textos são assumidamente autobiográficos. Com efeito, desde seu primeiro livro publicado, *Les armoires vides*, suas

---

\* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG - Brasil. andrea.bahiense@ufu.br

experiências pessoais são a base da narrativa literária. Nesse livro, considerado pela própria autora como um romance autobiográfico, Annie Ernaux coloca em cena a jovem Denise Lesur, cuja história coincide em diversos pontos com o que conhecemos da trajetória de vida da escritora. A personagem principal e narradora Denise Lesur é uma jovem universitária que, à espera dos efeitos de um aborto clandestino, faz uma retrospectiva de sua vida, em busca de uma explicação para a situação em que se encontra.

Lançado em 1974, um ano antes de o aborto ser legalizado na França, *Les armoires vides* tem como fio condutor da narrativa o dilaceramento e a culpa provocados pela indecibilidade entre duas classes sociais, tema fundamental da obra de Annie Ernaux, ela mesma uma **trânsfuga social**.

*Dans mon premier livre, Les armoires vides, un roman autobiographique, je raconte mon itinéraire de 'transfuge', passé du milieu populaire au milieu cultivé/bourgeois par les études universitaires. Les scènes de honte tiennent un rôle central, car c'est par la honte que vient le sentiment de sa place dans le monde social.* (Ernaux, 2007, p. 307).

A expressão “trânsfuga” é emprestada do sociólogo Pierre Bourdieu (autor cujas ideias tiveram grande influência na obra de Annie Ernaux), que a usou para explicar sua posição social como intelectual proveniente do meio popular. Bourdieu fala de “racismo de classe” (Bourdieu, 2004, p.125), de “vergonha retrospectiva”, além do “ódio de si” por ter participado do jogo do “arrivismo pequeno burguês” (Bourdieu, 2004, p. 130).

A vergonha, aliás, é um tema recorrente na obra de Annie Ernaux. “*La honte*”, título de um outro livro da autora, diz respeito ao que Ernaux chama de *vergonha social*, ou seja, a interiorização de uma inferioridade atribuída à classe popular não só pela classe dominante (tanto financeira quanto culturalmente), mas também por instituições como a escola e a igreja. Para os dominados, toda diferença é vivida como uma falha, uma deficiência em relação ao grupo dominante, como a diferença entre as linguagens, os modos de comportamento, os lugares que frequentam, as roupas, a profissão dos pais, etc. (Ernaux, 2007, p. 310-311).

No entendimento da jovem Denise Lesur, protagonista e narradora de *Les armoires vides*, a gravidez indesejada está relacionada com sua origem familiar, e é essa ligação que vai buscar ao narrar sua história, desde a infância na casa dos pais, pequenos comerciantes de origem operária, até o momento em que, em um

quarto do alojamento estudantil, aguarda a expulsão do feto morto, com medo de morrer ela mesma. Dividida entre o meio popular a que pertencem os pais, de hábitos vulgares e grosseiros aos olhos da estudante de literatura, e o meio culto/burguês, do qual passava a fazer parte, ela bota para fora tudo o que lhe faz mal, não só o ser ainda informe em seu ventre, mas também toda a vergonha e a culpa que sente, por ter se distanciado dos pais, por não ter se mantido distante dos garotos como insistia a mãe, por ter engravidado, por estar abortando e por todas as humilhações que vem sofrendo, desde que começou a frequentar o meio burguês.

Contar sua história é também uma maneira de botar para fora, trazer à superfície o que foi por muito tempo guardado, escondido, aceito como algo merecido. Narrar significa poder reordenar os fatos de forma que essa nova ordem faça sentido para a protagonista. É como esvaziar os armários, para poder rearrumá-los, na tentativa de encontrar uma nova organização.

*Tout reconstituer, empiler, emboîter, une chaîne de montage, les trucs les uns dans les autres. Expliquer pourquoi je me cloître dans une piaule de la Cité avec la peur de crever, de ce qui va arriver. Voir clair, raconter tout entre deux contractions. Voir où commence le cafouillage. Ce n'est pas vrai, je ne suis pas née avec la haine, je ne les ai pas toujours détestés, mes parents, les clients, la boutique... Les autres, les cultivés, les profs, les convenables, je les déteste aussi maintenant. J'en ai plein le ventre. À vomir sur eux, sur tout le monde, la culture, tout ce que j'ai appris. Baisée de tous les côtés...* (Ernaux, 2011, p. 109).

Nesse pequeno trecho, a narradora de *Les armoires vides* deixa claro sua pretensão: “*Tout reconstituer, empiler, emboîter, une chaîne de montage*”. Ou ainda: “*Expliquer pourquoi*”, “*Voir clair*”, “*Voir où commence le cafouillage*”. Assim como a escritora Annie Ernaux se vale da escrita literária para explicar não só a sua trajetória, mas também a sociedade em que vive, a narradora de *Les armoires vides* busca entender/desvendar os caminhos que a levaram à separação dos pais, a um não-lugar entre duas classes sociais, dois mundos. De um lado, “[*les*] *parents, les clients, la boutique*”, de outro, “*les cultivés, les profs, les convenables*”. A estudante universitária separou-se do mundo dos pais, mas ainda não se sente parte do mundo burguês, “*les autres*”. E a raiva contra os dois lados se confunde: “*Je ne les ai pas toujours détestés, mes parents*”, “*Les autres [...] je les déteste aussi maintenant. J'en ai plein le ventre*”.

A respeito de sua própria experiência de transfuga social, Annie Ernaux diz ter sido a escolha pela escola privada o primeiro passo para separá-la dos pais e de tudo o que pertencia ao seu meio social.

*L'enseignement privé a pour finalité de séparer et, en l'occurrence, il me séparait de mes cousines et des filles du quartier qui allaient, elles, à l'école communale. / En réalité, cette séparation, cette "distinction" ont surtout été sensibles à partir du 6<sup>e</sup>, où accédaient rarement les filles de cultivateurs, de petits commerçants et d'ouvriers qui fréquentaient le pensionnat Saint-Michel. Elles "allaient au certificat" et partaient travailler. Continuaient seulement les filles de privilégiés et quelques oiseaux rares comme moi, dont les parents faisaient des "sacrifices" pour leur faire poursuivre des études. Les différences sociales sont alors devenues très sensibles. (Ernaux, 2014, p.25).*

É na escola privada, que a protagonista Denise Lesur frequenta pela primeira vez o meio burguês. A escola aparece-lhe como um mundo novo, ao qual precisa se adequar para sobreviver. Para ser aceita, a menina se vê obrigada a rejeitar todos os hábitos familiares que eram desaprovados no espaço escolar. Ela começa, então, a negar não só a linguagem dos pais, mas também seu trabalho, seus clientes, sua casa.

*Cinq ans, six ans, je les aime, je les crois. Bon Dieu, à quel moment, quel jour la peinture des murs est-elle devenue moche, le pot de chambre s'est mis à puer, les bonshommes sont-ils devenus de vieux souïlographes, des débris... Quand ai-je eu une trouille folle de leur ressembler, à mes parents... (Ernaux, 2011, p. 130).*

Apesar de se adaptar com facilidade às exigências escolares, mantendo-se entre as primeiras alunas da classe, Denise Lesur sente claramente as diferenças que a separam das amigas e professoras, que pertenciam à classe privilegiada, detentoras de hábitos, linguagem, experiências, enfim uma forma de se comportar, de maneira geral, que era considerada de bom gosto.

*Même pas la même langue. La maîtresse parle lentement, en mots très longs, elle ne cherche jamais à se presser, elle aime causer, et pas comme ma mère. "Suspendez votre vêtement à la patère !" Ma mère, elle, elle hurle quand je reviens de jouer "fous pas ton paletot en boulichon, qui c'est qui le rangera ? Tes chaussettes en carcaillot !" Il y a un monde entre les deux. Ce n'est pas vrai, on ne peut pas dire*



*d'une manière ou d'une autre. Chez moi, la patère, on connaît pas, le vêtement, ça se dit pas sauf quand on va au Palais du Vêtement, mais c'est un nom comme Lesur et on n'y achète pas des vêtements mais des affaires, des paletots, des frusques.* (Ernaux, 2011, p.132).

A delicadeza e a tranquilidade da professora que fala devagar e gosta de conversar contrastam com a violência da mãe, que grita e briga. O leitor que conhece um pouco da história de vida de Annie Ernaux percebe rapidamente que, em *Les armoires vides*, a autora usa suas próprias experiências como matéria prima da escrita literária, assim como fará em todos os seus livros subsequentes.

Em uma entrevista, Ernaux responde da seguinte maneira ao ser interrogada sobre a primeira imagem que surge quando ela pensa na mãe:

*Matériellement, c'est l'image du feu. C'est une femme qui, comme elle le disait, ne s'est jamais laissée marcher sur les pieds. Mon féminisme, c'est à cause d'elle. Ma mère n'avait peur de rien. Elle était toujours en révolte. Avec des excès épouvantables de violence. On n'était pas dans la douceur dans la famille Duchesne ! J'ai reçu énormément de claques. Dans ce domaine je suis la légende de la famille !* (Ernaux, 2016).

Assim como Annie Ernaux, a heroína de *Les armoires vides* encontra-se dividida entre a família e os estudos, o café-mercearia e a universidade, a linguagem popular da região dos pais e o francês ensinado na escola: “*J'ai été coupée en deux, c'est ça, mes parents, ma famille d'ouvriers agricoles, de manoeuvres, et l'école, les bouquins, les Bornin. Le cul entre deux chaises, ça pousse à la haine, il fallait bien choisir.*” (Ernaux, 2011, p. 209).

Para se aproximar da língua falada pelos pais, Ernaux usa, em meio à linguagem formal esperada nos textos literários, sem erros de sintaxe ou de ortografia, expressões familiares como “*le cul entre deux chaises*” e “*ça pousse à la haine*” (usadas na passagem acima). Além disso, ao lado de citações do meio acadêmico como Victor Hugo (Ernaux, 2011, p.106) e Kierkegaard (Ernaux, 2011, p.200), Ernaux cita também publicações populares como a revista *Confidences* (Ernaux, 2011, p.116).

Entretanto, apesar de tantas semelhanças com sua personagem de *Les armoires vides*, Annie Ernaux não considera o livro uma autobiografia. A autora afirma, em sua entrevista a Frédéric-Yves Jeannet, que os seus primeiros livros, *Les armoires vides* e *Ce qu'ils disent ou rien*, não são outra coisa senão romances: “*Romans dans*

*leur intention, dans leur structure, même pas des ‘autofictions’*” (Ernaux, 2003, p. 26). A expressão **romance autobiográfico** será usada mais tarde pela autora ao falar de *Les armoires vides*; porém, Ernaux prefere não usar o termo autoficção, por conter duas palavras que considera inadequadas para caracterizar sua escrita: auto (relacionado a tudo que se refere a si mesmo) e ficção (como sinônimo de invenção)<sup>1</sup>.

*En 1972, quand je commence Les armoires vides, dans “l’espace des possibles” qui s’offre plus ou moins consciemment à moi, je ne pense pas envisager autre chose qu’un roman. Dans le mot roman, je mettrais littérature. La littérature, à ce moment-là, est représentée pour moi par le seul roman et celui-ci suppose une transfiguration de la réalité. Cette idée de transfigurer la réalité, donc de “faire de la littérature”, comptait beaucoup plus à mes yeux que la possibilité offerte par la fiction de se protéger, de se masquer en disant “j’ai tout inventé”. (Ernaux, 2003, p 26-27).*

Como reflete essa fala da autora, no início de sua atividade de escrita, seu projeto era “fazer literatura” e não “capturar o real”, o que virá mais tarde, com *La place*. Formada em Letras, professora de literatura, a aspirante a escritora visava acima de tudo ao lado estético da literatura. Romance, para ela, não era sinônimo de ficção, mas de arte literária. Entretanto, “transfigurar a realidade” não significava, necessariamente, inventar nem se proteger. O resultado disso é algo que caberia na definição de romance autobiográfico de Philippe Gasparini<sup>(2004)</sup>, pois, além de ser narrado em primeira pessoa e apresentar uma história totalmente verossímil, *Les armoires vides* mistura aos diversos traços referenciais, que aproximam a heroína à autora do romance, sinais de ficcionalidade que as afastam, como o nome da protagonista e de outros personagens.

É um livro importante, no contexto da obra de Ernaux, não só por ser o primeiro, mas porque nele encontram-se muitos dos temas que serão desenvolvidos mais tarde pela autora, como a vergonha social, em *La honte*, o aborto, em *L’événement*, a sexualidade feminina, em *Mémoire de fille*, a história do pai, em *La place*, e a da mãe, em *Une femme*. Também é inaugurado, nesse livro, seu estilo direto e cortante que denuncia os preconceitos sociais e vai contra os

---

<sup>1</sup> « Je n’ai rien à voir avec l’autofiction. Je voudrais le dire, quand même! Dans l’autofiction, il y a beaucoup de fiction, justement. Et justement, ce n’est pas mon objet. Ça ne m’intéresse pas! La littérature est intéressante dans ce qu’elle dit du monde. Ni le mot «auto» ni le mot «fiction» ne m’intéressent. Finalement, je préfère conserver le terme «autobiographie» bien qu’il me soit difficile de l’utiliser.» (Ernaux, 2008b).

padrões estabelecidos, inovando não só no conteúdo, ao trabalhar temas pouco comuns nas escritas de mulheres, mas também na forma. Trata-se de um livro escrito **da** revolta e **na** revolta.

Além disso, como reconhece a própria autora, *Les armoires vides* tem em seu projeto, assim como terá mais tarde o livro *Les années*<sup>2</sup>, a busca por uma totalidade, a tentativa de abarcar todos os aspectos da trajetória de uma mulher, da infância à vida adulta. Apesar de não dar ênfase à questão do papel da mulher na sociedade francesa, o livro diz “*la réalité vécue de féminin*”, ou seja, é a história de uma mulher que é contada, passando por questões específicas do universo e do corpo femininos, falando de forma crua e violenta de temas tabus, principalmente dentro do que se esperaria “*sous la plume d'une femme*”.

*Quand j'ai commencé d'écrire Les Armoires vides, mon projet ne s'inscrivait pas dans une perspective féministe ou d'écriture féminine, il s'agissait d'analyser la déchirure sociale et que le sujet soit homme ou femme n'avait pas d'importance. Cela dit, écrivant une totalité – je veux dire que l'écriture engage tout l'être, d'autant plus que, dans un premier livre, ou plutôt un livre-somme comme je ressentais Les Armoires vides, on a, je crois, le désir de tout dire- et j'ai eu besoin absolument de parler du corps, des règles, dans une double démarche: dire ce qui est caché, tabou, mal accepté sous la plume d'une femme, dire la réalité vécue de féminin (ceci, donc, est d'ordre féministe), mais aussi dire la réalité du corps et ses représentations chez une petite fille et une adolescente de milieu populaire. Au niveau du langage, de l'écriture, les deux aspects se confondent : crudité, violence des mots pour évoquer le corps et le sexuel.* (Ernaux, 1997).

“Escrever uma totalidade” está ligado também a uma ideia de construção, isto é, de buscar uma nova organização para os dados/os fatos da vida, a fim de explicar, se explicar e, talvez, se desculpar.

Jacques Derrida (2004), em seu texto “A fita da máquina de escrever (*Limited Ink II*)”, referente a uma série de conferências pronunciadas na Biblioteca Nacional da França em 2001, analisa duas obras literárias homônimas, as *Confissões*, de Rousseau e de Agostinho. Os dois autores, separados por mais de um milênio, são aproximados não só por terem escrito um livro de mesmo nome, mas por terem construído uma narrativa da (des)culpa, a partir da confissão do roubo de algo insignificante, uma fita no caso de Rousseau e peras no caso de Agostinho, cometido quando ambos tinham 16 anos.

<sup>2</sup> Confira Ernaux (2008a).

Para Derrida (2004), os textos de Rousseau e Agostinho seguem uma *mekhané*, uma “máquina engenhosa”<sup>3</sup>, com vistas a um fim específico, o de desculpar-se (“*s’excuser*”). Desculpar-se tanto no sentido de pedir desculpa pelo que fez quanto no sentido de se justificar, desculpando-se de antemão.

“S’excuser” [“desculpar-se”] – e essa é uma das razões pelas quais seu uso é por vezes julgado inconveniente na cultura francesa – pode querer dizer “apresentar desculpas”, ou então desculpar-se de antemão, justificar-se da falta confessada e que, na verdade, não sendo uma falta, não precisava nem mesmo ser confessada, menos ainda desculpada ou perdoada, tudo isso se tornando então, enquanto acontecimento mesmo, simulacro ou fingimento, ficção ou cena de quase-desculpa. (Derrida, 2004, p. 108).

Segundo Derrida (2004), ao declararem suas faltas insignificantes da adolescência, Rousseau e Agostinho desenvolvem um simulacro de confissão, um fingimento, ou seja, um falso pedido de desculpas por algo de que eles não se sentem culpados. Por isso, uma “cena de quase-desculpa”, ou seja, uma encenação/teatralização do que não chega a ser um real pedido de desculpas.

Trata-se, enfim, de uma artimanha dos autores para se livrarem de toda e qualquer culpa, para se des-culparem. O objeto de desejo de Agostinho, assim como o de Rousseau, não tem valor real. A falta cometida, porém, toma forma, através da escrita, de um trauma, de uma ferida de cicatrização sem fim. Ao escreverem, registrarem, arquivarem o acontecimento do roubo como se fosse mais importante do que todos os outros, transformam-no no acontecimento desencadeador da escrita desses dois clássicos e criam ainda um novo acontecimento, o fato de terem se tornado modelos precursores de um gênero literário.

Aconteceu a esses dois homens de se tornarem – esse foi seu destino inusitado – os signatários das primeiras e grandes obras nomeadas, em nossa tradição cristã ocidental, as *Confissões*. Agostinho e Rousseau não apenas escreveram ou confessaram o que assim lhes aconteceu. Deixaram-nos entender que sem

---

<sup>3</sup> “Eis o que, disseram-nos, lhes aconteceu antes de chegar até nós. Ambos têm dezesseis anos. Com vários séculos de intervalo, mais de um milênio. A ambos aconteceu de roubar. O quê, veremos. A ambos aconteceu, mais tarde, de confessar a falta respectiva, o roubo cometido aos dezesseis anos. No decorrer do roubo, bem como da confissão, operou-se o que se poderia chamar em grego de **uma mekhané, de uma só vez uma máquina engenhosa, uma máquina de teatro ou uma máquina de guerra, portanto uma máquina e uma maquinação – do mecânico e do estratégico.**” (Derrida, 2004, p.35, grifo nosso).

o que lhes aconteceu naquele dia, roubar aos dezesseis anos, provavelmente jamais teriam escrito – nem assinado tais *Confissões*. (Derrida, 2004, p. 35-36).

Existem na narrativa de *Les armoires vides* vários aspectos que a aproximam de Rousseau e Agostinho. Antes de tudo, é interessante observar que nesse livro inaugural (no sentido de ter inaugurado a carreira de escritora de Annie Ernaux) há a curiosa coincidência do relato do acontecimento de um roubo, o roubo de uma pera.

*Qu'est-ce qu'il dira le vieux si je lui fauche une poire ? Rien, il n'osera pas, avec ce qu'on lui a apporté [...] Ça ne coûte rien, les poires. J'ai le morceau dans la bouche, plus amer que je l'aurais cru, la poire est restée pendue avec son trou au beau milieu. Il pensera que c'est un gros merle. On voit mes dents en dentelle tout au bord, il vaut mieux la manger en entier. Bien fait, ça leur apprendra.* (Ernaux, 2011, p. 127).

O leitor que fizer a associação dessa passagem com o relato do roubo de peras das *Confissões* de Agostinho terá, inevitavelmente, a tentação de interpretar o texto de Ernaux também como a teatralização de uma cena de confissão e, conseqüentemente, de desculpa. Com efeito, a narrativa é construída de forma que o leitor se coloque no lugar da personagem principal, desculpando suas faltas infantis e percebendo suas faltas mais graves como inexoráveis.

Em cena, tem-se uma menina astuta, capaz de pequenas maldades – como roubar peras de um “velho” como forma de pagamento dos mantimentos que sua mãe lhe trouxe como caridade: “*il n'osera pas, avec ce qu'on lui a apporté*”. Falta que a menina pretende esconder, mentir: “*Il pensera que c'est un gros merle*”. Além disso, ela não demonstra nenhum arrependimento, pelo contrário: “*Bien fait, ça leur apprendra*”. Trata-se, pois, de pecados menores, facilmente desculpáveis. Por trás do ato infantil, porém, percebe-se algo de mais grave. A imagem da pera mordida e pendurada “*la poire est restée pendue avec son trou au beau milieu*” e o detalhe da marca de seus dentes em volta do buraco, “*On voit mes dents en dentelles tout au bord*”, transmite uma estranha sordidez. Ainda mais porque a fruta está prestes a ser devorada, “*il vaut mieux la manger en entier*”. Além disso, o gosto amargo do pedaço de pera que guarda na boca (“*plus amer que je l'aurais cru*”) remete ao gosto ruim do remédio que a personagem tomará mais tarde para prevenir os enjoos da gravidez indesejada. A criança, de alguma forma, já prevê que essa pequena falta esconde algo de mais grave, o aborto.

Em seguida, tem-se uma série de confissões de faltas cometidas pela narradora ainda criança, como as vezes em que a menina escutava clandestinamente as conversas da mãe sobre sexo com suas clientes em seu café-mercearia. As mulheres gostavam de falar das garotas moralmente condenáveis das redondezas, tratadas frequentemente de “depravadas” (“*vicieuses*”): “*Quand elle est revenue, elle avait des taches sur sa robe, comme de l’amidon, j’en dis pas plus.*’ *Elles lâchent enfin le maître mot. ‘Vicieuse.’*” (Ernaux, 2011, p. 118). Os vestígios que a relação sexual deixa no vestido são chamados de manchas e considerados provas do vício, da má conduta, da sujeira. O prazer está ligado à falta, ao proibido, à transgressão e espera-se que sua consequência seja o castigo, como uma gravidez indesejada.

A menina, porém, não só refastela-se com as histórias luxuriosas dos adultos, como entrega-se em seguida ao prazer das balas rosas e pastilhas de menta da loja dos pais, numa cena repleta de alusões ao ato sexual.

*Puiser à pleines mains dans les bonbons roses, les pastilles de menthe, en croquer cinq ou six à la fois, s’emplir la gorge de cette liqueur des parfums mêlés, après ces histoires. Sentir la saveur m’imprégner, me submerger... Mes fringales, j’ai de quoi les apaiser à profusion. La boutique, c’est la tentation toujours satisfaite, mais en douce [...] L’épicerie, la seconde partie du monde après le café, abondante, variée, croulante de plaisirs. / Pas beaucoup d’interdictions.* (Ernaux, 2011, p. 119).

Como se fosse o sexo masculino, as balas são tomadas nas mãos e colocadas na boca, liberando um líquido viscoso, de odores misturados, que escorre pela garganta da menina. Ela sente-se impregnada com o sabor/o odor, submergida e satisfeita: “*la tentation toujours satisfaite*”.

Colante e viscoso é também o cuspe que a menina lança nos bêbados do café de seus pais, provando que seus prazeres podem ser também cruéis.

*“Viens voir le père Martin, il est saoul, on va lui cracher dessus.” Fièvre d’offrir aux autres ce qu’elles ne voient pas chez elles. Cachées derrière la réserve, c’est à qui jettera le plus de salive et le père Martin, titubant, s’en va, il ne voit pas que sa canadienne reluit de ronds baveux.* (Ernaux, 2011, p. 120).

O líquido viscoso reaparece nessa passagem, como algo que agride e causa nojo. O prazer desta vez está ligado ao escatológico, como na cena em que Denise corta uma mecha do cabelo da amiga e se diverte depois, observando o tufo de cabelo flutuando na latrina.

*“Denise, je joue plus avec toi.” Monette s’assoit à l’écart, cachée par sa masse de boucles brunes, des treillons de vache [...] Elle me tire la langue, ses tuyaux s’entrechoquent, de plus en plus brillants, le noir me nargue. Je ne vois plus que la masse de boucles, je me jette sur elle, ça déborde de mes mains, ça glisse, affreux petits serpents, et je tords, je tire, j’embrouille avec délices. “T’as les tijs cracra !” Je lâche tout, sauf une mèche qui s’étire, qui s’étire, j’attrape les ciseaux plantés dans la robe de Monette. Un petit boudin de cheveux me reste dans la main, inerte, mort... [...] Doucement, je balance le rouleau de cheveux sur la surface sombre de la tinette hérissée de vieilles merdes remontées. Il s’imprègne, je le lâche, il flotte comme un gros vers coupé. Tout en collant l’œil au losange percé dans la porte, j’écoute les battements de mon cœur, peur et satisfaction... Qu’elle revienne chercher ses tijs dans le trou des chiottes... (Ernaux, 2011, p. 121).*

O cacho de cabelo que é cortado com a tesoura de Monette e depois jogado na latrina remete o leitor à imagem do feto, “*affreux petit serpents*”, “*inert, mort*”, “*comme un gros vert coupé*”, mas também às balas que lhe encham a mão e lhe dão tanto prazer, “*ça déborde de mes mains, ça glisse, [...] j’embrouille avec délices*”.

Enfim, a série de travessuras relatadas remete sempre aos prazeres do sexo e às dores do aborto, aos desejos do interdito, aos pecados, que levam à culpa e ao castigo. As pequenas faltas são como substitutas da falta maior, aquela que realmente importa, aquela pela qual a narradora se desculpa, da qual se arrepende ou finge se arrepender e pedir perdão, o aborto.

A autora usa também termos de cunho religioso, palavras como **tentação**, **pecado**, **interdição** e **castigo**. De fato, sua relação com a religião não é deixada de lado nessa sequência de faltas infantis. Quando está na igreja com a mãe, a narradora diz entediada-se e sentir dores nos joelhos. Somente a visão do coroinha, vestido de branco como um anjo, a seduz: “*J’essaie de retrouver la prière d’entrailles, de pêcheurs et de fruits que j’aime, en continuant de regarder le grand garçon blanc.*” (Ernaux, 2011, p.122). A igreja é, pois, lugar de dor e prazer misturados: “*plaisirs et douleur, toujours, à l’église*” (Ernaux, 2011, p. 122).

Na verdade, o desejo parece ser a causa de todo mal a que a menina é submetida. Primeiro, o desejo pelo saber, que a separa da família; depois, o desejo sexual que, além de isolá-la ainda mais, vai contra a moral cristã, na qual tinha sido educada, tanto em casa pela mãe quanto na escola religiosa. Como diz Ernaux, em entrevista com Philippe Vilain, “o medo do pecado” e “uma culpa permanente” são as principais consequências de sua educação religiosa.

*Dans Les Armoires vides, La Femme gelée, [l'éducation religieuse] est indissociable du paysage social, sexuel de l'enfance. De plus en plus, elle m'apparaît comme ayant structuré fortement mon imaginaire, le moi entier. Ma mère était un relais puissant de cette éducation, l'emprise de celle-ci était totale. Dieu, les saints, faisaient partie du discours normal, (exemple: "Prie le bon Jésus pour qu'il te guérisse"). [...] La crainte du péché est le sentiment le plus développé par cette éducation qui, par suite, entraîne une extrême conscience de soi, de ses actes et une culpabilité permanente (comment savoir si on est ou non en "état de grâce," c'est-à-dire sans faute?). (Ernaux, 1997).*

Em *Les armoires vides*, aprender e amar (saber e sexo) estão ligados. Ambos são motivos de separação e têm como consequência o vazio. A nova classe social a que ascende revela-se tão ruim quanto a que pertencia, podre, tão vazia quanto o seu ventre ficará após a expulsão do feto.

Véronique Montémont comenta que a esperança de migração social, em *Les armoires vides*, revela-se uma impostura aos olhos de Denise Lesur, que se sente culpada de orgulho por ter acreditado que ela podia "[...] sair de seu meio, experimentar o prazer dos corpos e das ideias, entrar na festa estudantil." (Montémont, 2015, p. 30)<sup>4</sup>.

O aborto é entendido como um castigo, ao qual ela "chegaria fatalmente", que já havia, inclusive, sido previsto pelos pais: "*Le châtement. S'ils me voyaient... 'Tu finiras mal.' Quand l'ont-ils prononcé pour la première fois, les vieux, leur vieille prédiction.*" (Ernaux, 2011, p.107).

Muito diferente do relato do roubo da pera, a descrição da ginástica pré-aborto, da introdução da sonda abortiva e do momento em que o feto finalmente é expelido, não tem a pretensão de diminuir a falta, nem de buscar a empatia do leitor, mas, ao contrário, de chocar.

Logo no primeiro parágrafo do livro, temos a cena impactante da narradora de pernas para cima, fazendo movimentos para acelerar o processo abortivo, iniciado na véspera (ou dias antes) em uma espécie de clínica clandestina de aborto, onde uma "*faiseuse d'anges*" introduziu em sua vagina uma sonda e um punhado de algodão.

*Toutes les heures, je fais des ciseaux, de la bicyclette, ou les pieds au mur. Pour accélérer. Une chaleur bizarre s'étale aussitôt comme une fleur quelque part au*

<sup>4</sup> Texto no original: « *sortir de son milieu, expérimenter le plaisir des corps et des idées, entrer dans la fête estudiantine* ». (Montémont, 2015, p. 30).



*bas du ventre. Violacée, pourrie. Pas douloureuse, juste avant la douleur, un déferlement de tous côtés qui vient cogner contre les hanches et mourir dans le haut des cuisses. Presque du plaisir.* (Ernaux, 2011, p. 105).

Não está claro no texto o que está podre (“*pourrie*”) e arroxeadada (“*violacée*”, que também pode significar *intensa*). A sua vagina? A própria narradora? Essas duas palavras, porém, soltas em uma frase, parecem não combinar com o final do parágrafo (“*Presque du plaisir*”). Ao longo da leitura, porém, percebe-se que o prazer está sempre ligado ao que é errado.

Mais adiante, a maneira como fala do feto – “*un obus, un ballon de foire, un geyser débondé, n'importe quoi.*” (Ernaux, 2011, p. 107) – também parece querer escandalizar. A verdade é escancarada, lançada ao leitor sem tentar poupá-lo do horror da situação: “*Je sais seulement que ça meurt petit à petit, ça s'éteint, ça se noie dans les poches gorgées de sang, d'humeurs filantes...*” (Ernaux, 2011, p. 105-106).

Ao longo da narrativa, Denise Lesur procura as causas, lançando-se numa busca infrutífera pelo culpado (ela mesma, os pais, a escola, os amigos burgueses): “*La faute à qui*” (Ernaux, 2011, p.130).

*Il y a un mois, j'ai failli leur lancer à la figure que j'étais enceinte, pour voir la catastrophe, les voir virer au bleu, se convulser, les vieux masques de tragédie permanente, hurler hystériques et moi crier de joie, de rage, qu'ils ne l'avaient pas volé, que c'était à cause d'eux que je l'avais fait, eux, moches, minables, péquenots.* (Ernaux, 2011, p. 107).

Depois de culpar os pais, a escola, a religião, os professores, a narradora parece querer assumir sozinha a falta do aborto, deixando claro, porém, que não foram suas escolhas que a condenaram, mas a sua história, de filha de merceeiro à estudante universitária, aceitando-o, enfim, como um castigo inevitável: “*Le châtement, la correction par personne interposée. Embraquée par une petite sonde rouge. Vingt ans pour en arriver là. La faute à personne. Moi toute seule, moi d'un bout à l'autre. Qui. D'abord la fille de l'épicier Lesur, puis la première de la classe, tout le temps.*” (Ernaux, 2011, p. 108).

Se a escrita de Annie Ernaux, ao menos em *Les armoires vides*, parece pedir o dom do perdão, ela é, ao mesmo tempo, um dom a esses leitores que podem “tomá-la” ou “recusá-la”, mas que, de um jeito ou de outro, aceitaram este dom (o texto), pelo simples ato da leitura.

*Il me semble qu'en écrivant, je me projette dans le monde, au-delà des apparences, par un travail où tout mon savoir, ma culture aussi, ma mémoire, etc., sont engagés et qui aboutit à un texte, donc aux autres, en quelque nombre qu'ils soient, ce n'est pas la question. C'est tout le contraire d'un "travail sur soi". Si j'ai à me guérir de quelque chose, cela ne passe pour moi que par le travail sur le langage, et sur la transmission, le don aux autres d'un texte, qu'ils le prennent ou le refusent.* (Ernaux, 2003, p. 55).

Além disso, revisitar as feridas do passado através de um “fazer textual” (Havercroft, 2012, p.34), de uma escrita engajada que utiliza diversos procedimentos estéticos, é transformar a lembrança traumática, tornando-a menos incômoda, tornando o presente e o futuro mais suportáveis.

Como diz Havercroft (2012), o número de representações verbais e visuais de experiências traumáticas mostra que dizer o trauma não é absolutamente indizível como se repetiu por muito tempo<sup>5</sup>. Além disso, Havercroft (2012) entende que a escrita do trauma pessoal tem uma dimensão diferente no caso das escritoras mulheres, pois tem a possibilidade de provocar mudanças, não só em sua própria vida, mas na situação de “violência secreta feita às mulheres”, de uma maneira mais geral.

A escrita do trauma pessoal, no caso das mulheres, comporta toda uma dimensão ética, no sentido de que ela lhes oferece a possibilidade de mudar de estatuto, de se transformar de objeto da violência e da lembrança traumáticas em sujeito e mesmo agente. Rever esses episódios, lembranças e sintomas obsessivos do trauma que as atormentam é trabalhá-los, transformá-los, reconfigurá-los e, às vezes, se recuperar, ao menos em parte. O ato autobiográfico consiste, então, em um fazer discursivo, em uma escrita dotada de uma dimensão performativa, pois a narração do trauma mostra-se também como meio de agir sobre sua própria vida, de lhe prover mudanças e de testemunhar, em certos casos, a violência secreta feita às mulheres. (Havercroft, 2012, p. 21)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> « Il existe donc bel et bien des représentations verbales et visuelles de ces expériences traumatiques, ce qui veut dire qu'elles ne sont pas absolument indicibles (unspeakable), à la différence de ce qui laissent entendre les oxymores typiques. » (Havercroft, 2012, p. 24)

<sup>6</sup> Texto no original: « L'écriture du trauma personnel chez les femmes comporte toute une dimension éthique, dans le sens où elle leur offre la possibilité de changer de statut, de se transformer d'objet de la violence et du souvenir traumatiques en sujet et même en agent. Revoir ces épisodes, souvenirs et symptômes obsessifs du trauma qui les taraudent, c'est les travailler, les transmuier, les reconfigurer et parfois, s'en remettre, du moins en partie. L'acte autobiographique consiste alors en un faire

Com efeito, o trauma, como o que aparece em Annie Ernaux, diferencia-se dos traumas de guerra ou de outros traumas coletivos, por ser sofrido de forma individual, privada, uma violência íntima, entretanto, possui também uma dimensão coletiva, pois é comum a muitas mulheres que normalmente mantêm segredo. Ao tornar público um trauma muitas vezes silenciado pelas mulheres, como o aborto, Ernaux chama a atenção da sociedade para um acontecimento que, quando visto como privado, isolado, é visto também como insignificante, algo que é preciso esquecer<sup>7</sup>.

Como explica (Montémont, 2015), na época da publicação de *Les armoires vides*, abortar, além de ser ainda ilegal, significava a transgressão de “múltiplas interdições”, como a perda da virgindade das meninas antes do casamento.

Em 1963-64, abortar é a consequência de uma situação na qual se entrecruzam múltiplas interdições: ter vivido uma sexualidade livre e procurado o prazer, ter desobedecido aos preceitos religiosos inculcados desde a infância, ter escarnecido dos valores familiares que se não ignoravam a sexualidade – a narradora dos *Armoires vides* escuta seus pais fazendo amor atrás de uma cortina –, sacralizam a virgindade antes do casamento. (Montémont, 2015, p. 29-30)<sup>8</sup>.

O tema do aborto é retomado e aprofundado por Annie Ernaux em *L'événement*, em que o aborto é assumido como O acontecimento, ou seja, aquele cuja importância está acima de todos os outros. Na declaração abaixo sobre esse livro, Ernaux deixa clara sua intenção de quebrar o silêncio que envolve esse ato, “tirá-lo da indignidade”, provocando a reação da sociedade em geral.

*L'intentionnalité de [L'événement] est présente dans le titre : bien plus que laisser un témoignage, déployer une expérience irréductiblement féminine, l'avortement, lui donner toute sa dimension de mesure du temps, du social, du sacré, son aspect initiatique. En faire aussi une expérience de mémoire et d'écriture, un tiers du*

---

*discursif, en une écriture dotée d'une dimension performative, car la narration du trauma s'avère aussi le moyen d'agir sur sa propre vie, d'y apporter des changements et de témoigner, dans certains cas, de la violence secrète faite aux femmes. »* (Havercroft, 2012, p. 21).

<sup>7</sup> « Lorsqu'un événement traumatique de ce genre est vu comme privé, il est aussi vu, très souvent, comme insignifiant, comme un événement isolé qu'il vaut mieux oublier, tout simplement. » (Havercroft, 2012, p. 23).

<sup>8</sup> Texto no original: « En 1963-64, avorter est la conséquence d'une situation dans laquelle s'entrecroisent de multiples interdits : avoir vécu une sexualité libre et recherché le plaisir, avoir désobéir aux préceptes religieux inculqués depuis l'enfance, avoir bafoué les valeurs familiales, qui si elles n'ignorent pas la sexualité – la narratrice des *Armoires vides* entend ses parents faire l'amour derrière un rideau – sacralisent la virginité avant le mariage. » (Montémont, 2015, p. 29-30).

*texte à peu près est consacré au travail de la mémoire, à sa relation avec l'écriture. Qu'un fait féminin, l'avortement, ne ressortisse plus à indignité. Il n'est pas sûr que j'aie réussi ! Mais la gêne provoquée par ce livre a tout de même été le signe d'un dérangement.* (Ernaux, 2003, p. 92).

Em *Les armoires vides*, apesar de o aborto não ser o tema principal, e sim a trajetória social da filha de merceeiros que consegue chegar à universidade, ele é vivido como um fato social e revela-se inserido em uma multiplicidade de traumas, sempre ligados à sua posição de mulher e trãnsfuga social.

*Les armoires vides* significa a transformação da protagonista de menina em mulher, e da autora, de mulher em mulher que escreve livros. Nesse livro, a gravidez e, principalmente, o aborto são experiências iniciáticas que representam a passagem para o mundo adulto.

No momento que sua carreira de escritora se inicia e todas as possibilidades estão a ser exploradas, a autora usa de forma livre os acontecimentos que marcaram sua vida, misturando-os com fatos e personagens inventados, construindo a sua máquina de desculpas como lhe convém.

Ao recuperar a linguagem usada na casa dos pais, as falas da sua infância; ao contar as humilhações a que foi submetida na escola, por pertencer à classe popular e não conhecer os códigos da classe dominante; ao revelar abertamente os riscos e as humilhações por que passou ao se submeter a um aborto clandestino, Ernaux deixa claro, desde esse primeiro livro, sua postura como escritora.

*[Avec Les armoires vides] j'entrais "mal", de façon incorrecte, boueuse, dans la littérature, avec un texte qui déniait les valeurs littéraires, crachait sur tout, blesserait ma mère. Ce n'était pas un premier roman aimable qui me vaudrait la considération de la province où je vivais, les félicitations de la famille. Mais du plus profond de mon être, je savais que je n'aurais pas pu écrire autre chose que ce texte-là. D'entrée de jeu, sans le vouloir de façon claire, je me suis située dans une aire dangereuse, j'écrivais "contre", y compris contre la littérature, que j'enseignais par ailleurs. Je crois que j'ai pris là une première habitude.* (Ernaux, 2003, p. 48).

Escrever "contra" significa não se submeter nem à linguagem, nem às ideias da classe dominante. Significa também tentar desestabilizar a ordem estabelecida. Para ela, a dureza e o peso do real estariam em oposição a tudo o que é leve, isto é, o que não tem profundidade, o que não incomoda, o que não faz refletir. A

maneira como escreve vai ao encontro de sua própria “visão da literatura”, visão aqui também no sentido de objetivo, efeito desejado.

*C'est au fond ma propre vision de la littérature que j'affirme, c'est-à-dire mon désir que chaque phrase soit lourde de choses réelles, que les mots ne soient plus des mots, mais des sensations, des images, qu'ils se transforment, aussitôt écrits/lus, en une réalité "dure", par opposition à "légère", comme on le dit dans le bâtiment.* (Ernaux, 2003, p. 113-114).

Enfim, beirando muitas vezes a grosseria, ou mesmo a violência, esse texto de Annie Ernaux parece ter sido vomitado, ou parido. Sua narrativa é um grito contra a dificuldade das meninas em satisfazer seus desejos em diversos domínios, sem que sejam criticadas ou punidas, principalmente quando provenientes da classe popular. Trata-se também de uma tentativa de se perdoar e pedir perdão, reescrevendo sua história e transformando o trauma em texto literário.

### **CONFESSION AND FORGIVENESS IN LES ARMOIRES VIDES D'ANNIE ERNAUX**

**ABSTRACT:** *Annie Ernaux, the winner of the 2022 Nobel Prize in Literature, is the author of numerous literary works written in French, which are essentially autobiographical. This article analyzes her first published book, the autobiographical novel Les armoires vides, in light of the works of Jacques Derrida on the Confessions of Saint Augustine and Jean-Jacques Rousseau, considered pioneers of autobiography. According to Derrida, these two authors begin by confessing minor faults that occurred during their teenage years so that the major mistakes made during adulthood can be forgiven beforehand. In Les armoires vides, Annie Ernaux also elaborates a narrative of guilt and forgiveness, in which the unintended pregnancy and illegal abortion, committed by the university student, are presented as results of her childhood in a working-class environment, as the daughter of small and uneducated traders. The naughty acts committed by the protagonist, as well as the distance from her parents' social environment due to contact with the bourgeoisie of private schools, are narrated to show the inexorability of her major fault, thus exempting her from all the guilt.*

**KEYWORDS:** *French literature. Autobiographies. Autobiographical novels. Guilt. Forgiveness.*

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Esquisse pour une auto-analyse**. Paris: Éd. Raisons d’agir, 2004.

DERRIDA, Jacques. Matéria e memória. *In*: \_\_\_\_\_. **Papel-máquina**. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2004. p. 19-136.

ERNAUX, Annie. Je ne pensais qu’à désobéir. **Le monde**, Paris, 3 avril 2016. Entrevista concedida à Sandrine Blanchard. Disponível em: [http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/03/annie-ernaux-je-ne-pensais-qu-adesobeir\\_4894664\\_3246.html?xtref=acc\\_dir](http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/04/03/annie-ernaux-je-ne-pensais-qu-adesobeir_4894664_3246.html?xtref=acc_dir) . Acesso em: 23 jan. 2018.

ERNAUX, Annie. **Le vrai lieu**. Paris: Gallimard, 2014.

ERNAUX, Annie. Les armoires vides. *In*: \_\_\_\_\_. **Écrire la vie**. Paris: Gallimard, 2011. p.103-209. (Coleção Quarto).

ERNAUX, Annie. **Les années**. Paris: Gallimard, 2008a.

ERNAUX, Annie. Annie Ernaux. **L’express**, Paris, 1 fév. 2008b. Entrevista concedida a Christine Ferniot et Philippe Delaroche. Disponível em: [https://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux\\_813603.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html) . Acesso em: 23 jan. 2018.

ERNAUX, Annie. La honte, manière d’exister, enjeu d’écriture. *In*: CHAOUAT, Bruno (dir.). **Lire, écrire la honte**. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2007. p. 307-319. (Collection Passages).

ERNAUX, Annie. **L’écriture comme un couteau**. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet. Paris: Folio, 2003.

ERNAUX, Annie. Entretien avec Annie Ernaux : Une “conscience malheureuse” de femme. **Revista Littérealité**, n.9, v.1, p. 67-71, 1997. Entrevista concedida a Philippe Vilain. Disponível em: <https://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/27666/25523/28350> Acesso em: 20 nov. 2023.

GASPARINI, Philippe. **Est-il je?** Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

HAVERCROFT, Barbara. Questions éthiques dans la littérature de l’extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel. *In* : SENNHAUSER, Anne. (org.). **Les Cahiers du CERACC** : Proses narratives en France au tournant du XXIe siècle, Paris, n.5, abril 2012. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3711988/mod\\_resource/content/1/formesdiscursivesduttrauma.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3711988/mod_resource/content/1/formesdiscursivesduttrauma.pdf) . Acesso em: 11 jan. 2018.

MONTÉMONT, Véronique. Avorter: scandale. In: FORT, Pierre-Louis; HOUDART-MEROT, Violaine. (éds). **Annie Ernaux**: un engagement d'écriture. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2015. p. 27-37.







## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Comédia Humana*, p. 45  
Autobiografia, p. 141  
Bíblia, p. 45  
Cendrars, p. 81  
Chagall, p. 81  
Culpa, p. 141  
Delaunay, p. 81  
Diabo, p. 45  
Discurso, p. 119  
*Fisiologia do Casamento*, p. 45  
Gérard de Nerval, p. 67  
Honoré de Balzac, p. 45  
*La Modification*, p. 119  
Léger, p. 81  
Literatura francesa, p. 141  
Michel Butor, p. 119  
Miséria, p. 15  
Narração e autoria, p. 15  
O último dia de um condenado,  
p. 15  
Os Miseráveis, p. 15  
Pena de morte, p. 15  
Percepção, p. 119  
Perdão, p. 141  
Perspectiva, p. 119  
Poesia e pintura, p. 81  
*Récit poétique*, p. 67  
Romance autobiográfico, p. 141  
*Structure*, p. 67  
*Sylvie*, p. 67  
Tarsila do Amaral, p. 81  
Tempo, p. 119  
Victor Hugo, p. 15



## SUBJECT INDEX

- Autobiographical novels*, p. 141  
*Autobiographies*, p. 141  
*Bible*, p. 45  
*Cendrars*, p. 81  
*Chagall*, p. 81  
*Death penalty*, p. 15  
*Delaunay*, p. 81  
*Devil*, p. 45  
*Discourse*, p. 119  
*Forgiveness*, p. 141  
*French literature*, p. 141  
*Gérard de Nerval*, p. 67  
*Guilt*, p. 141  
*Honoré de Balzac*, p. 45  
*La Modification*, p. 119  
*Léger*, p. 81  
*Les Misérables, narration and authorship*, p. 15  
*Michel Butor*, p. 119  
*Perception*, p. 119  
*Perspective*, p. 119  
*Poetic narrative*, p. 67  
*Poetry and painting*, p. 81  
*Poverty*, p. 15  
*Structure*, p. 67  
*Sylvie*, p. 67  
*Tarsila do Amaral*, p. 81  
*The Human Comedy*, p. 45  
*The Last Day of a Condemned Man*, p. 15  
*The Physiology of Marriage*, p. 45  
*Time*, p. 119  
*Victor Hugo*, p. 15



ÍNDICE DE AUTORES/  
*AUTHORS INDEX*

ALMEIDA, L. B. L. de, p. 119

AVI, A. M., p.15

BAHIENSE, A. de C. M., p. 141

BERNARD, K. P. Y., p. 67

BISIO DE ARAUJO, N. A., p. 81

GIORGI, A. de V., p. 15

MELLO, L. de, p. 45

