

LETTRES FRANÇAISES

LETTRES
FRANÇAISES

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. 26 (1), 2025 – 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)

Regina Salgado Campos (USP/SP)

Renata Junqueira (UNESP/Araraquara)

Silvana Vieira da Silva (UNESP/Araraquara)

Verônica Galindez Jorge (USP/SP)

Editora-executiva:

Kedrini Domingos dos Santos

Versão do inglês:

Natasha Costa

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

- Coordenação Editorial 7
- Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry
For a figurative interpretation of the Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil, by Jean de Léry
Kevin Pierre Yves Bernard 11
- A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas
The representation of nature in the early poetry by Théophile Gautier: aesthetic reconfigurations
Augusto Darde 41
- Rachilde no *Mercure de France*: crítica literária e práticas de mediação em “Les Romans”
Rachilde in Mercure de France: literary criticism and mediation practices in “Les Romans”
Camila Soares López 59
- Arquitetura da lembrança: imagens do tempo e vocação em *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust
Architecture of memory: images of time and vocation in Du côté de chez Swann, by Marcel Proust
Kedrini Domingos dos Santos e Guacira Marcondes Machado 87
- O sistema de focalização do romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide
The system of focalisation in the novel The Counterfeiters by André Gide
Ingrid de Mesquita Cordeiro e Alexandre Bebiano de Almeida 117

A formação de uma escritora: os *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir (1908-1986)

The formation of a writer: Simone de Beauvoir's cahiers de jeunesse (1908–1986)

Angela das Neves 133

A metáfora e a metonímia na criação poética e literária: da linguística estrutural à literatura francesa

The metaphor and metonymy in poetic and literary creation: from structural linguistics to the French literature

Lucca Lobato 151

Critique, roman et mœurs

Criticism, novel, and mores

Elvis Couto 171

Índice de Assuntos 183

Subject Index 185

Índice de Autores/*Authors Index* 187

APRESENTAÇÃO (2025)

Os artigos reunidos neste volume percorrem um amplo arco da literatura francesa, desde os relatos de viagem do século XVI até as discussões contemporâneas sobre crítica, linguagem e mediação cultural, compondo um itinerário no qual memória, representação e reflexão sobre a própria escrita surgem como elementos recorrentes. Embora diferentes em seus objetos, métodos e períodos históricos, os trabalhos aqui apresentados convergem em torno de uma mesma preocupação: compreender de que maneira a literatura francesa, ao longo dos séculos, construiu formas de representar o mundo, organizar a experiência e interrogar sua própria função estética, histórica e crítica.

Abrindo este número, o artigo “*Pour une interprétation figurative de l’Histoire d’un voyage fait en la terre du Bresil, de Jean de Léry*”, de Kevin Pierre Yves Bernard, propõe uma leitura da obra do viajante protestante do século XVI a partir do conceito de figura elaborado por Erich Auerbach. O estudo procura demonstrar que o texto de Léry não se limita a descrever o Novo Mundo e os povos indígenas encontrados no Brasil, mas constrói uma complexa relação dialética entre experiência histórica, imaginário religioso e interpretação bíblica. A partir da noção de interpretação figurativa, o articulista examina as relações entre Antigo e Novo Testamento, Reforma protestante, Renascimento e início da Modernidade, mostrando como a descoberta da América reorganiza não apenas a percepção do espaço geográfico, mas também os modos de compreender a História. A exuberância da natureza americana e a representação do indígena aparecem, assim, associadas a uma visão espiritual do mundo, em que o relato de viagem se torna igualmente exercício exegético e interpretação histórica.

Em seguida, em “A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas”, Augusto Darde desloca o leitor para o século XIX francês, momento em que a natureza se torna elemento central das sensibilidades românticas. O artigo analisa os primeiros poemas de Gautier, reunidos em *Albertus, ou L’âme et le péché: légende théologique*, observando como o jovem poeta dialoga com a tradição romântica ao mesmo tempo em que dela procura se afastar. O articulista mostra que, desde os anos

1830, Gautier desenvolve um projeto estético singular, marcado por tensões entre herança romântica, plasticidade descritiva e busca de autonomia formal. Ao examinar a representação do espaço natural na poesia francesa do período, o estudo também evidencia o modo como Gautier foi frequentemente reduzido, pela crítica posterior, à condição de precursor do Parnasianismo, apagando-se a complexidade de sua produção inicial. A análise das imagens da natureza revela, nesse sentido, um escritor situado entre continuidade e ruptura, entre lirismo romântico e elaboração de novas formas poéticas.

A questão da mediação cultural e da inserção da mulher no campo literário francês aparece no artigo “Rachilde no *Mercure de France*: crítica literária e práticas de mediação em ‘*Les Romans*’”. Nele, Camila Soares López examina a atuação de Rachilde, pseudônimo de Marguerite Eymery, no importante periódico simbolista *Mercure de France*, especialmente na rubrica “*Les Romans*”, dedicada à crítica literária. Em meio às restrições impostas às mulheres escritoras na França do *fin-de-siècle*, Rachilde construiu uma trajetória marcada pela provocação estética, pela circulação nos meios decadentes e pela participação ativa nos debates intelectuais de sua época. O estudo mostra como a escritora exerceu importante papel de mediação cultural, articulando sociabilidades, avaliando romances contemporâneos e posicionando-se criticamente diante da produção literária do período. Ao abordar também as polêmicas envolvendo autoras e jornalistas da *Belle Époque*, o artigo evidencia as relações entre crítica, imprensa, gênero e poder simbólico no interior do campo literário francês.

No artigo “Arquitetura da lembrança: imagens do tempo e vocação em *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust”, o leitor reencontra uma das grandes questões da modernidade literária: a memória. Partindo do conceito de *mise en abyme* formulado por Lucien Dällenbach, o estudo analisa imagens centrais do primeiro volume da *Recherche*, como a lanterna mágica, a *madeleine*, os vitrais e as tapeçarias de Combray. Essas figuras são interpretadas como miniaturas simbólicas da própria estrutura narrativa proustiana, concentrando mecanismos de projeção, repetição, sobreposição temporal e transfiguração estética. A análise de Kedrini Domingos dos Santos demonstra que, em Proust, a memória não constitui apenas tema narrativo, mas princípio organizador da escrita. O espaço de Combray torna-se, assim, microcosmo do romance e lugar inaugural da vocação literária do narrador, onde o tempo vivido é continuamente reconfigurado pela imaginação e pela arte.

A reflexão sobre a escrita do romance moderno prossegue em “O sistema de focalização do romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide”. Ingrid de Mesquita

Cordeiro e Alexandre Bebiano de Almeida investigam os múltiplos pontos de vista presentes na narrativa gideana, observando como o romance problematiza o próprio ato de criação literária. A presença do personagem Édouard, romancista que escreve um livro homônimo ao de Gide, estabelece um complexo jogo especular e abismático que aproxima o romance da reflexão metalinguística característica da modernidade. O estudo examina a focalização narrativa, a estrutura em *mise en abyme* e o papel do leitor diante de uma obra que se recusa a apresentar uma verdade definitiva ou uma intriga fechada. Em *Os moedeiros falsos*, o romance se converte em espaço de experimentação formal e de questionamento da própria possibilidade de representação do real.

A problemática da construção autoral reaparece em “A formação de uma escritora: os *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir (1908-1986)”. No artigo, Angela das Neves analisa os cadernos de juventude da filósofa e escritora francesa, escritos entre 1926 e 1930 e publicados postumamente no centenário da autora. Nesses escritos íntimos, Simone de Beauvoir registra leituras, inquietações, reflexões filosóficas e o desejo de tornar-se escritora. O estudo procura demonstrar como os *Cahiers de jeunesse* já contêm elementos centrais da obra futura de Beauvoir, revelando a lenta construção de uma consciência autoral feminina em um meio intelectual ainda dominado pelos homens. A escrita memorialística aparece, assim, simultaneamente como disciplina intelectual, exercício de autoconhecimento e afirmação de uma vocação literária. Ao relacionar os cadernos às obras de maturidade da autora, o artigo evidencia as continuidades entre juventude, memória e construção de si.

No trabalho “A metáfora e a metonímia na criação poética e literária: da linguística estrutural à literatura francesa”, a discussão desloca-se para o campo da linguagem. A partir das teorias de Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, Lucca Lobato investiga o funcionamento da metáfora e da metonímia na criação poética e literária, examinando as relações entre significante e significado, paradigma e sintagma, seleção e combinação. O estudo procura demonstrar que essas figuras estruturam profundamente a linguagem literária, articulando deslocamentos de sentido e produzindo imagens poéticas capazes de reorganizar a experiência do sujeito. A reflexão teórica é acompanhada de leituras de autores franceses como Victor Hugo, Marcel Proust, Albert Camus e Ghérasim Luca, mostrando como metáfora e metonímia coexistem e operam na poesia e na prosa modernas.

Encerrando o volume, “*Critique, roman et mœurs*”, de Elvis Couto, propõe uma reflexão sobre os rumos contemporâneos da crítica literária. Partindo de

uma análise das transformações ocorridas desde o final do século XIX, o artigo discute as relações entre crítica, romance e costumes, examinando o deslocamento da crítica do romance para uma crítica da cultura e da civilização. Em diálogo com autores como Harold Bloom e Curtius, o texto problematiza as tendências contemporâneas que privilegiam a ruptura, a dessacralização da tradição e a substituição da literatura por formas paraliterárias. O articulista defende uma crítica capaz de refletir sobre os usos sociais, os valores estéticos e os destinos humanos presentes nas obras literárias, retomando, de certo modo, a tradição ensaística que compreende a literatura como espaço privilegiado de formação intelectual e moral.

Ao longo dos artigos aqui reunidos, o leitor perceberá a permanência de questões que atravessam séculos da literatura francesa: a relação entre memória e escrita, os modos de representação do mundo, a construção da subjetividade, os jogos entre realidade e ficção, a mediação cultural exercida pela crítica e pela imprensa, bem como as reflexões sobre a própria linguagem literária. Dos relatos de viagem renascentistas às experiências modernas da narrativa e da memória, das inquietações românticas às discussões contemporâneas sobre crítica e cultura, este volume evidencia como a literatura francesa permanece sendo um espaço privilegiado para pensar a História, o sujeito e as formas de criação estética.

Coordenação Editorial



POUR UNE INTERPRÉTATION FIGURATIVE DE L'*HISTOIRE D'UN VOYAGE FAICT EN LA TERRE DU BRESIL*, DE JEAN DE LÉRY

Kevin Pierre Yves BERNARD*

RÉSUMÉ : Nous proposons dans cet article d'examiner comment le concept de *figura* pensé par le philologue allemand Erich Auerbach pourrait nous conduire vers une compréhension des contradictions dialectiques présentes dans les constructions stylistiques et de composition de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, de Jean de Léry. Nous sommes convaincus que la majeure partie des études concernant cette œuvre se concentrent sur les éléments d'une nouvelle réalité (le Nouveau Monde, les peuples indigènes et leur culture, les aspects exubérants de la nature, etc.), sans considérer que la reconstruction des *figurae* peut cacher l'un des pôles d'une relation dialectique pouvant être une vision religieuse, européenne et basée sur les Saintes Écritures, une méthode de compréhension appelée par Auerbach « *intellectus spiritualis* » et qui n'est autre qu'une exégétique entre le texte et son contexte historique plus ample. Pour établir des relations entre les aspects formels et contextuels (le déclin du Moyen Âge, la Renaissance et le début de la Modernité), nous observerons et vérifierons les possibles apports de l'interprétation figurative à l'étude d'une œuvre littéraire du XVI^e siècle.

MOTS-CLÉS: Jean de Léry. Découverte du Brésil. *Figura*. Littérature de voyage.

Les images voilées incitent à percer le voile, les images déjà dévoilées n'ont plus rien à nous révéler; l'impératif dynamique se trouve du côté des premières. Et cet éloignement précisément est un élément poétique. Un portrait de la Renaissance, avec ses costumes et sa disposition, nous est étranger, mais ce dépassement nous invite à le surmonter. (Spitzer, 1970a, p.314).

* 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

Introduction

La découverte des Amériques, à la fin du XV^e siècle, représenta une véritable révolution dans l'évolution de l'Histoire universelle. Alors que les premiers voyageurs européens débarquent sur des plages sauvages, ils se retrouvent face à une réelle vision du paradis: une nature exubérante, de ravissants animaux et de singuliers habitants. Il ne fait pour eux aucun doute qu'ils se trouvent face à l'Éden perdu depuis la Chute. La littérature d'information se charge à ce moment-là de transcrire et transmettre les nouveautés trouvées sur ce continent inconnu des Anciens où « [...] comme aux premiers jours de la Création, tout ici était un don de Dieu, ce n'était pas l'œuvre du laboureur, du faucheur ou du meunier. » (Holanda, 1994 [1959], p.X)¹. Dans les écrits qui documentent les grandes découvertes maritimes, une véritable idéalisation des *terrae incognitae* et des peuples y vivant apparaît et semble drastiquement opposer l'Europe et l'Amérique: alors que dans l'Ancien Monde « [...] la nature marchandait avarement ses dons, les répartissant par saisons et ne profitant qu'aux prévoyants, aux diligents, aux patients [...] », au Nouveau Monde « [...] elle se livrait immédiatement dans sa plénitude, sans la dure nécessité — signe d'imperfection — d'avoir à faire appel au travail des hommes. » Les voyageurs pouvaient alors contempler le « Livre de la Nature » (Curtius, 1948, p.341.).

L'objectif de cet article est donc de proposer une interprétation figurative de l'une de ces narrations, composée par l'auteur protestant Jean de Léry (1534-1613) et intitulée *Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*. L'auteur parvint, selon nous, à construire au sein de son texte un réseau complexe de ce que le philologue romaniste Erich Auerbach (1993 [1938]; 1994 [1946], p.74-75) appelle le concept de *figura*. Dans son essai du même nom, il se consacre à l'exposition de ce recours stylistique de nature exégétique et médiéval qui pourrait nous permettre de rétablir la médiation entre notre œuvre du XVI^e siècle et notre présent historique, ce qui est généralement la tâche de toute investigation ancrée dans l'historicisme. La *figura* occupe une place centrale dans le travail du romaniste allemand, puisqu'elle nous aiderait à comprendre l'unité spirituelle formée par les œuvres littéraires composées entre l'Antiquité tardive et le XVII^e siècle. Ainsi, le concept stylistique se trouve subrepticement dans de nombreux essais qui composent *Mimesis*, son *magnum opus*. Notre intention est donc de présenter le concept figuratif afin d'en montrer les particularités et les avantages,

¹ Les traductions d'ouvrages en allemand et en portugais vers le français ont été faites par nous-même; l'anglais et le latin ont été laissés tels quels.

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry tout en établissant un dialogue avec certains auteurs ayant précédemment étudié le texte de Léry. Il s'agit également de montrer la richesse interprétative de l'*Histoire d'un voyage*.

Le concept figuratif et la *fortuna crítica*

L'essai *Figura* constitue l'exposition par Auerbach (1993 [1938], p.57) d'un procédé stylistique qu'il a d'abord décelé dans certains textes datant de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge, un procédé qui nous servirait de base épistémologique. Après avoir démontré les apports des auteurs classiques au contenu sémantique du terme *figura* — c'est-à-dire ceux de Varon, Lucrèce, Cicéron et Ovide, ainsi que ceux des Pères de l'Église, et en particulier Tertullien et saint Augustin —, le philologue considère l'origine de ce qu'il nomme « interprétation figurative » et en procède à une caractérisation détaillée. Il observe tout d'abord que le dispositif exégétique de la *figura* aurait eu un rôle déterminant pendant l'Antiquité tardive et, plus particulièrement, au moment de la diffusion de la religion chrétienne. Suivant l'exemple qui leur était donné par les Pères de l'Église, les nouveaux chrétiens comprenaient l'Ancien Testament comme étant une préfiguration du Nouveau Testament. Les personnages historiques étaient également compris dans cette lecture figurative des Textes Sacrés: Jésus-Christ est alors devenu un nouveau Moïse, les miracles de la rédemption du Messie ayant été associés à l'Exode d'Égypte. Dans les débuts de la diffusion du christianisme, observant les persécutions faites aux croyants, saint Paul tenta de supprimer de l'Ancien Testament sa nature d'histoire et de règlements du peuple juif, le transformant en une « ombre de ce qui devait venir ».

L'ombre mentionnée par le philologue n'est autre que la *figura*, et ainsi l'Ancien Testament était à partir de ce moment-là conçu comme une promesse future, une préfiguration de l'arrivée du Messie et de ses Évangiles. Le Vieux Testament n'avait donc plus de caractère précis et est devenu la prophétie de la Nouvelle Alliance, celle-ci étant dialectiquement l'accomplissement de ladite prophétie, annulant, assimilant et réalisant son contenu. De la même façon, Jésus-Christ, en tant que nouveau Messie, annula, assimila et acheva l'œuvre de Moïse, son prédécesseur. Par ce changement, les enseignements de l'Ancien Testament devinrent acceptables par des peuples culturellement et géographiquement distants du Moyen-Orient, comme l'étaient les Celtes ou bien les Germains. Le Vieux Testament en vint à devenir une partie de la nouvelle religion universelle, c'est-à-dire un élément constitutif de l'Histoire universelle, une partie de la

totalité qu'elle commença à représenter lors de l'avènement du christianisme (Auerbach, 1993 [1938], p. 59).

Devenu prophétie, ou *figura rerum*, ce ne sera que bien plus tard, lors de la Réforme protestante, que les Européens redécouvriront le caractère national de l'Ancien Testament pour le peuple juif. Cependant, cette conception figurative des Saintes Écritures fut unanimement acceptée pendant environ mille ans et la logique qu'elle contient nous oriente vers une première tentative pour définir ce que Auerbach (1993 [1938], p.60) nomme « relation figurative » : elle est constituée par deux pôles compris dans le cours du temps — il peut s'agir d'événements ou bien de personnages. Ce point est déterminant et nous rappelle la conception hégélienne de l'Histoire, car l'historicité des deux éléments constitutifs de la *figura* est primordiale. Pouvant être situés dans le passé, le présent ou le futur, chacun des pôles est un élément concret, historique et réel, la condition absolument indispensable à l'existence même de la relation figurative. En effet, rappelons que la raison (*Vernunft*) n'est pas abstraite pour Hegel (1930 [1837]), mais qu'elle s'incarne elle-même dans l'Histoire. Ainsi, le pôle correspondant à la prophétie n'est pas moins tangible que celui de la réalisation de la relation. L'acte de compréhension de la *figura*, ou *intellectus spiritualis*, incarne le lien entre les deux éléments de la relation; c'est l'unique élément présent. La *figura* est donc à comprendre comme une relation tripartite dans laquelle l'interprète essaie de déceler les relations entre les composantes figuratives.

Bien qu'elle puisse paraître archaïque et primitive, la compréhension figurative se montra comme un renouveau dans les aptitudes créatives humaines, coexistant et se confondant parfois avec une compréhension de nature symbolique. De fait, ces deux types interprétatifs partagent certaines caractéristiques car tous deux aspirent à comprendre et organiser la vie humaine comme une totalité, mais sont également associés au domaine religieux. Les deux compréhensions peuvent néanmoins être aisément discriminées sur certains aspects. Tout d'abord, nous savons que le symbole est bien souvent porteur de propriétés magiques, alors que la *figura*, quant à elle, nous en apparaît dépourvue. Ensuite, le symbole n'a pas l'obligation d'être historique, tandis que, comme nous l'avons vu, la *figura* est incontestablement située dans le cours de l'Histoire, à la fois concrète et réelle (Auerbach, 1993 [1938]), nous renvoyant aux figures (*Gestalten*) de l'Esprit hégélien, construites par celui-ci au moyen du concept dans sa quête de la connaissance de soi-même.

La relation américaine de Léry a motivé un grand nombre d'études et de publications depuis le siècle dernier. De chaque côté de l'océan Atlantique, des

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

chercheurs ont dédié des articles, des monographies académiques et des livres à cet auteur du XVI^e siècle dont l'œuvre exerça une influence considérable sur la pensée d'innombrables auteurs, parmi lesquels nous pouvons citer Montaigne, Voltaire, Diderot ou bien Rousseau. Aux côtés de l'*Histoire memorable de la ville de Sancerre* (Léry, 2024 [1574]), un récit du siège d'une ville protestante pendant les guerres de Religion (1562-1598), l'*Histoire d'un voyage* est considérée par la critique — française et brésilienne — comme l'un des récits de voyage au Brésil les plus remarquables de son époque, et il convient à présent d'aborder certaines contributions notables à l'avancée de la recherche sur l'auteur en question et son œuvre. Dans cette abondante *fortuna crítica*, nous avons dû faire des choix liés à nos intérêts de recherche, et nous verrons que chacun des travaux qui seront cités offre un point de vue différent par rapport aux autres, des questionnements et des approches variées qui nous permettront de souligner notre propre position.

Dans son étude intitulée *As terras inventadas: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton*, Wilton Silva (2003) observe chez Léry l'usage d'un langage symbolique, notant des impulsions de constructions présentes dans les mythes et symboles, mais aussi dans le registre de l'inconnu, des contes merveilleux et des fables que l'auteur mentionne dans son *Histoire d'un voyage*. De plus, en le comparant avec les deux autres auteurs mentionnés dans le titre de son travail, l'auteur démontre que Léry, au moyen d'une expérimentation très représentative de l'époque des grandes découvertes maritimes, et dans laquelle l'observation directe de la nouvelle réalité du Nouveau Monde occupa une place singulière, est parvenu à se libérer peu à peu de la fantaisie médiévale afin d'en établir la géographie, créant un mouvement d'approchement et d'éloignement entre les deux côtés de l'océan Atlantique par la construction de dichotomies hiérarchisantes. Selon nous, l'absence d'une approche de critique littéraire limite grandement l'analyse du chercheur, qui semble chercher à automatiser l'écriture de Léry, laissant de côté la valeur de l'œuvre littéraire, sa poésie renaissante qui vise à comprendre et organiser toutes les nouveautés amenées par les grandes découvertes.

L'interprétation figurative nous semble, nonobstant, bien plus à même d'analyser l'Histoire universelle que les allégories, les mythes ou bien les symboles car elle est concrète dans toute sa réalité (Auerbach, 1993 [1938], p.64-65). Il est fondamental de le rappeler, car il ne s'agirait plus de penser les catégories stylistiques composées par Léry au moyen de tels concepts déjà sémantiquement épuisés, mais avec celui de la *figura* qui, bien qu'oublié, apporterait une nouvelle lecture de son œuvre. La prophétie figurative possède, de fait, un véritable pouvoir

de conquête qui lui permet d'interpréter un processus terrestre par l'intermédiaire d'un autre. Le premier annonce le second, et celui-ci réalise dialectiquement le premier. L'un et l'autre sont compris dans le cours de l'Histoire et sont des constructions de l'Esprit dans sa quête pour l'auto-connaissance. La prophétie n'est pas moins réelle et concrète que sa réalisation, les deux s'orientant vers un futur qui est encore à venir, vers l'Esprit absolu qui incarne la vérité définitive et éternelle.

Il est alors possible de déduire que le présent est lui-même une *figura* dissimulée, puisque l'Histoire, étant elle-même une autre *figura* de l'Esprit, requiert une interprétation afin de se dévoiler. Ainsi, l'ensemble de l'Histoire nous paraît être constamment ouvert et questionnable parce qu'elle est orientée en direction d'une destination qui nous est encore inconnue. Alors que la vision moderne des historiens pense l'Histoire comme un processus horizontal, l'interprétation figurative se présente, quant à elle, comme une opération spirituelle que nous pouvons qualifier de verticale, étant donné qu'elle se réalise toujours dans un futur qui est le moment présent. Autrement dit, cette interprétation établit une relation entre les deux pôles séparés dans le temps et l'*intellectus spiritualis* — c'est-à-dire l'esprit qui tente de rétablir la médiation entre le texte littéraire et sa propre contemporanéité. Seulement à partir de cette position temporellement dominante pourrions-nous tenter d'exposer les *figurae* prises au sein d'une œuvre du passé. Dès lors, l'*Histoire d'un voyage* de Léry nous incite à faire un examen de conscience actuel, et nous dévoile une image moins opaque de qui nous sommes devenus, de qui nous avons toujours été, sans ne jamais laisser échapper l'impératif d'une compréhension de l'exposé linguistique de l'auteur conformément aux circonstances historiques l'ayant entouré, car en lui se trouve l'Homme universel que Leo Spitzer (1970b [1948]) et les autres romanistes allemands ont recherché.

Il est encore commun de penser, en partant toujours d'une vision moderne de l'Histoire, qu'un événement historique soit autonome et assuré, quand bien même il apparaisse incomplet. Pour l'interprétation figurative, au contraire, le fait historique est d'ores et déjà subordonné à une interprétation garantie dès le début, car l'Histoire s'oriente vers ce qui peut être pensé comme un modèle situé dans le futur. Ledit modèle est en réalité imité par les *figurae* qui deviennent ce que Auerbach a désigné sous le nom d'*imitatio veritatis*. Bien qu'il nous apparaisse, comme le fait historique, incomplet, le modèle est en vérité déjà achevé par Dieu, étant donné qu'il existe éternellement en lui. Les *figurae* doivent alors être entendues comme des philosophies de l'Histoire d'un élément

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

éternel qui a toujours existé, même s'il demeure caché aux hommes par la volonté divine. Suivant la philosophie de l'Esprit hégélienne, le modèle des *figurae* ne pourra être connu que lors de la révélation finale, moment où l'Esprit sera enfin complètement réconcilié avec lui-même et apparaîtra comme l'Esprit absolu et universel.

Selon cette logique, les *figurae* correspondent à des formes provisoires de quelque chose d'éternel et d'atemporel. Le modèle qu'elles reproduisent a toujours existé et existera pour toujours car il est présent dans un futur à la fois réel et tangible. Parce qu'il est dissimulé aux yeux et à la compréhension des hommes, il nécessite une interprétation afin de se révéler. Alors qu'il ne pourra être réalisé uniquement dans l'avenir, il est déjà présent puisqu'il est achevé par Dieu qui, quant à lui, ne connaît pas le cours du temps. Dans ce cas, les *figurae* contiennent dès à présent une dimension divine qui représente, si ce n'est une réalité fragmentaire et provisoire, une réalité éternelle et voilée. À la manière des figures de l'Esprit hégélien, les relations figuratives n'ont pas de fin, étant donné que l'accomplissement d'une relation en commence une nouvelle, la *figura* achevée devenant à son tour une *figura* en construction (Hegel, 1988 [1807]). De cette manière, il serait possible de trouver chez Léry les traces d'une conception figurative de l'Histoire qui s'est achevée et celles d'une nouvelle *figura* émergente, remplaçant alors son *Histoire d'un voyage* qui comporte déjà en elle-même la vérité de Dieu — bien que cachée — dans le cours de l'Histoire universelle.

Dans une étude intitulée *Um espelho em construção: o índio na crônica de Jean de Léry*, Diego Paiva (2008) nuance le relativisme et l'objectivité dont la critique qualifie souvent l'auteur protestant. Le chercheur pense que l'Indigène décrit dans l'*Histoire d'un voyage* ne serait pas le véritable Indigène brésilien, mais une figure de style construite par l'auteur comme une vision négative de l'Européen à partir de l'imaginaire de l'époque et de catégories négatives, opposant drastiquement le colonisateur et l'autochtone. À cause de cela, il faudrait modérer l'objectivité de Léry, ainsi que la réalité de la culture indigène transcrite dans son œuvre. Devenu une simple figure de rhétorique, l'auteur s'en servirait afin de critiquer la propre civilisation européenne, faisant perdre à l'Indigène sa véritable essence pendant ce processus. Paiva voit donc l'Indigène de Léry comme une image vide de substance ne servant qu'à s'opposer à l'Européen et dont l'identité aurait irrémédiablement disparu. Refusant de considérer l'*Histoire d'un voyage* comme un document historique, l'auteur la qualifie de « labyrinthe de médiations » dans lequel l'autochtone brésilien n'est plus qu'un recours stylistique construit à partir de références européennes (Paiva, 2008, p. 135).

Si nous constatons, au contraire, que la *figura* s'oriente davantage vers l'éternel que vers l'éphémère, il ne fait nul doute qu'elle représente au lecteur une réalité tangible. Dans ses études sur la *Divina Commedia*, Auerbach (1993 [1938]) constate que le monde dépeint par Dante est un monde déjà jugé par Dieu, et il nous est alors possible de contempler la maîtrise avec laquelle le poète est parvenu à sublimer ses personnages au regard de leurs existences terrestres et à les lier à l'éternité. En réfléchissant sur les personnages du poème dantesque, le romaniste observe que leur existence terrestre est absolument réelle et a été conservée dans la composition, mais elle n'est qu'une *umbra*, ou *figura*, de l'existence céleste qui est, quant à elle, l'accomplissement de la destinée du personnage. Ainsi, alors que Caton d'Utique apparaît à Dante et Virgile aux portes du Purgatoire, il n'est plus seulement le citoyen romain qui s'est suicidé pour ses convictions, mais il a été choisi par Dieu afin de surveiller l'entrée du Purgatoire. Son existence terrestre n'est pas supprimée, mais dialectiquement assimilée par sa *figura* accomplie. La brève existence de Béatrice sur terre n'était aussi que l'*umbra* de sa *figura* céleste, qui guide le poète dans le Paradis, parmi les saints et jusqu'à l'Empyrée. Enfin, nul autre que le poète romain Virgile, l'auteur d'Énée aux Enfers, n'aurait pu conduire Dante jusqu'aux portes du Paradis où, étant mort païen, l'accès lui est prohibé.

De ce fait, un événement terrestre n'est pas observé comme une réalité autonome et définitive, ni comme l'un des éléments d'une longue succession d'événements qui se succèdent les uns les autres. Il est considéré, au contraire, dans un rapport vertical avec un ordre absolu qui l'enveloppe et qui ne sera tangible que dans l'avenir. L'événement est alors entendu comme la prophétie figurative d'une partie d'une réalité absolue et totale dont la révélation se situe à la fin de l'Histoire. Cependant, cette réalité n'est pas uniquement à venir car elle est déjà présente dans la vision de Dieu et dans le monde de l'au-delà. Ainsi, l'accomplissement d'une prophétie figurative est loin d'être chimérique: quand bien même sa révélation n'aura lieu que dans le futur, il existe déjà en tant qu'une réalité à la fois vraie et voilée. Comme pour les personnages dantesques, il est donc impossible de nier l'existence de la *figura* terrestre et de sa réalisation parce que, dans la relation figurative, la réalité historique ne peut jamais être abolie, mais est en revanche confirmée et accomplie — la raison est, depuis Hegel, historique.

Il ne fait aucun doute, selon nous, que l'*Histoire d'un voyage* puisse être soumise à une interprétation figurative, étant donné que Léry, vivant dans une période d'intenses découvertes et changements socio-culturels, tenta de rendre

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

compte de ce monde du XVI^e siècle en pleine expansion et en proie aux guerres de Religion. Ainsi, l'auteur s'efforça de comprendre les *terrae incognitae* et leurs habitants et ce processus se manifesta notamment par une comparaison constante entre le « par-deça » et le « par-delà », entre la France et le Brésil. En tant qu'artisan protestant, puis pasteur, il est tout à fait probable qu'il ait assimilé — consciemment ou non — le recours stylistique figuratif des Pères de l'Église et qu'il l'ait instinctivement reproduit lorsqu'il témoigne des merveilles de la *terra de Santa Cruz* et des horreurs de la France des troubles religieux. De même, il est également envisageable de supposer que Léry ait cherché dans sa mémoire, alors qu'il rédige ses relations bien des années après le voyage fait en la terre du Brésil, des éléments annonciateurs de ce qu'il vit après son retour en Europe, comme par exemple les massacres de la Saint-Barthélemy et les sièges des villes protestantes par les troupes catholiques, comme celui de Sancerre qu'il vécut personnellement. À la manière des Pères de l'Église qui cherchèrent dans l'Ancien Testament les préfigurations de la Nouvelle Alliance, Léry scruta dans sa mémoire celles qui auraient pu mener les protestants à subir ces épreuves qui, si elles confirmaient leur élection, les soumièrent à d'innombrables souffrances.

Il ne s'agit pas, pour nous, d'expliquer des textes d'une période aussi éloignée comme le ferait une explication de texte traditionnelle, mais d'y poursuivre la *figura* de l'Homme universel. C'est dans le particulier — comme nous le rappelle le principe fondamental de la logique de Hegel (1988 [1807]) — que nous retrouverons l'universel. Nous nous sommes donc tournés vers les héritiers de l'historicisme de Vico, Herder et Hegel: Auerbach bien sûr, mais aussi Curtius (1948) et Spitzer (1970b [1948], p.4). Celui-ci nous raconte qu'il a constaté, assistant au cours de linguistique de son maître, Meyer-Lübke, et au cours de littérature de Becker — tous deux focalisés sur leurs propres objets — « *a meaningless industriousness* »: non seulement leurs exposés n'étaient pas centrés sur une population à un moment donné, mais l'Homme lui-même — qui est censé en être le sujet principal — a été perdu. Il s'agirait alors, suivant les principes des trois romanistes allemands, d'essayer de dévoiler la *figura* de l'Histoire chez Léry et, comme *intellectus spiritualis*, capter une *figura* synthétique de l'Homme universel présente dans son œuvre. L'altérité indigène, la création du mythe du « bon sauvage », l'influence du récit de Léry sur la littérature à venir ou encore sur la future ethnographie ne seraient pas à ignorer, même s'il s'agit de questions déjà bien débattues.

De grands travaux nous ont montré le chemin, et le premier qu'il nous convient de citer est l'ouvrage intitulé *O índio brasileiro e a Revolução Francesa: as*

origens brasileiras da teoria da bondade natural, rédigé par Afonso Arinos de Melo Franco (1976 [1937]). Celui-ci y démontre l'incidence de l'Indigène brésilien sur la littérature européenne, et notamment sur la littérature française, en démontrant l'importance des textes des voyageurs et des penseurs du XVI^e siècle sur leurs successeurs. Les plus influents, selon lui, ont été sans nul doute André Thevet, Montaigne et bien sûr Léry. Adoptant une progression divisée en siècles et en auteurs, Franco a réussi à exposer la forte réverbération des ouvrages de ces auteurs du début de la modernité jusqu'au XVIII^e siècle et, plus précisément, jusqu'à Jean-Jacques Rousseau qui a théorisé le concept du « bon sauvage ». Outre le panorama littéraire qu'il construit efficacement, il constate à son époque le manque d'intérêt des chercheurs — qu'ils soient français ou brésiliens — pour un sujet d'étude si souvent approché, mais qui n'a jamais été entendu. Il veut montrer à ses contemporains — et aux Brésiliens d'aujourd'hui encore — la présence des *topoi* de la nation brésilienne et de ses habitants originels dans les ouvrages des plus grands auteurs de la littérature européenne. En ce qui concerne Léry, Franco expose son influence dans l'œuvre de Rousseau par le concept du « bon sauvage », dont la résonance se retrouve, par exemple dans l'*Héloïse*, dans l'*Émile* et, bien sûr, dans les *Confessions*; il ne serait alors pas incongru de voir en Léry l'une des sources directes du romantisme.

La mentalité d'un homme du XVI^e siècle, confronté à une nouvelle réalité en Amérique, peut être retrouvée au travers des textes historiques et littéraires de l'époque, et c'est précisément ce que se propose d'étudier Sérgio Buarque de Holanda (1994 [1959]) dans son ouvrage intitulé *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. Au moyen d'une étude synchronique, l'auteur observe le moment de la découverte du Brésil et le début de sa colonisation afin d'exposer les différentes croyances qui peuplaient alors l'imaginaire des explorateurs ibériques en se basant sur les textes de l'époque. Il est intéressant de noter que Holanda a eu accès à des documents écrits dans divers idiomes: le portugais, mais aussi l'espagnol et le français. Il n'est alors pas étonnant de retrouver en référence les noms de Thevet et de Léry, parmi d'innombrables autres. Chacun des chapitres de l'étude se concentre sur un aspect — ou plutôt sur un motif — qui occupait à ce moment-là les fantasmes des colonisateurs, les incitant toujours davantage à pénétrer dans ces *terrae incognitae* pour en découvrir les richesses cachées. Les Portugais — qui voyageaient depuis un siècle sur les océans et qui ont découvert la route maritime vers les Indes orientales — étaient par conséquent moins sujet aux croyances médiévales que les autres peuples européens. Nous pouvons citer certaines d'entre elles, notamment le Paradis

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry perdu, la fontaine de Jouvence, les Amazones, l'El Dorado, ou encore les géants du *rio de la Plata*.

Il est notable d'observer, dans la recherche de Holanda, la différence entre les colonisation anglaise et portugaise du Nouveau Monde, et surtout leurs conceptions divergentes concernant la terre. En Amérique du Nord, les Anglais qui ont émigré vers la Nouvelle Angleterre afin de fuir les conflits religieux n'y voyaient pas un Paradis terrestre, mais une opportunité d'y construire une communauté bénie. En Amérique du Sud, les Portugais — puis les Espagnols — poursuivaient, au contraire, ce Paradis perdu depuis la Chute de l'humanité, convoitant les ressources naturelles qu'ils pourraient y trouver et qu'ils voyaient comme un don de Dieu qui leur était offert sans aucune contrepartie. Nous avons alors bien à ce moment de la découverte une colonie d'exploration: en effet, Caio Prado Júnior (1999 [1942], p.23) nous rappelle bien que l'expansion outre-mer des peuples européens a tout d'abord été motivée par le commerce, ce qui explique « [...] le relatif mépris pour ce territoire primitif et vide qu'est l'Amérique [...] » au regard de l'Orient convoité pour ses marchandises alors très recherchées. L'idée de coloniser ne se développera qu'un siècle plus tard, notamment en raison des incursions et des tentatives de colonisation des autres peuples européens. L'*Histoire d'un voyage* de Léry relate donc la première tentative de fondation d'une colonie de peuplement en Amérique du Sud: la France Antarctique (1555-1560). Établie sur l'île de Serigipe, dans la baie de Guanabara, par Nicolas Durand, chevalier de Villegagnon, elle avait notamment pour objectif la création d'un refuge pour les protestants de France. Nous constatons dans l'écriture de Léry une profonde admiration pour le « Livre de la Nature », c'est-à-dire la manifestation de la puissance de Dieu par le monde qu'il a créé, et sa position complexe au sujet des Indigènes brésiliens qui lui donnent l'opportunité de discourir sur la perte de l'humanité.

L'*Histoire d'un voyage* de Léry est le résultat d'un lent processus de lecture et de compréhension des événements de son histoire contemporaine. Avec la fin du Moyen Âge et l'entrée dans la Modernité, l'Humanisme émergent — inspiré par la Renaissance italienne — se détourna de Dieu afin de se tourner vers l'individu qui a donc commencé à analyser son existence et le monde dont il fait partie. Avec les grandes découvertes maritimes initiées par les royaumes ibériques, les voyageurs se sont lancés sur les océans et ont cherché à déchiffrer toutes les nouveautés au moyen de l'écriture. En ce sens, Michel de Certeau (1975) nous a donné des clefs de compréhension dans son ouvrage intitulé *L'Écriture de l'histoire*. Dans un chapitre qu'il a consacré à l'auteur huguenot —

« Ethno-graphie. L'oralité ou l'espace de l'autre: Léry » —, il aborde donc l'écriture comme un processus historique qui vise à comprendre et à s'appropriier les nouveautés ramenées en Europe par les voyageurs. Face à ces innombrables étrangetés, l'écriture est devenue un processus mémoriel, un moyen de dissection, de compréhension et d'enregistrement. L'homme du XVI^e siècle ne supporte alors plus l'incompréhension et Léry ne fait pas exception. Dans sa relation de voyage, l'auteur a voulu d'une part comprendre ce qu'il avait sous les yeux, et d'autre part l'expliquer et le représenter nettement à son lecteur.

Certeau (1975) observe tout d'abord le rapport de force entre l'écriture européenne et l'oralité indigène, un développement qui nous semble de première importance. Dans *l'Histoire d'un voyage*, il constate de fait une opposition drastique entre l'oralité des Indigènes qui ne parvient pas à se libérer de son point d'énonciation et qui est fugace, avec l'écriture de l'Européen qui fixe son contenu et parvient à conquérir l'espace de l'autre. L'écriture est pour lui la marque d'une élection de Dieu, une habilité offerte par celui-ci aux élus et aux vertueux. Elle est devenue l'un des instruments de la domination des peuples qui en étaient dépourvus, ceux-ci la voyant comme un acte de sorcellerie. De fait, le chercheur remarque en effet les qualités de l'écriture pouvant aussi bien retenir des informations que les diffuser dans l'espace et dans le temps, ce qui provoquait l'étonnement des Indigènes. Ceux-ci observaient avec surprise les Européens écrire et se communiquer par des morceaux de papier, un acte qu'ils associaient à de la magie. Ainsi, les voyageurs prouvaient leur supériorité technique sur les habitants du Nouveau Monde et, en conséquence, leur légitimité de conquête de ces territoires peuplés par des hommes méconnaissant la vérité de Dieu.

Une dichotomie est soulignée par Certeau (1975, p. 250) entre « ici » et « là-bas », entre la France et le Brésil, s'inspirant des expressions de Léry « par-deçà » et « par-delà ». Il observe en effet une nette coupure géographique dans l'œuvre de l'auteur entre le Vieux Monde et le Nouveau, et plus particulièrement au cours des chapitres qui correspondent au récit de l'aller et retour — c'est-à-dire des chapitres I à VI et les chapitres XXI et XXII — dans lesquels nous pouvons percevoir une ambiance fantastique. La première traversée de l'océan Atlantique a été pour Léry une expérience pouvant être qualifiée de mystique car il a eu l'opportunité d'observer des créatures considérées mythiques, de témoigner de phénomènes surnaturels et de participer à des traditions de marins. Ces expériences peuvent être entendues comme des vestiges de l'imaginaire médiéval en pleine déconstruction face aux avancées des navires européens sur les mers, repoussant les monstres légendaires au-delà d'un horizon toujours moins inconnu.

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

Le récit de Léry nous apparaît alors exemplaire au regard des expressions du rationalisme empirique qui s'y trouvent: comme l'a écrit Camões (apud Holanda, 1994 [1959], p. 11): « *Não se aprende, Senhor, na fantasia, / Sonhando, imaginando ou estudando, / Senão vendo, tratando e pelejando.* »

La fracture géographique du monde que Certeau (1975, p. 258) a remarquée se déplace par la suite vers la faune brésilienne. En effet, Léry consacre les chapitres centraux de l'*Histoire d'un voyage* — c'est-à-dire des chapitres VII à XIX — à la description du Nouveau Monde, traitant de sa géographie, de sa faune, de sa flore et des Indigènes. Alors qu'il décrit avec émerveillement la faune brésilienne, l'auteur a créé ce que Certeau a poétiquement appelé des « miroirs brisés »: pour représenter au lecteur ce qui est irréprésentable, Léry a esquissé le portrait d'animaux hybrides, « moitié ceci » et « moitié cela », à partir de référentiels connus en Europe, en Afrique et en Asie. Nous retrouvons alors la fracture du monde reportée sur le règne animal. Dès lors, Léry compose dans son texte des créatures hybrides qui, suite à ce processus, devaient apparaître monstrueuses aux Européens de son époque, excitant par la même occasion leur intérêt à acquérir l'*Histoire d'un voyage*. Cette application pour décrire toujours plus précisément les merveilles du Brésil résulte de deux raisons: la première raison découle du manque de gravures qui auraient aisément pu compléter les descriptions de l'auteur, un manque que celui-ci regrette à plusieurs reprises au cours du texte; la deuxième raison émane du désir propre à l'explorateur du XVI^e siècle de comprendre et de s'approprier par l'écriture toutes les nouveautés du Nouveau Monde. Il arrive même que Léry apprenne et retranscrive les noms de tout ce qui l'entoure en langue tupi, ce qui réaffirme encore plus sa conquête — dans tous les sens du terme — des *terrae incognitae* et de tout ce qu'y s'y trouve. Celles-ci sont alors recrées et présentées clairement au lecteur.

Suite aux fractures géographique, animale et végétale, Certeau (1975) observe un dernier glissement concernant cette fois l'humanité. En effet, la lecture de l'*Histoire d'un voyage* nous présente dans un premier temps une fracture culturelle entre les Européens et les Indigène, Léry décrivant de nombreuses divergences entre les deux peuples, telles que la nudité, l'anthropophagie, la religion, la famille, etc. Néanmoins, à force de descriptions et de tentatives d'interprétation de l'altérité indigène — qu'elles soient réussies ou non —, l'auteur laisserait paraître l'unité de l'Homme: « De la différence constatée, il reste seulement *une langue à traduire* » (Certeau, 1975, p.264, italiques de l'auteur). Ainsi, Léry a jusqu'à sa dernière édition publiée de son vivant de traduire toujours plus l'autre qui est, en fin de compte, soi-même. Cet effort de traduction du tupi

est particulièrement observable dans le chapitre XX de l'*Histoire d'un voyage*: le fameux colloque tupi-français donnant au lecteur quelques clés de compréhension de la langue indigène. Le chapitre XVI^{bis} — aussi dénommé « théâtre des horreurs » par la critique — s'attache à montrer les horreurs des Indigènes brésiliens aux côtés de celles des Turcs, de l'Empaleur, des Espagnols et des Français. Que ce soit par ces violences faites contre leurs semblables ou bien par l'oubli de la crainte de Dieu, l'humanité est chez Léry une, ce qui confirme, selon nous, la présence dissimulée de l'Homme universel dans les *Histoires*, une présence qu'une analyse linguistico-stylistique pourra nous révéler.

L'ouvrage collectif intitulé *Jean de Léry: Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, rédigé par Grégoire Holtz, Mathieu Goux et Rebecca Legrand (2022) offre au lecteur un état des lieux des recherches les plus récentes publiées sur l'auteur et sur la relation en question. Primairement destiné aux candidats à l'agrégation, ce texte rigoureusement organisé est divisé en trois grandes parties qui abordent chacune un aspect de l'*Histoire d'un voyage*. Dans la première partie « Repères », nous avons une synthèse historico-littéraire de la vie de Léry et de son époque. Traitant de questions biographiques, cette partie introduit efficacement la seconde partie « Problématiques » dans laquelle nous pouvons découvrir des réflexions actuelles sur l'œuvre de Léry en montrant par la même occasion la richesse du texte qui peut être lu et compris sous des angles disciplinaires variés, et notamment des approches historique, ethnologique et littéraire. La troisième partie « Travail du texte » nous a semblé particulièrement pertinente, car elle s'intéresse aux traits linguistiques et stylistiques employés au XVI^e siècle et plus particulièrement par Léry. L'approche narratologique des chercheurs sera toutefois différente de celle que nous proposons ici, c'est-à-dire la philologie allemande. Pour clôturer l'ouvrage, l'importante bibliographie subdivisée en thématiques pourrait être considérée comme une quatrième partie, tant les travaux qui s'y trouvent sont nombreux et pertinents pour la recherche.

Il faut pour finir mentionner les nombreux travaux de Frank Lestringant (1991; 1999a; 1999b; 2022) qui contribuent grandement à l'étude de Léry, de ses œuvres et du XVI^e siècle littéraire. Ayant abondamment publié sur l'œuvre du cosmographe Thevet et celle de Léry, nous avons regroupé les travaux qui nous ont été les plus utiles. Le premier d'entre eux est *L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance* dans lequel le chercheur analyse l'œuvre de Thevet et le mode de l'écriture cosmographique. Nous avons ensuite consulté le texte intitulée *Jean de Léry ou l'invention du sauvage: essai sur l'« Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil »*, dans lequel les informations biographiques côtoient les liens

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry avec d'autres auteurs de l'époque, ce qui nous amène à observer la complexité et le caractère fragmentaire de la production littéraire du XVI^e siècle. Divisé en trois parties, Lestringant aborde tout d'abord le personnage de Léry, avant de passer à la thèse de son travail qui est l'invention du sauvage et d'en décrire les divers points de départ, puis finir par les résonances de l'*Histoire d'un voyage* dans son contexte littéraire contemporain. Vient ensuite son exposé nommé *Le Huguenot et le Sauvage: l'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589)*, dans laquelle il rend compte des expériences coloniales françaises au Brésil et en Floride au moyen de témoignages de l'époque. Récemment, il a publié *Jean de Léry, le premier ethnologue*, un texte court et dense qui développe en sept chapitres la vie et l'œuvre de Léry en définissant encore plus les informations au regard de son objet par rapport aux publications antérieures mentionnées ci-dessus.

Le récit d'un voyage vers le Brésil

Erich Auerbach (2007) nous rappelle à juste titre que, contrairement aux œuvres littéraires qui nous sont contemporaines, celles qui nous viennent d'un passé lointain — c'est-à-dire de l'Antiquité, du Moyen Âge, ou encore du début de la Modernité — nécessitent un intermédiaire afin de nous initier à la linguistique et à la culture de l'époque en question. Cet intermédiaire, ajoute-t-il, peut être un professeur ou, dans bien des cas, un chercheur. Jean de Léry est un homme du XVI^e siècle. Il naît en 1534 à la Margelle, un village de Bourgogne, et meurt de la peste en 1613 à Montricher, en Suisse. À l'âge de vingt-trois ans, il s'embarque vers le Brésil avec pour objectif de participer à la construction de la France Antarctique, une colonie française établie sur une île de la baie de Guanabara, par Nicolas Durand de Villegagnon. Le groupe de quatorze hommes de confession protestante dont fait partie Léry a l'intention d'y créer un refuge pour les protestants de France — et, plus généralement, d'Europe — et arrive au Brésil au début de l'année 1557. Ils y restent environ huit mois avant de quitter l'île en direction du continent: en effet, les troubles religieux qui sévissent dans le Vieux Monde ne tardent pas à atteindre le Nouveau et Villegagnon, ayant décidé de rester fidèle au catholicisme, expulse les huguenots en novembre de la même année. Durant quelques mois, Léry se retrouve à cohabiter avec les Indigènes brésiliens, observant et gravant dans sa mémoire tout ce qu'il peut, avant de repartir vers la France au début de janvier 1558 : le résultat de ce séjour au Nouveau Monde sera l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*.

À déclarer le « [...] motif et occasion qui [le] fit entreprendre ce lointain voyage en la terre du Bresil [...] », Léry (1994 [1580], p.105-106) assure au lecteur que ce qu'il s'apprête à exposer n'est que vérité, déclarant: « [...] mon intention et mon sujet sera en ceste histoire, de seulement declarer ce que j'ay pratiqué, veu, ouy et observé tant sur mer, allant et retournant, que parmi les sauvages Ameriquains, entre lesquels j'ay frequenté et demeuré environ un an. » Afin que le lecteur puisse comprendre les raisons d'« [...] un si fascheux et lointain voyage », dit-il, il s'agit d'en préciser « briefvement quelle en fut l'occasion [...] » : de fait, en 1555, « [...] un nommé Villegagnon Chevalier de Malte, autrement de l'Ordre qu'on appelle de S. Jean de Jerusalem [...] » se fâcha en Bretagne « où il se tenoit lors » et, ainsi, « [...] fit entendre en divers endroits du Royaume de France à plusieurs notables personnages de toutes qualitez, que dés long temps il avoit non seulement une extreme envie de se retirer en quelque pays lointain, où il peust librement et purement servir à Dieu selon la reformation de l'Evangile.» Alors que la Réforme se diffusait toujours plus, augmentant les tensions entre catholiques et protestants, il arguait qu'« [...] il désiroit d'y preparer lieu à tous ceux qui s'y voudroyent retirer pour eviter les persecutions. » De fait, « [...] en ce temps-là plusieurs personnages, de tout sexe et de toutes qualitez, estoyent en tous les endroits du Royaume de France, par Edits du Roy et par arrests des Cours de Parlemens, bruslez vifs, et leurs biens confisquez pour le faict de la Religion. »

Ayant entendu parler, rapporte Léry (1994 [1580], p.107-108), « [...] de la beauté et fertilité de la partie en l'Amérique, appelée terre du Bresil [...] » — « [...] tant de bouche à ceux qui estoyent près de luy, que par lettres qu'il envoyoit à quelques particuliers [...] » —, « [...] que pour s'y habituer et effectuer son dessein, [Villegagnon] prendroit volontiers ceste route et ceste brisée. » Ainsi, « sous ce pretexte et belle couverture », il se lia à « [...] quelques grans seigneurs de la Religion reformée, lesquels menez de mesme affection qu'il disoit avoir, desiroyent trouver telle retraite [...] »; parmi eux se trouvait « [...] messire Gaspard de Colligny Admiral de France, bien veu, et bien venu qu'il estoit auprès du Roy Henri 2. lors regnant. » Voyant dans l'entreprise de Villegagnon une occasion à saisir pour la cause huguenote, l'amiral de Coligny réussit à convaincre son souverain en avançant « [...] que si Villegagnon faisoit ce voyage, il pourroit découvrir beaucoup de richesses et autres commoditez pour le profit du Royaume. » Convaincu, Henri II « [...] fit donner deux beaux navires equipez et fournis d'artillerie: et dix milles francs pour faire son voyage. » Une fois renouvelée la « [...] promesse à quelques personnages d'honneur qui l'accompagnerent qu'il establirait le pur service de Dieu au lieu où il resideroit [...]», et après qu'« il se

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

fut pourveu de matelots et d'artisans », Villegagnon prit la mer « [...] au mois de Mai audit an 1555 [...] où il eut plusieurs tormentes et destourbiers, mais enfin, nonobstant toutes difficultez, en Novembre suyvant il parvint audit pays. »

Villegagnon, rapporte Léry (1994 [1580], p.108-109) entra dans « [...] un bras de mer, et riviere d'eau salée, nommée par les sauvages *Ganabara*, laquelle [...] demeure par les vingt-trois degrez au-delà de l'Equateur: assavoir droit sous le Tropique de Capricorne [...] », et « [...] se pensa premierement loger sur un rocher à l'embouscheure [...] » — l'*ilha Laje* —, mais n'y parvint pas car « les ondes de la mer l'en chasserent ». Il s'enfonça un peu plus dans la baie de Guanabara et débarqua sur l'*ilha de Serigipe* — « *a ilha das Palmeiras* » (Varnhagen, 2023, I, p.521-522) —, que l'auteur décrit comme étant « une Isle auparavant inhabitable ». Imaginant devoir se défendre « tant contre les sauvages, que contre les Portugais, qui voyagent, et ont jà tant de forteresse en ce pays-là », il « fit commencer d'y bastir un fort » du nom de Coligny « à fin qu'il y fust en plus grande seurté ». Néanmoins certains problèmes religieux apparurent et, « quand ses navires furent chargées et prestes de revenir en France, il escrivit et envoya dans l'une d'icelles expressément homme à Geneve, requerant l'Eglise et les Ministres dudit lieu de luy ayder et le secourir autant qu'il leur seroit possible en ceste sienne tant sainte entreprise ». Selon l'auteur, « [...] feignant toujours de brusler de zele d'avancer le regne de Jesus Christ [...] », Villegagnon désirait « [...] que on luy envoyast des Ministres de la parole de Dieu [...] pour tant mieux reformer luy et ses gens, et mesme pour attirer les sauvages à la cognoissance de leur salut. » De plus, il souhaitait aussi « que quelques nombres d'autres personnages bien instruits en la Religion Chrestienne accompagnassent lesdits Ministres pour l'aller trouver. »

À la réception des lettres de Villegagnon, Léry (1994 [1580], p. 109-110), l'Église de Genève « [...] rendit premierement graces à Dieu de l'amplification du regne de Jesus Christ en pays si lointain, mesme en terre si estrange, et parmi une nation laquelle voirement estoit du tout ignorante le vray Dieu. » L'amiral de Coligny — auquel il avait aussi écrit — désigna comme chef de la mission protestante « Philippe de Corguilleray sieur du Pont (qui s'estoit retiré près de Geneve, et qui avoit esté son voisin en France près Chastillon sur Loing [...] » qui, « quoy qu'il fust jà vieil et caduc », accepta de quitter sa famille et remplir son rôle. Les « Ministres de la parole de Dieu » furent choisis parmi les étudiants en théologie de Genève: « [...] entre autres maistres Pierre Richier, jà aagé pour lors de plus de cinquante ans, et Guillaume Chartier. » Après s'être entretenus avec les ministres de Genève, les deux hommes « [...] accepterent volontairement,

avec le conducteur du Pont, de passer la mer pour aller trouver Villegagnon, à fin d'annoncer l'Évangile en l'Amérique [...] », accompagnés par, ajoute Léry (1994, p.111-112), « des artisans experts en leur art ». Pour prévenir ceux qui voudraient faire le voyage, Du Pont leur exposa en détails la longueur du voyage et les difficultés de la vie au Nouveau Monde, concluant qu'« [...] il faudrait là user de façons de vivre, et de viande du tout différentes de celle de nostre Europe ». Après « plusieurs sermons et recherches de tous costez [...] », onze hommes furent recrutés:

[...] assavoir Pierre Bordon, Matthieu Vernevie, Jean du Bordel, André la Fon, Nicolas Denis, Jean Gardien, Martin David, Nicolas Raviquet, Nicolas Carneau, Jaques Rousseau, et moy Jean de Lery: qui tant pour la bonne volonté de Dieu m'avoit donné dès lors de servir à sa gloire, que curieux de voir ce monde nouveau, fus de la partie. (Léry, 1994, p.112).

Partant de Genève le 10 septembre 1556, Léry (1994 [1580], p.112-113) rapporte que la mission protestante se rendit tout d'abord à Châtillon-sur-Loing afin de recevoir la bénédiction de l'amiral de Coligny: « [...] il nous encouragea de plus en plus de poursuivre nostre entreprise, mais aussi, avec promesse de nous assister pour le fait de la marine, nous mettant beaucoup de raisons en avant, il nous donna esperance que Dieu nous feroit la grace de voir les fruits de nostre labour. » Ils partirent ensuite pour Paris où ils demeurèrent pendant un mois et où « [...] quelques Gentils-hommes et autres estans advertis pourquoi nous faisons ce voyage, s'adjoignirent à nostre compagnie. » Ils poursuivirent alors vers Rouen où, en 1555, il y eut la célèbre fête brésilienne devant Henri II et Catherine de Médicis, puis arrivèrent enfin « [...] à Honfleur, port de mer, qui nous estoit assigné au pays de Normandie, y faisant nos preparatifs, et en attendans que nos navires fussent prestes à partir, nous y demeurasmes environ un mois. » Le vice-amiral de la flotte, « le sieur Bois le Comte, neveu de Villegagnon », était en train de faire « [...] equipper en guerre, aux depens du Roy, trois beaux vaisseaux: fournis qu'ils furent de vivres et d'autres choses nécessaires pour le voyage [...] », lui-même prenant place sur *la Petite Roberge*. Le 19 novembre 1556, ils embarquèrent sur les navires et l'auteur, quant à lui, monta à bord de *la Grande Roberge*.

Le jour même, à midi, Léry (1994 [1580], p.114-115) raconte que la flotte française prit la mer au son des « [...] canonnades, trompettes, taboires, fifres, et autres triumphes accoutumez de faire aux navires de guerre qui vont voyager. » Il

note aussi la présence à bord de *la Rosée*, avec environ quatre-vingt-dix personnes à bord, de « [...] six jeunes garçons, que nous menasmes pour apprendre le langage des Sauvages [...] » et qui deviendront alors des truchements; étaient encore présentes « [...] cinq jeunes filles avec une femme pour les gouverner [...] », l'auteur ajoutant qu'elles « [...] furent les premières femmes Françaises menées en la terre du Bresil, dont les Sauvages dudit pays, ainsi que nous verrons cy apres, n'en ayans jamais veu auparavant de vestues, furent bien esbahis à leur arrivée. » Sortant ainsi du port de Honfleur et faisant un arrêt « à la Rade de Caux » pour que les capitaines fassent la revue des voyageurs à bord, avant de pouvoir ordonner le départ en haute mer. Un problème technique les en empêcha: « Toutesfois parce que le cable du navire où j'estois se rompit, l'ancre, à cause de cela, estant tiré à grande difficulté, nous ne peusme appareiller que jusques au lendemain [...] », c'est-à-dire le 20 novembre 1556, commençant alors « à naviger sur ceste grande et impetueuse mer Oceane ». Léry rapporte que, longeant les côtes de l'Angleterre, les voyageurs furent « tous forts malades de la maladie accoustumée à ceux qui vont sur mer, n'y avoit-il celuy qui ne fust bien espouventé de tel branslement ». Voguant difficilement pendant treize jours, il mentionne finalement « que Dieu appaisa les flots et orages de la mer ».

En cette moitié du XVI^e siècle, les mers étaient fréquentées par les navires de diverses nations européennes concurrentes, Léry (1994 [1580], p.116-117) s'intéressant alors à la pratique de la piraterie. Il constate en effet que la coutume sur terre était la même sur mer, « [...] assavoir que celuy qui a les armes au poing, et qui est le plus fort, l'emporte, et donne la loy à son compagnon. » Ainsi, « messieurs les mariniers » n'hésitaient pas à décharger les autres vaisseaux qu'ils rencontraient « de tout ce qui leur semble bon et beau », arguant notamment « [...] qu'il y a longtemps qu'à cause des tempestes et calmes sans pouvoir aborder terre ny port, ils sont sur mer en nécessité de vivres, dont ils prient qu'en payant ils en soyent assistez. » Si quelqu'un avait l'idée de les résonner « [...] qu'il n'ly a nul ordre d'ainsi indifferemment piller autant les amis que les ennemis [...] », ceux-ci répétaient « [...] la chanson commune de nos soldats terrestres qui en cas semblable pour toutes raisons disent, que c'est la guerre et la coutume, et qu'il se faut accommoder, ne manque point en leur endroit. » Pis encore s'ils rencontraient « les Espagnols, et encores plus les Portugais », ces deux peuples « [...] se vantans d'avoir les premiers descouvers la terre du Bresil, voire tout le contenu depuis le destroit de Magellan, qui demeure par les cinquante degrez du costé du Pole Antarctique, jusques au Peru, et encores par-deçà l'Equateur. » Se déclarant alors « seigneurs de tous ces pays-là », ils faisaient aux Français « [...]

une telle guerre, qu'ils en sont venus jusques-là d'en avoir escorché de tous vifs, et fait mourir d'autre mort cruelle. » Déterminés à leur tenir tête et défendre « leur part en ces pays nouvellement cogneus », ils ne se laissaient « pas volontiers battre aux Espagnols, moins aux Portugais », voire « en se defendant vaillamment rend[aient] souvent la pareille à leurs ennemis » ibériques.

Les tempêtes en haute mer étaient un moment d'émerveillement pour Léry (1994 [1580], p.118-119), alors qu'il se rappelle la force des vagues et « la roideur des ondes », les voyageurs « [...] ayans les sens defailliz et chancelans comme yvrongnes [...] » à tel point que même un matelot expérimenté ne « se peust tenir debout ». Avec à l'esprit le psaume 107 sur les « [...] grandes merveilles de Dieu [qui] se voyent sur mer [...] », il demande au lecteur s'il ne s'agit pas, quand « [...] on est tout soudain tellement haut eslevé sur ces espouvantables montagnes d'eau qu'il semble qu'on doive monter jusques au ciel, et cependant tout incontinent on redevale si bas qu'il semble qu'on vueille penetrer par-dessous les plus profonds gouffres et abysmes [...] », d'admirer « les grandes merveilles » de Dieu. Sa réponse est claire: « Il est certain qu'ouy ». Mais ces tempêtes ne dureraient jamais, « celui qui rend le temps calme et tranquile quand il luy plaist » permettant aux voyageurs de parvenir « [...] le cinquiesme de Decembre, à la hauteur du Cap de saint Vincent [...] », au large du Portugal. Rapidement, ils attinrent les premières îles de l'archipel des Canaries, que Léry (1994, p.120) nomme les « isles Fortunées ». Ces îles, explique-t-il, sont au nombre de sept et sont « toutes habitées par les Espagnols », corrigeant les estimations des cartographes « [...] pour y avoir veu prendre hauteur avec l'Astrolabe, que certainement elles demeurent par les vingt-huict degrez tirant au Pole Arctique. » Les voyageurs, qui « [...] pensoyent bien aller butineren ces isles Fortunées [...] », essayèrent d'y débarquer, mais « [...] les Espagnols qui les avoyent decouverts auparavant, les rembarrerent de telle façon, qu'au lieu de mettre pied à terre ils n'eurent que haste de se retirer en mer. » En représailles, « [...] ils mirent en fond à grands coups de haches une barque et un bateau qui estoient auprès. »

Après être restés, raconte Léry (1994 [1580], p.121-122), « durant trois jours [...] près ces isles Fortunées » à pêcher et manger « si grande quantité de poissons », les voyageurs reprirent la route et atteignirent, le vendredi 18 décembre 1556, « [...] la grand Canarie, de laquelle dés le dimanche suyvant nous approchames assez près [...] », mais à cause de fortes bourrasques leur fut-il impossible « d'y prendre des rafraichissemens » ni « d'y mettre pied à terre ». L'auteur explique alors au lecteur qu'il s'agit d'« une belle isle habitée aussi à present des Espagnols », où ceux-ci font la culture de « Cannes de sucres

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

et de bons vins ». Également appelée par certains « Pic de Tanarifle », il était commun d'y voir « ce que les anciens nommoient le mont Athlas, dont on dit la mer Athlantique ». Prompte à citer d'autres sources, il constate malgré tout que « d'autres afferment que la grand Canarie et le Pic de Taneriffe sont deux isles separées », laissant ouvert le débat. Le même jour, rapporte Léry (1994, p.123-124), les voyageurs abordèrent « une Caravelle de Portugal » et, « [...] à cause de quelques considerations qu'ils eurent envers le maistre d'icelle, luy ayant dit qu'en cas qu'il peust soudainement trouver et prendre une autre Caravelle en ces endroits-là, qu'on luy rendoit la sienne. » Malicieusement, il observe le comportement du capitaine lusitanien

[...] qui de sa part aussi aimoit mieux la perte tomber sur son voisin que sur lui, après que, selon la requeste qu'il fit, on luy eut baillé une de nos barques armée de mousquets, avec vingt de nos soldats et une partie de ses gens dedans, comme vray Pirate [...] s'en alla bien loin devant nos navires. (Léry, 1994, p.124).

Passant au large des côtes de la Barbarie, Léry (1994 [1580], p.124-125) observe « ce grand et plat pays qui paroissoit comme une vallée », contemplant « ceste œuvre de Dieu avec grande admiration ». Quelques jours plus tard, « le vingtcinquiesme de Decembre, jour de Noel », le capitaine lusitanien revint à bord d'« une Caravelle d'Espagnols » qui plut grandement aux Français qui « l'emmenèrent quant et nous en la terre du Bresil vers Villegagnon ». Encore une fois, l'auteur observa la cruauté des hommes vis-à-vis de leurs adversaires, car même s'ils tinrent parole et rendirent sa caravelle au Portugais, « [...] ayans mis tous les Espagnols, deposedez de la leur, pesle mesle parmi les Portugalois, non seulement ils ne laisserent morceau de biscuit ni d'autres vivres à ces pauvres gens, mais qui pis fut, leur ayant deschiré leurs voiles, et mesme osté leur petit batteau [...] », furent-ils ainsi abandonné au milieu des eaux, Léry imaginant une fin tragique: « [...] je croy, par maniere de dire, qu'il eust mieux valu les mettre en fond, que les laisser en tet estat. Et de fait estans ainsi demeurez à la merci de l'eau, si quelque barque ne survinst pour les secourir, il est certain ou qu'ils furent en fin submergez, ou qu'ils moururent de faim [...] », qualifiant l'acte des voyageurs de « beau chef d'œuvre, fait au grand regret de plusieurs ». Poursuivant leur route « poussez du vent d'Est Suest », ils abordèrent d'autres caravelles « dés le lendemain, et encore le vingt et neufiesme dudit mois de Decembre », celles-ci dûment pillées. Un autre dimanche, « cinq Caravellesm ou

grands vaisseaux » furent découvertes mais réussirent, écrit Léry (1994, p.126), à s'enfuir du fait d'un vent contraire. La flotte française était en effet « si bien fournis [...] d'artillerie, qu'il y avoit dixhuict pieces de bronze, et plus de trente berches et mousquets de fer, sans les autres munitions de guerre » rien que dans le navire sur lequel se trouvait l'auteur. De plus, les voyageurs étant pour « [...] la pluspart Normans, nation aussi vaillante et belliqueuse sur mer qu'autre qui se trouve aujourd'huy voyageant sur l'Ocean [...] » étaient déterminés « [...] d'attaquer et combatre l'armée navale du Roy de Portugal [...], mais aussi se prometoient d'en remporter la victoire. »

Étant « à trois ou quatre degrez au deçà de l'Equateur », Léry (1994 [1580], p.137-138) conte que les voyageurs eurent « [...] lors non seulement un temps fort fascheux, entremeslé de pluye et de calme, mais aussi selon que la navigation est difficile, voire tres-dangereuse aupres de cette ligne Equinoctiale [...] », les trois navires tendaient à se séparer « [...] à cause de l'inconstance des divers vents qui souffloyent tous ensemble. » Il décrit également l'apparition de « [...] tourbillons, que les mariniers de Normandie appellent grains, lesquels apres nous avoir quelques fois arrestez tout court, au contraire tout à l'instant tempestoyent si fort dans les voiles de nos navires, que c'est merveille qu'il ne nous ont virez cent fois les Hunes en bas, et la Quille en haut, c'est à dire ce dessus dessous. » La pluie qui tombait au milieu du monde « [...] non seulement put et sent mal, mais aussi est si contagieuse que si elle tombe sur la chaire, il s'y levera des pustules et grosses vessies: et mesme tache et gaste les habillemens. » Souffrant du soleil ardent, les voyageurs commencèrent à être « si merveilleusement pressez de soif », l'auteur déclarant: « [...] que de ma part, et pour l'avoir essayé, l'haleine et le souffle m'en estans faillis, j'en ay perdu le parler l'espace de plus d'une heure. » Se rappelant de « Tantalus mourans ainsi de soif au milieu des eaux », Léry (1994, p.139) critique une technique de purification de l'eau marine consistant à « [...] la faire passer par dedans de la cire, ou autrement l'allambiquer [...] », apparaissant alors dans un verre « [...] aussi claire, pure, et nette exterieurement qu'eau de fontaine ny de roche qui se puisse voir [...] », concluant cependant « [...] qu'on voulust jetter les trippes et les boyaux incontinent apres qu'elle seroit dans le corps, qu'il n'est question d'en gouter, moins d'en avaler. »

À la soif s'ajouta rapidement la faim, Léry (1994 [1580], p.139-140) expliquant « [...] qu'à cause des grandes et continuelles pluyes, qui avoyent penetré jusques dans la Soute, nostre biscuit estant gasté et mois. » De fait, il leur fallait « [...] non seulement ainsi manger pourri, mais aussi sur peine de mourir de faim, et sans en rien jetter, nous avallions autant de vers (dont il estoit à

demi) que nous faisons des miettes. » Les réserves d'eau douce, ajoute-t-il, « [...] estoient si corrompues, et semblablement si pleines de vers, que seulement en les tirans des vaisseaux où on les tient sur mer, il n'y avoit si bon cœur qui n'en craschat. » Ainsi, « [...] quand on en beuvoit, il falloit tenir la tasse d'une main, et à cause de la puanteur, boucher le nez de l'autre. » Sur ces points, Léry est toujours prompte à critiquer « messieurs les delicats »: les censeurs qui, sans sortir du confort de leurs maisons et de leurs habitudes, du monde « [...] n'en sachans autre chose que par les livres, ou qui pis est, en ayant seulement ouy parler à ceux qui n'en revindrent jamais [...] », se permettent de réfuter un voyageur voulant « vendre vos coquilles (comme on dit) à ceux qui ont esté à S. Michel ». Leur conseillant de laisser « discourir ceux qui en endurens tels travaux ont esté à la pratique des choses, lesquelles, pour en parler la verité, ne se peuvent bien glisser au cerveau ny en l'entendement des hommes », Léry (1994, p.142) referme malgré tout sa digression priant « [...] donc le lecteur de me supporter, si en me resouvenant de nostre pain pourri, et de nos eaux puantes, ensemble des autres incommoditez que nous enduremes, et comparant cela avec la bonne chere de ces grans censeurs, faisant ceste digression, je me suis un peu coléré contre eux. »

Quoi qu'il en soit, après avoir « demeuré, viré et tourné environ cinq sepmaines à l'entour de ceste ligne », Léry (1994 [1580], p.142-143) rapporte que « Dieu ayant pitié de nous » leur envoya « le vent de Nord-Nord'est » qui les fit enfin passer l'Équateur le 4 février 1557, aussi appelé ligne équinoxiale « pource que non seulement en tous temps et saisons les jours et les nuicts y sont esgaux, mais aussi parce que quand le soleil est droit en icelle, ce qui advient deux fois l'année, assavoir l'onzième de Mars, et le treiziesme de Septembre, les jours et les nuicts sont aussi esgaux par tout le monde universel ». Ce passage fut — comme il l'est encore de nos jours — un moment unique pour les voyageurs réalisant leur premier voyage maritime, chargé de symboles et rites: « [...] pour faire ressouvenir ceux qui n'ont jamais passé sous l'Equateur, les lier de cordes et plonger en mer, ou bien, avec un vieux drapeau frotté au cul de la chaudiere, leur noircir et barbouiller le visage: toutesfois on se peut racheter et exempter de cela, comme je fis, en leur payant le vin. » Passée la Ligne, des apparitions marquèrent l'expérience de l'auteur, à commencer par « [...] le Pole Antarctique, lequel les mariniers de Normandie appellent l'Estoile du Su: à l'entour de laquelle, comme je remarquay dés lors, il y a certaines autres estoiles en croix, qu'ils appellent aussi la croisée du Su. » Cette constellation, commente Léry (1994, p.144-145), fait le pendant à celle du « Septentrion », c'est-à-dire la Petite Ourse. Le 13 février, après que les « Pilotes et maistres de navires eurent prins hauteurs à l'Astrolabe »

confirmant qu'ils avaient alors « le soleil droit pour Zeni, et en la Zone si droite et directe sur la teste, qu'il estoit impossible de plus », ils aperçurent les premières baleines, l'auteur contant qu'« [...] il y en eut une, laquelle se levant pres de nostre navire me fit si grand peur, que veritablement, jusques à ce que je la vis mouvoir, je pensois que ce fust un rocher contre lequel nostre vaisseau s'allast heurter et briser. » Observant la créature, il nota « [...] que quand elle se voulut plonger, levant la teste hors de la mer, elle jetta en l'air par la bouche plus de deux pipes d'eau: puis en se cachant fit encores un tel et si horrible bouillon que je craignois derechef, qu'en nous attirans apres soy, nous ne fussions engloutis dans ce gouffre. » L'auteur-pasteur se rappelant des psaumes et du Livre de Job conclut que « [...] c'est une horreur de voir ces monstres marins s'esbatre et jouer ainsi à leur aise parmi ces grandes eaux. »

Avec un vent d'ouest favorable, Léry (1994 [1580], p.146-147, italiques de l'auteur) décrit finalement, le 26 février 1557 à huit heures du matin, « [...] la veuë de l'Inde Occidentale, terre du Bresil, quarte partie du monde, et incogneuë des anciens: autrement dite Amerique, du nom de celuy qui environ l'an 1497, la descouvrit premièrement. » Rendant d'abord grâce à Dieu, puis « [...] ayans vent propice et mis le cap droit dessus [...] », les voyageurs vinrent « [...] surgir et mouiller l'ancre à demie lieuë pres d'une terre et lieu fort montueux appelé *Huvassou* par les Sauvages. » Après avoir « [...] tiré quelques coups de canons pour advertir les habitans [...] » — comme il était habituel de le faire —, ils observèrent « [...] incontinent grand nombre d'hommes et de femmes sauvages sur le rivage de la mer. » Néanmoins ceux-ci « [...] estoient de la nation nommée *Margaias*, alliée des Portugais, et par consequent tellement ennemie des François. » Constatant en ce mois de février que « [...] les forests, bois, et herbes de ceste contrée là aussi verdoyantes que sont celles de nostre France és mois de Mai et de Juin [...] », alors qu'au même moment « [...] à cause du froid et de la gelée toutes choses sont si reserrées et cachées par deçà, et presque toute l'Europe au ventre de la terre [...] », Léry (1994, p.148-149) explique que c'est « [...] ce qui se voit tout le long de l'année, et en toutes saisons en ceste terre du Bresil. » Le contre-maître et quelques hommes revenant alors de la terre, ils rapportèrent « [...] non seulement de la farine faite d'une racine, laquelle les Sauvages mangent au lieu du pain, des jambons, et de la chair d'une certaine espece de sangliers, avec d'autres victuailles et fruicts à suffisance tels que le pays porte [...] », ils reçurent également la visite de « six hommes et une femme » indigènes.

Même s'il souhaite « [...] les descrire et depeindre au long en autre lieu plus propre [...] », Léry (1994 [1580], p.149-150) dresse un premier portrait de

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

ces singuliers habitants. La première chose qui le marque est que « [...] tant les hommes que la femme estoient aussi entierement nuds, quand ils sortirent du ventre de leurs mères. » Ils avaient des peintures corporelles et les hommes étaient coiffés « [...] à la façon et comme la couronne d'un moine, estans tondus fort pres sur le devant de la teste, avoyent sur le derriere les cheveux longs: mais ainsi que ceux qui portent leurs perruques par deçà, ils estoient roignez à l'entour du col. » Ils avaient aussi « [...] les levres de dessous trouées et percées, chacun y avoit et portoit une pierre verte, bien polie, proprement appliquée, et comme enchassée, laquelle estant de la largeur et rondeur d'un teston, ils ostoyent et remettoyent quand bon leur sembloit. » Quand ils s'amusaient à la retirer, l'auteur trouve que cela « [...] leur fait comme une seconde bouche, cela les deffigure fort. » La femme n'avait pas la lèvre percée, « [...] encores comme celles de par deçà portoit-elle les cheveux longs. » Il remarque cependant que ses oreilles étaient « [...] si despiteusement percées qu'on eust peu mettre le doigt à travers des trous, elle y portoit de grans pendans d'os blancs, lesquels luy battoyent jusques sur les espauls. » Enfin, il constata « [...] l'erreur de ceux qui nous ont voulu faire accroire que les sauvages estoient velus. » Astucieux et alliés des Portugais, ils arguaient « [...] qu'il y avoit en leur contrée du plus beau bois de Bresil qui se peust trouver en tout le pays, lequel ils promettoyent de nous aider à couper et à porter [...] », mais face au refus des voyageurs, une fois leurs présents reçus, dont des chemises, ils s'en furent dans une barque et, selon Léry (1994, p.151), firent preuve d'« [...] une belle civilité pour des ambassadeurs [...] en nous monstrans le cul preferent leurs chemises à leur peau. »

Après s'être « un peu rafraischis en ce lieu-là », Léry (1994 [1580], p.151-152, italiques de l'auteur) raconte que les voyageurs reprirent la route le lendemain et passèrent à proximité « [...] d'un fort des Portugais, nommé SPIRITUS SANCTUS (et par les sauvages *Moab*) [...] », où un échange de coups de canons eut lieu, mais « [...] comme ils ne nous offenserent point, aussi croy-je que ne fismes nous pas eux. » Cabotant tranquillement en direction du sud, les voyageurs passèrent près « d'un lieu nommé *Tapemiry* » où vivaient des « amis et alliez des François », puis dans la région où « [...] habitent les *Paraibes*, autres sauvages, en la terre desquels [...] il se void de petites montagnes faites en pointe et forme de cheminées. » Le 1^{er} mars 1557, ils atteignirent les « [...] petites Basses, c'est à dire escueils et pointes de terre entremeslées de petits rochers qui s'avancent en mer. » La région était alors « [...] possédée et habitée des *Ouetacas*, sauvages si farouches et estranges, que comme ils ne peuvent demeurer en paix l'un avec l'autre, aussi ont-ils guerre ouverte et continuelle [...] » avec les autres tribus et les étrangers.

Léry (1994, p.153-154) fait donc une digression afin de décrire ces Waitakas. La première chose remarquable est leur rapidité: « ils vont si bien du pied et courent si viste, que non seulement ils evitent en ceste sorte le danger de mort, mais mesme aussi quand ils vont à la chasse, ils prennent certaines bestes sauvages, especes de cerfs et biches ». Contrairement aux autres habitants, ils mangent la viande crue et « [...] leur langage n'estant point entendu de leurs voisins, doyyent estre tenus et mis au rang des nations les plus barbares, cruelles et redoutées qui se puissent trouver en toute l'Inde Occidentale et terre du Bresil. » Refusant le contact avec quiconque, « leur façon et manière de permuter » est particulière : il s'agit de communiquer à distance par gestes, sans s'approcher ni se parler et s'échangeant la marchandise sans se croiser, « [...] mais chacun ayant son change, si tost qu'il est retourné, et a outrepassé les limites où il s'estoit venu presenter du commencement, les treves estans rompues [...] », il est préférable de partir.

Une fois les terres des Waitakas dépassées, Léry (1994 [1580], p.156-157, italiques de l'auteur) relate que les voyageurs arrivèrent « [...] à la veuë d'un autre pays prochain nommé *Maq-hé*, habité d'autres sauvages [...] » — l'actuelle ville de *Macaé*, dans l'état de *Rio de Janeiro* — et passèrent près de ce que « [...] les François et Portugallois qui voyagent là [...] appellent l'Esmeraude de *Maq-hé* [...] »: il s'agissait d'« [...] une grosse grosse roche faite en forme de tour, laquelle quand le soleil frappe dessus, tresluit et estincelle si tres-fort qu'aucuns pensent que ce soit une sorte d'Esmeraude. » Ils s'arrêtèrent près de l'archipel de *Santana* où, « [...] le mardi deuxiesme de Mars, jour qu'on disoit Caresme-prenant [...] », ils subirent une forte tempête au cours de la nuit qui brisa « [...] le cable qui tenoit l'ancre de nostre navire [...] » et le poussa violemment vers le rivage, l'auteur constatant que « [...] peu s'en fallut qu'il ne touchast terre, et qu'il ne fust eschoué. » Le lendemain, les voyageurs descendirent sur les îles et y trouvèrent une multitude « d'œufs et d'oyseaux de diverses especes » qui furent, selon Léry (1994, p. 158), rapportés à bord et consommés quand bien même « ce fust le jour qu'on appelloit Cendres », certains « [...] voire les plus catholiques Romains, ayant prins bon appetit au travail qu'ils avoyent eu la nuict precedente, ne firent point de difficulté d'en manger, » L'auteur note alors que l'influence du Pape — « [...] celui qui contre la doctrine de l'Evangile a defendu certains temps et jours l'usage de la chair aux Chrestiens [...] » — n'avait pas « [...] encores empieté en ce pays-là, où par consequent il n'est nouvelle de pratiquer les loix de telle supersitieuse abstinence. »

Le jeudi suivant, Léry (1994 [1580], p.158-159, italiques de l'auteur) raconte que les voyageurs partirent de l'archipel de *Santana* et arrivèrent « [...]

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry

dés le lendemain environ les quatre heures du soir [...] » au *Cabo Frio*, ou en français « Cap de Frie ». Après l'usuel canonnade, les Français rencontrèrent leurs alliés de la tribu des « *Tououpinambaoults* » qui « [...] outre la caresse et bon accueil qu'ils nous firent, nous dirent nouvelle de *Paycolas* (ainsi nommoient-ils Villegagnon), dequoy nous fusmes fort joyeux. » Pendant quelques heures, les voyageurs pêchèrent « [...] grande quantité de plusieurs especes de poissons tous dissemblables à ceux par-deça [...] », dont un « Poisson monstrueux » dont l'auteur décrit l'aspect particulier: parmi ces poissons, « [...] il y en avoit un, possible plus biguerre, difforme et monstrueux qu'il est possible d'en voir. » Celui-ci « [...] estoit presque aussi gros qu'un bouveau d'un an, et avoit un nez long d'environ cinq pieds, et large de pied et demi, garni de dents de costé et d'autre, aussi piquantes et trenchantes qu'une scie. » Du point de vue gustatif, « [...] la chair en estoit si dure, qu'encore que nous eussions tous bon appetit, et qu'on le fist bouillir plus de vingtquatre heures, si n'en sceusmes nous jamais manger. » Ils admirèrent aussi « [...] premierement les perroquets voler, non seulement fort haut et en troupes, comme vous diriez les pigeons et corneilles en nostre France [...] », Léry (1994, p.160) constatant encore qu'« [...] ils sont toujours par couples et joints ensemble, presque à la façon de nos tourterelles. » Néanmoins, et parce qu'ils se trouvaient alors proches de leur destination, ils firent voile dès le soir même et entrèrent le dimanche 7 mars 1557 « [...] au bras de mer, et riviere salée, nommée *Ganabara* par les sauvages, et par les Portugais Genevre: parce que comme on dit, ils la descouvrirent le premier jour de Janvier, qu'ils nomment ainsi. »

Considérations finales

L'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil* est une œuvre littéraire véritablement complexe, puisqu'elle est en même temps la chronique d'un voyage fait en Amérique portugaise et le récit ethnographique d'une rencontre avec l'altérité indigène. Dans sa composition se retrouvent des oppositions qui pourraient nous paraître insurmontables ou bien suffisantes en soi: l'Ancien Monde et le Nouveau, l'Européen et l'Indigène, le catholicisme et le protestantisme, voire le passé et le présent. Ces antithèses seraient difficilement conciliables sans l'interprétation figurative d'Auerbach qui se propose de les organiser dialectiquement dans le Temps; la Raison est, après tout, historique. Léry étant un auteur réformé, la lecture exégétique des Saintes Écritures lui permit assurément d'adopter lui-même une observation figurative de son expérience,

suyvant pour ainsi dire l'exemple des Pères de l'Église qui fut continué par les réformateurs. Chercher dans le passé les traces négatives — les *figurae* — du présent aurait été une tentative pour donner un sens aux souffrances vécues par la jeune communauté protestante de France, surtout si nous gardons à l'esprit que l'édition princeps de l'*Histoire d'un voyage* fut publiée en 1578, quelques années seulement après le siège de la ville protestante de Sancerre, où l'auteur témoigna personnellement des horreurs des guerres de Religion.

Cette chronique américaine eut une grande influence sur la littérature de son moment historique, ainsi que pour les siècles à venir. Fort d'un romantisme avant la lettre, Léry inscrivit dans l'*Histoire universelle* ce moment de la découverte des *terrae incognitae*, un moment qui changea drastiquement la vision du monde des peuples occidentaux. Dans l'*Histoire d'un voyage*, tout est l'occasion d'un émerveillement, d'une surprise que l'auteur cherche à représenter le plus fidèlement possible au lecteur. Avec sa langue qui sort à peine du Moyen Âge, il dépeint avec des mots le grand tableau du « Livre du Monde »: une faune des plus étranges, une flore des plus exubérantes, des habitants des plus singuliers. Sous l'écriture réflexive, Léry-pasteur se souvient des sensations de Léry-voyageur, la mémoire s'associe aux sens et fait revivre le passé. Plongé directement dans les troubles religieux, l'humanité s'en retrouve unifiée par l'esprit de l'auteur qui estompe cette distinction entre « eux » et « nous »; au final, elle est une. Après avoir témoigné de la sauvagerie occidentale, il en vient à regretter ces mois passés parmi les Indigènes. C'est peut-être d'ailleurs l'un des points-clés de l'œuvre de Léry: pour lui, le bonheur n'est pas dans le présent, mais bien dans le passé. Il ne serait alors pas si absurde de voir son texte comme *uma crônica de saudades*.

FOR A FIGURATIVE INTERPRETATION OF THE HISTOIRE D'UN VOYAGE FAICT EN LA TERRE DU BRESIL, BY JEAN DE LÉRY

ABSTRACT: *This article examines how the concept of figura, as developed by the German philologist Erich Auerbach, can lead to an understanding of the dialectical contradictions present in the stylistic and compositional constructions of the Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil, by Jean de Léry. We argue that most studies concerning this work focus on the elements of a new reality (the New World, the Indigenous peoples and their culture, the exuberant aspects of nature, etc.), without considering that the reconstruction of the figurae may conceal one of the poles of a dialectical relation: a religious, European vision based on the Holy Scriptures, a method of understanding called by Auerbach intellectus spiritualis, which is nothing other than an exegesis between the text and its broader historical context. In order to establish relationships between formal and contextual aspects (the decline of the Middle*

Pour une interprétation figurative de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil*, de Jean de Léry (*Ages, the Renaissance, and the beginning of Modernity*), this article observes and evaluates the possible contributions of a figurative interpretation to the study of a sixteenth-century literary work.

KEYWORDS: Jean de Léry. Discovery of Brazil. *Figura*. Travel literature.

RÉFÉRENCES

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: AUERBACH, Erich. **Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007. p. 357-373.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 9. Aufl. Tübingen; Basel: Francke, 1994 [1946].

AUERBACH, Erich. **Figura**. Traduit et préfacé par Marc André Bernier. Paris: Belin, 1993 [1938].

CERTEAU, Michel de. **L'Écriture de l'histoire**. Paris : Gallimard, 1975.

CURTIUS, Ernst Robert. **Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter**. Bern: Francke, 1948.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **O índio brasileiro e a Revolução francesa**: as origens brasileiras da teoria da bondade natural. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1976 [1937].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Phänomenologie des Geistes**. Neu herausgegeben von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen. Hamburg: Felix Meiner, 1988 [1807].

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Die Vernunft in der Geschichte**: Einleitung in die Philosophie der Weltgeschichte. Auf Grund des aufbehaltenen handschriftlichen Materials; neu Herausgegeben von Georg Lasson. 3. Aufl. abermals durchgesehene und vermehrte. Leipzig: Felix Meiner, 1930 [1837].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

HOLTZ, Grégoire ; GOUX, Mathieu ; LEGRAND, Rebecca. **Jean de Léry**: Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil. Paris : Atlande, 2022.

LÉRY, Jean de. **Histoire memorable de la ville de Sancerre**. Présentation, dossier et notes de Frank Lestringant. Paris : LGF, 2024 [1574].

Kevin Pierre Yves Bernard

LÉRY, Jean de. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Bresil**. 2.éd. Texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant. Paris : LGF, 1994 [1580].

LESTRINGANT, Frank. **Jean de Léry, le premier ethnologue**. Rennes : PUR, 2022.

LESTRINGANT, Frank. **Jean de Léry ou l'invention du sauvage** : essai sur l'« Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil ». Paris: Honoré Champion, 1999a.

LESTRINGANT, Frank. **Le Huguenot et le Sauvage**: l'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de Religion (1555-1589). Paris: Klincksieck, 1999b.

LESTRINGANT, Frank. **L'Atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance**. Paris : A. Michel, 1991.

PAIVA, Diego Souza de. **Um espelho em construção**: o índio na crônica de Jean de Léry (Século XVI). Natal: Sebo Vermelho, 2008.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**: colônia. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999 [1942].

SILVA, Wilton Carlos Lima da. **As terras inventadas**: discurso e natureza em Jean de Léry, André João Antonil e Richard Francis Burton. São Paulo: UNESP, 2003.

SPITZER, Leo. **Études de style**. Précédé de *Leo Spitzer et la lecture stylistique* par Jean Starobinski. Traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970a.

SPITZER, Leo. **Linguistics and Literary History**: Essays in Stylistics. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970b [1948].

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História geral do Brasil**: antes da sua separação e independência de Portugal. Revisão e notas de Rodolfo Garcia. 8. ed. Brasília: Senado Federal; Conselho Editorial, 2023 [entre 1854 e 1857]. 5 v.



A REPRESENTAÇÃO DA NATUREZA NAS PRIMEIRAS POESIAS DE THÉOPHILE GAUTIER: RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS

Augusto DARDE*

RESUMO: Théophile Gautier (1811-1872) foi um escritor polivalente, reconhecido jornalista, crítico de arte, ensaísta, dramaturgo, contista, romancista e poeta. Foi na poesia que iniciou a produção literária, compreendida no Romantismo, tendo como mestres Victor Hugo, Alphonse de Lamartine e Alfred de Vigny. Desde os primeiros versos no entanto, buscou individualizar-se em relação à geração que o precedeu. No presente trabalho, realizaremos uma análise de uma seleção de poemas de *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, de 1833, volume que reúne as primeiras poesias do autor. No prefácio da obra, são propostas rupturas com tendências em voga na poesia de sua época, iniciando uma reflexão que será, décadas mais tarde, elogiada e atestada por Charles Baudelaire na dedicatória de *Les Fleurs du mal* (1857). Para compreender as reconfigurações estéticas em Gautier, trataremos a importância da representação do espaço natural na lírica romântica dos anos 1820, observando de que maneira o jovem poeta distancia-se de seus modelos. Esta é, também, uma ocasião para colocar em evidência a produção poética inicial de Théophile Gautier, por muito tempo negligenciada pelos estudos literários na França, tendência que se estendeu a outros países, dos quais o Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Théophile Gautier. Romantismo. Representação da natureza.

Introdução

A partir do século XIX, tanto em verso quanto em prosa, a representação da natureza torna-se comum na literatura francesa. Produto de uma nova sensibilidade que se estabelece, o recurso pode oferecer boas pistas para a compreensão dos projetos estéticos dos diferentes escritores da época, aí compreendido Théophile Gautier. O início de sua produção poética situa-se num momento chave em que o

* UFPEL - Universidade Federal de Pelotas. Área de Francês do Centro de Letras e Comunicação. Pelotas - RS – Brasil. 96010-610 - augusto.darde@ufpel.edu.br

lirismo e a ocupação de poeta estão no centro das reflexões englobando literatura, sociedade, moral e política. No presente trabalho, procedemos a uma análise da representação da natureza em uma seleção de seus primeiros poemas, que compõem o volume *Albertus, ou L'âme et le péché: légende théologique*, de 1833.

Publicações recentes na França convidam a reformular o entendimento da obra desse importante autor. Por meio de um panorama da crítica desde o século XIX aos primeiros anos do século XXI, Aurélia Cervoni (2016, p.14) observa uma tensão entre duas tradições em sua recepção: “[...] as alegações a favor de Gautier são, seguidamente, pinceladas de anti-Romantismo [...]”¹ enquanto, de outro lado, quando seus escritos são aproximados do Romantismo, os estudos “[...] nutrem a hostilidade de uma grande parte da crítica, que é fiel a Hugo, Lamartine e Musset [...]” (Cervoni, 2016, p.15)². Em suma, Théophile Gautier é visto, tradicionalmente, ou como um autor anti-romântico ou como um escritor menor do Romantismo. A autora afirma no entanto que, na virada do século XXI, tem-se colocado em xeque os clichês relacionados à figura do escritor e à sua produção literária. Buscamos nos juntar a tal esforço.

As reduções sobre Théophile Gautier estendem-se ao Brasil, especialmente no que concerne à sua poesia. Em manuais de literatura utilizados em nossas universidades – consultamos Prado Coelho (1960), Coutinho e Sousa (2001), Bosi (2022) –, o autor é comumente relacionado ao movimento do *Parnasse* francês e visto como o “grande precursor do Parnasianismo” (Coutinho; Sousa, 2001, p.1218). Mesmo que essas informações não sejam falsas, elas nos parecem reproduzir o referido enfoque da crítica francesa, não dando conta da amplitude de sua produção. Raramente, por exemplo, é explorada a fase romântica de Gautier, de tal modo que Prado Coelho (1960, p.582) resume seus poemas a uma “mera reprodução de formas e de cores”. Devemos mencionar também que, nas antologias de poesia francesa traduzida em português e publicadas no Brasil – consultamos Grünewald (1991) e Veiga (1999) –, a seleção de poemas compreende apenas a obra *Émaux et Camées*, o último livro do escritor, com primeira edição em 1852.

No presente trabalho, apresentamos inicialmente o tema da representação da natureza na literatura, através de um panorama de obras essenciais do Romantismo na França, a fim de compreender o contexto estético no qual se

¹ No original: “[...] *les plaidoiries en faveur de Gautier sont souvent teintées d'antirromantisme [...]*” (Cervoni, 2016, p.15). Todos as citações com versão original em francês foram por nós traduzidas em português.

² No original: “[...] *nourrissent l'hostilité d'une grande partie de la critique, fidèle à Hugo, à Lamartine et à Musset [...]*” (Cervoni, 2016, p.16).

A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas insere o projeto poético de Gautier no início dos anos 1830. Apontamos, em particular, as continuidades e as rupturas que esse projeto apresenta; em seguida, realizamos uma análise de uma seleção de poemas da obra *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, observando funções e articulações dos elementos da natureza representados; por fim, propomos um balanço do estudo realizado, acompanhado de reflexões sobre a importância da produção poética de Théophile Gautier.

O sentimento da natureza e o lirismo romântico na França

A descrição das paisagens naturais nem sempre foi um consenso nas várias épocas e lugares onde o ser humano produziu literatura. O próprio conceito de natureza tornou-se cada vez mais polissêmico segundo as disciplinas que se complexificavam e se autonomizavam ao longo dos séculos, tais como a Filosofia, a Física, a Estética.

No domínio literário na França, a representação da natureza alimenta um vivo debate na segunda metade do século XVIII. Testemunhamos, aí, a emergência de um **gênero descritivo** que teria sido desconhecido entre os Antigos, fruto de uma nova sensibilidade “em torno dos espetáculos da Natureza”³, como observa Philippe Hamon (1991, p.63). Esse olhar menos **objetivo** e mais **contemplativo** ao espaço natural colocava em cheque a tradição clássica da retórica e os pressupostos exclusivamente miméticos da literatura. O poeta e filósofo Saint-Lambert, no “*Discours préliminaire*” de suas *Saisons*, de 1769, afirma que “há analogia entre os estados de nossa alma e os estados da natureza” (Saint-Lambert, 1769, p.xxij)⁴, constatação que está na base do caráter do indivíduo que seria chamado, em breve, de romântico.

Na aurora do século XIX, quando Chateaubriand diz, em seu *Génie du christianisme*, que a mitologia *rapetissait la nature* [tornava pequena a natureza] na literatura da Antiguidade, é para sustentar que o Deus do cristianismo, em seu silêncio onisciente, cede terreno a nossa imaginação:

Foi preciso que o cristianismo viesse caçar esse povo de faunos, de sátiros e de ninfas para dar às grutas seu silêncio e aos bosques seu devaneio. Os desertos tomaram, em nosso culto, um caráter mais triste, mais grave, mais sublime :

³ No original: “à l'égard des spectacles de la Nature” (Hamon, 1991, p.63).

⁴ No original: “il y a de l'analogie entre les états de notre âme et les états de la nature” (Saint-Lambert, 1769, p.xxij).

[...] o verdadeiro Deus, entrando em suas obras, deu sua imensidão à natureza (Chateaubriand, 1803, p. 266)⁵.

Criação divina, e de um só Deus em letra maiúscula, a natureza em Chateaubriand passa a ter simultaneamente uma moral e uma estética através da atualização, em termos cristãos, da tríade platônica segundo a qual o que é Verdadeiro é também Bom e Belo. Sobre este último, observemos que a natureza é percebida como **imensa**: os desertos, as montanhas, os horizontes a perder de vista conduzem-nos ao ato que os criou, estando o ser humano compreendido nessa obra colossal que é o universo. O que será chamado, a partir de então, de **sentimento da natureza** é, em outras palavras, o **sentimento de sua imensidão**, por uma identificação entre a paisagem natural exterior e a interioridade subjetiva que Saint-Lambert e outros pré-românticos já haviam constatado, sem necessariamente a terem situado no cristianismo. Citemos, por exemplo, Jean-Jacques Rousseau que, na “*Septième promenade*” de suas *Rêveries du promeneur solitaire*, caracteriza o sentimento da natureza como uma experiência do imenso, não a relacionando porém a um culto religioso bem definido:

[...] vivificada pela natureza e revestida com seu vestido de núpcias em meio ao curso das águas e do canto dos pássaros, a terra oferece ao homem, na harmonia de três reinos, um espetáculo pleno de vida, de interesse e de encantamentos, o único espetáculo no mundo do qual seus olhos e seu coração não se cansam jamais. Quanto mais um contemplador tem a alma sensível, mais ele se deixa levar pelos êxtases que excita nele esse acordo. Um devaneio doce e profundo toma, então, conta de seus sentidos, e ele se perde como uma deliciosa embriaguez na imensidão desse belo sistema com o qual sente-se identificado. (Rousseau, 1782, pp. 146-147)⁶.

Curiosamente, trata-se da única ocorrência na obra da palavra *immensité* e de qualquer outro termo derivando do adjetivo *immense*. Algumas décadas

⁵ No original: “Il a fallu que le christianisme vint chasser ce peuple de faunes, de satyres et de nymphes, pour rendre aux grottes leur silence et aux bois leur rêverie. Les déserts ont pris sous notre culte un caractère plus triste, plus grave, plus sublime : [...] le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la Nature.” (Chateaubriand, 1803, p. 266).

⁶ No original: “[...] vivifiée par la nature & revêtue de sa robe de noces au milieu du cours des eaux & du chant des oiseaux, la terre offre à l’homme dans l’harmonie des trois règnes un spectacle plein de vie, d’intérêt & de charmes, le seul spectacle au monde dont ses yeux & son cœur ne se lassent jamais. Plus un contemplateur a l’âme sensible, plus il se livre aux extases qu’excite en lui cet accord. Une rêverie douce & profonde s’empare alors de ses sens, & il se perd avec une délicieuse ivresse dans l’immensité de ce beau système avec lequel il se sent identifié.” (Rousseau, 1782, pp. 146-147).

A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas

mais tarde, em 1820, Alphonse de Lamartine, fiel herdeiro em poesia do **gênio** difundido por Chateaubriand, reconhece nos versos de suas *Méditations poétiques* o criador da paisagem natural: “Deus, para o conceber, fez a inteligência; / Sob a natureza, enfim, descubra seu autor!” (Lamartine, 1986, p.44)⁷. O campo semântico do imenso e até mesmo o léxico reiteram, por toda a obra, um fundo religioso. Quando o poeta dirige sua voz admirativa a Lord Byron em “*L’Homme*”, ele explica ao poeta inglês a obra divina em suas dimensões: “Ao olhar daquele que fez a imensidão, / O inseto vale um mundo: eles custaram o mesmo!” (Lamartine, 1986, p. 26)⁸. Ocorre da mesma forma nas súplicas do poema “*Désespoir*”, em que toma Deus em interlocução: “Criador, Todo-Poderoso, princípio de todo ser! / Tu, para quem o possível existe antes de nascer, / Rei da imensidão” (Lamartine, 1986, p. 46)⁹.

Paul Bénichou, em *Le Sacre de l’écrivain*, realiza um estudo sociológico sobre a passagem dos séculos XVIII ao XIX no imaginário francês. É reconhecida, nesse período, uma voga contra-revolucionária segundo a qual as ideias dos filósofos do Iluminismo teriam arruinado a sociedade e a literatura. A poesia, por sua origem religiosa, tem então um papel bem definido: “do Consulado à Restauração, um longo movimento de pensamento conservador exalta a poesia para fazer dela o apoio da religião, a reparadora salutar da subversão filosófica” (Bénichou, 1973, p.133)¹⁰. Por meio de um sacerdócio laico, o poeta torna-se, simbolicamente, um guia espiritual que substitui, ao mesmo tempo, as figuras do filósofo e do padre, fenômeno que pode explicar a obstinação cristã de Lamartine no início dos anos 1820.

As primeiras poesias de Victor Hugo compartilham dessa herança em *Odes et Ballades*, a partir de 1822. Paul Bénichou (1973, p.385) afirma que a escolha da ode marca “[...] uma consciência particularmente viva do sacerdócio poético, no momento em que se imaginava comumente a poesia primitiva, fonte desse sacerdócio, sob as espécies de um lirismo eloquente.”¹¹ A representação da

⁷ Para a tradução em português dos trechos de poemas citados no presente trabalho, priorizamos os aspectos semânticos, não atentando aos elementos de versificação como a escansão e a rima. No original: “Dieu, pour le concevoir, a fait l’intelligence ; / Sous la nature enfin découvre son auteur !” (Lamartine, 1986, p.44).

⁸ No original: “Aux regards de celui qui fit l’immensité, / L’insecte vaut un monde : ils ont autant coûté !” (Lamartine, 1986, p. 26).

⁹ No original: “Créateur, Tout-Puissant, principe de tout être ! / Toi pour qui le possible existe avant de naître / Roi de l’immensité” (Lamartine, 1986, p. 46).

¹⁰ No original: “du Consulat à la Restauration, un long mouvement de pensée conservatrice exalte la poésie pour en faire l’appui de la religion, la réparatrice salubre de la subversion philosophique” (Bénichou, 1973, p.133).

¹¹ No original: “une conscience particulièrement vive du sacerdoce poétique, en tant qu’on imaginait communément la poésie primitive, source de ce sacerdoce, sous les espèces d’un lyrisme éloquent” (Bénichou, 1973, p.385).

natureza possui, desde então, um papel central em suas criações. Com “*À mes odes*”, após ter declarado que Deus coloca seu poder nos cantos poéticos, Hugo (1867, p. 24) faz uma comparação entre o poeta e a grandeza das montanhas:

O poeta, inspirado quando a terra ignora,
Parece com essas grandes montanhas que a nova aurora
Doura antes de todos em seu despertar,
E que, por muito tempo vencedoras da sombra,
Guardam até a noite escura
O último raio de sol.¹²

Em meados de 1825, o lirismo hogoliano muda de tom com o declínio de seu monarquismo. A oposição liberal em política coincide com novas experiências de forma e cor em poesia. Os versos das *Orientales*, publicadas em 1829, são um exemplo. A estética ligada à moral cristã dá lugar a outras possibilidades, como na canção “*Romance mauresque*” [Romance mourisco]: “— Cavaleiro, cristão ou mouro, / Que dorme sob o sicômoro, / Deus te guia pela mão!” (Hugo, 1926, p. 154)¹³. O poema “*Extase*” situa o poeta à beira do mar, ele escuta um confuso murmúrio interrogativo dos bosques, dos montes e de “toda a natureza” (Hugo, 1926, p.195)¹⁴ dirigido às ondas do mar e aos fogos do céu. Estes respondem, no fechamento do texto, que “— É o Senhor, o Senhor Deus!” (Hugo, 1926, p.196)¹⁵. Nesse diálogo entre diferentes partes da paisagem natural, o poeta é um intérprete reconhecendo Deus em tudo que ele olha e escuta. Se a inspiração religiosa persiste, nenhum verso revela um culto particular. Essa indefinição pode ser compreendida como uma abertura dos horizontes estético, moral e político em Hugo, que parece avançar em relação ao gênio **estritamente cristão** proposto por Chateaubriand. A despeito dessa reorientação, os versos das *Orientales* mostram que o fundo monoteísta é dominante quando Hugo expressa o sentimento da natureza, o que mantém seu projeto estético distante da poesia clássica da Antiguidade.

¹² No original: “*Le poète, inspiré lorsque la terre ignore, / Ressemble à ces grands monts que la nouvelle aurore / Dore avant tous à son réveil, / Et qui, longtemps vainqueurs de l'ombre, / Gardent jusque dans la nuit sombre / Le dernier rayon du soleil*” (Hugo, 1867, p.24).

¹³ No original: “— *Chevalier, chrétien ou maure, / Qui dors sous le sycomore, / Dieu te guide par la main !*” (Hugo, 1926, p. 154).

¹⁴ No original: “*toute la nature*” (Hugo, 1926, p.195).

¹⁵ No original: “— *C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !*” (Hugo, 1926, p.196).

Segundo Michel Collot (2005, p.29) a paisagem romântica, “[...] para além dos limites do espetáculo visível que o classicismo privilegiava, revela e esconde um fundo abissal que é, ao mesmo tempo, exterior e interior, natural e sobrenatural.”¹⁶ Boa parte da poesia francesa no início de 1830 deverá partir dessa importante corrente na qual se inserem, além de Hugo e Lamartine, outros nomes como Alfred de Vigny e Charles Augustin Sainte-beuve. Por mais heterogêneas que sejam suas produções, todos contribuíram para o advento do lirismo romântico dos anos 1820, em que é possível reconhecer a continuação do sentimento da natureza que apresentou Chateaubriand. É bem verdade que o autor de *Génie du christianisme* não inventou sozinho a sensibilidade romântica, no entanto é importante constatar que ele destacou a **imensidão** da natureza, percebida notadamente através do olhar religioso monoteísta.

Convém citar um trecho do “*Discours préliminaire*” [Discurso preliminar] às *Saisons* de Saint-Lambert, em 1769, em que o autor vê na própria filosofia a origem do sentimento da natureza:

[...] a filosofia, por assim dizer, engrandeceu e embelezou o universo; ondemos vê-lo com mais entusiasmo que nos séculos de ignorância. O progresso das ciências compreendidas sob o nome de Física, Astronomia, Química, História Natural, etc., nos fizeram conhecer o palácio do mundo e os homens que o habitam (Saint-Lambert, 1769, p. xj-xij)¹⁷.

Uma tal colocação é o exato oposto do que sustentará mais tarde a voga contra-revolucionária, que condena a filosofia e não concebe, nela, campo para a sensibilidade. Seja como for, mesmo que a filosofia, segundo Saint-Lambert, tenha **engrandecido e embelezado o universo**, falta nesse poeta-filósofo inspirado pelas *Geórgicas* de Virgílio os êxtases da ode e da elegia do lirismo romântico. E se Rousseau constata, já em suas *Rêveries*, a imensidão do espaço natural, o sobrenatural monoteísta de Chateaubriand concedeu mais amplitude aos horizontes interior e exterior dos poetas que reiteram, por um sacerdócio laico, seu contato privilegiado com os domínios celestes.

¹⁶ No original: “[...] *au-delà des limites du spectacle visible, que privilégiait le classicisme, révèle et recèle un fond abyssal, qui est à la fois extérieur et intérieur, naturel et surnaturel.*” (Collot, 2005, p.29).

¹⁷ No original: “[...] *la philosophie a pour ainsi dire agrandi et embelli l’univers ; on peut le regarder avec plus d’enthousiasme que dans les siècles d’ignorance. Le progrès des sciences comprises sous le nom de Physique, l’Astronomie, la Chimie, l’Histoire Naturelle, etc. ont fait connaître le palais du monde et les hommes qui l’habitent.*” (Saint-Lambert, 1769, p. xj-xij).

A natureza nas primeiras poesias de Gautier: reconfigurações estéticas

Paul Bénichou (1973, p.393) reconhece uma reorientação coletiva importante pelo fim da década de 1820: “[...] a jovem geração poética, outrora saudada como grave e séria, o é agora a um título diferente; a força nela substituiu a dor.”¹⁸ A poesia lírica vai, assim, permitir outros mitos de poeta, aí compreendidos aqueles que irão pouco a pouco abandonar sua condição de sacralidade ou até mesmo criticá-la e ironizá-la. Nesse contexto, que lugar ocuparia Théophile Gautier ?

De início, é preciso entender que Victor Hugo foi o grande modelo do grupo que se convencionou chamar *Petit Cénacle* [Pequeno Cenáculo] e do qual participou ativamente Gautier. Em sua *Histoire du romantisme*, é traçada uma ponte entre Chateaubriand e Hugo, indicando uma lacuna na obra do primeiro: “[...] em *René*, ele inventou a melancolia e a paixão moderna. Por infelicidade, a esse espírito tão poético faltavam precisamente as duas asas da poesia — o verso; — essas asas, Victor Hugo as tinha, e de uma envergadura imensa, indo de uma ponta a outra do céu lírico.” (Gautier, 1874, p.4)¹⁹. As rupturas estéticas em relação ao classicismo, colocadas em cena por Hugo na peça *Hernani* em 1830, apoiadas pelos jovens românticos na célebre batalha na sala Richelieu, eram o cimento que unia o grupo: “[...] o prefácio de *Cromwell* irradiava em nossos olhos como os Dez Mandamentos sobre o Sinai, e seus argumentos nos pareciam irreplicáveis.” (Gautier, 1874, p. 5)²⁰.

Cinco meses após a estreia de *Hernani*, Gautier publicou suas primeiras *Poésies*, escritas entre 1826 e 1829. O volume foi editado aos encargos do autor e, em razão de sua publicação em plena revolução de julho de 1830, passou praticamente despercebido. Aurélia Cervoni (2016, p.29) aponta que “Gautier decide esperar um momento mais favorável para entregar novamente suas obras ao julgamento do público.”²¹ Com a adição de alguns poemas novos, de um prefácio e da longa narração em versos “*Albertus*”, o autor coloca à venda em 1833 o volume *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, editado por *Paulin Libraire-Éditeur* e o qual consultamos para a presente análise. No prefácio

¹⁸ No original: “[...] la jeune génération poétique, jadis saluée comme une génération grave et sérieuse, l'est maintenant à un titre différent ; la force en elle a remplacé la douleur.” (Bénichou, 1973, p.393).

¹⁹ No original: “[...] dans *René*, il inventa la mélancolie et la passion moderne. Par malheur, à cet esprit si poétique manquaient précisément les deux ailes de la poésie — le vers ; — ces ailes, Victor Hugo les avait, et d'une envergure immense, allant d'un bout à l'autre du ciel lyrique” (Gautier, 1874, p.4).

²⁰ No original: “[...] la préface de *Cromwell* rayonnait à nos yeux comme les Tables de la Loi sur le Sinai, et ses arguments nous semblaient sans réplique.” (Gautier, 1874, p. 5).

²¹ No original: “Gautier décide d'attendre un moment plus favorable pour livrer à nouveau ses œuvres au jugement du public.” (Cervoni, 2016, p. 29).

A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas da obra, datado de outubro de 1832, o autor observa que os poemas mais antigos remontam até 1826, os mais modernos são de 1831. Em dado momento, ele os descreve desta maneira:

Quanto aos utilitários, utopistas, economistas, saint-simonistas e outros que lhe [ao autor] perguntarão com o que isso rima, — ele responderá: “O primeiro verso rima com o segundo quando a rima não é ruim, e assim por diante.” Para que isso serve? — Isso serve para ser belo. — Não é o bastante? (Gautier, 1833, p. ij)²².

Essa postura de indiferença em relação a valores morais, essa despreocupação política e social, na direção de uma poesia centrada no belo, ignorando qualquer ideia de utilidade, ecoam o prefácio redigido por Victor Hugo três anos antes para a primeira edição das *Orientales*. É até mesmo possível reconhecermos recursos textuais reempregados por Gautier que, possivelmente, intentou que ficasse exposta a influência de Hugo:

Se hoje, então, alguém lhe [ao autor] perguntar: para que servem estas *Orientales*? quem pôde lhe inspirar a ir passear no Oriente por todo um volume? o que significa esse livro inútil de pura poesia, jogado no meio das preocupações graves do público e no limite de uma sessão? onde está a oportunidade? com o que rima o Oriente?... Ele responderá que nada sabe disso, que é uma ideia que lhe veio; e que o tomou de uma maneira bem ridícula, no verão passado, indo ver o pôr do sol. (Hugo, 1926, p.5)²³.

Se o jovem Gautier segue o já célebre Hugo na via da liberdade (aí compreendida a inutilidade) poética, ele não acompanha completamente seu grande mestre. E sua ruptura toca um ponto que nos interessa em particular: a representação da natureza. Théophile Gautier distancia-se do lirismo romântico da geração que o precede notadamente no que concerne à metafísica do espaço natural. Ele o representa de maneira bem diferente da *imensidão* de fundo cristão,

²² No original: “Quant aux utilitaires, utopistes, économistes, saint-simonistes et autres qui lui [à l’auteur] demanderont à quoi cela rime, — il répondra : « Le premier vers rime avec le second quand la rime n’est pas mauvaise, et ainsi de suite. » À quoi cela sert-il ? — Cela sert à être beau. — N’est-ce pas assez ?” (Gautier, 1833, p. ij).

²³ No original: “Si donc aujourd’hui quelqu’un lui [à l’auteur] demande à quoi bon ces *Orientales* ? qui a pu lui inspirer de s’aller promener en Orient pendant tout un volume ? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d’une session ? où est l’opportunité ? à quoi rime l’Orient ?... Il répondra qu’il n’en sait rien, que c’est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d’une façon assez ridicule, l’été passé, en allant voir coucher le soleil.” (Hugo, 1926, p.5).

monoteísta ou sobrenatural do lirismo dos anos 1820. No prefácio de *Albertus*, quando é antecipada a temática dos poemas da obra, a natureza é apresentada da seguinte maneira:

pequenas paisagens à maneira dos Flamengos, de um toque tranquilo, de uma cor um pouco enfraquecida, nem grandes montanhas, nem perspectiva a perder de vista, nem torrentes, nem cataratas. — Planícies unidas a lonjuras de cobalto, humildes colinas listradas onde serpenteia um caminho, uma cabana que faz fumaça, um córrego que balbucia sob os nenúfares, um arbusto com seus frutos vermelhos, uma margarida que treme sob a geada (Gautier, 1833, p. iii)²⁴.

Nessa renúncia da imensidão da natureza, veremos que também há, como consequência direta, um apagamento da metafísica religiosa. Dessa maneira, Gautier parece ter maior liberdade estética que Hugo na medida em que suprime, de sua poesia, a moralidade, separando o Belo do Bem. A partir dessa reorientação simultânea do olhar e do sentimento do poeta em relação aos elementos da natureza, analisaremos, em seguida, alguns papéis ou algumas funções do espaço natural, que persiste largamente representado em *Albertus*.

Análise de uma seleção de poemas

No poema “*Méditation*”, que abre o livro, observemos antes de tudo a intertextualidade com Lamartine no título. É possível que a referência às *Méditations poétiques* esteja ali para colocar em maior evidência o ato de meditar sem, necessariamente, estar relacionado a uma inspiração religiosa. A natureza aparece em três dos quatro quartetos do poema, seu papel principal sendo o de ilustrar a “lei suprema e funesta” exposta na última estrofe:

O mundo é feito assim: lei suprema e funesta,
Como a sombra de um sonho ao fim de poucos instantes,
O que encanta se vai, o que faz dor permanece:
A rosa vive uma hora, e o cipreste cem anos (Gautier, 1833, p. 4)²⁵.

²⁴ No original: “[...] de petits paysages à la manière de Flamands, d’une touche tranquille, d’une couleur un peu étouffée, ni grandes montagnes, ni perspective à perte de vue, ni torrents, ni cataractes. — Des plaines unies avec des lointains de cobalt, d’humbles coteaux rayés où serpente un chemin, une chaumière qui fume, un ruisseau qui gazouille sous les nénuphars, un buisson avec ses baies rouges, une marguerite qui tremble sous la rosée.” (Gautier, 1833, p. iii).

²⁵ No original: “Le monde est fait ainsi : loi suprême et funeste, / Comme l’ombre d’un songe au bout de peu d’instant, / Ce qui charme s’en va, ce qui fait peine reste : / La rose vit une heure et le cyprès cent ans”.

A representação da natureza nas primeiras poesias de Théophile Gautier: reconfigurações estéticas

A natureza cede suas imagens para compor uma triste alegoria, a ideia segundo a qual ela não é sempre bela, boa, desejável. O cipreste, opondo-se à rosa, apresenta uma parcela de imperfeição, de inconveniente, de mal na natureza, possuindo até mesmo maior longevidade. Podemos reconhecer aí um primeiro sopro do **mestre e amigo** de Baudelaire, que dedicará ao *poeta impeccable* Gautier sua obra-prima, *As Flores do mal*, não vendo apenas bondade nas flores.

No segundo poema de Albertus, “*Moyen âge*”, o poeta explora as imagens que os velhos castelos medievais compõem:

Quando vou andando em meus passeios poéticos,
Detenho-me sobretudo nos velhos castelos góticos;
Gosto de suas torres de ardósia com reflexos azuis e cinzas,
As pontas coroadas com arbustos atrofiados,
[...]
Gosto de suas paredes esverdeadas pela água do céu lavadas,
De seus pátios onde a relva cresce através dos calçamentos,
Acima das torres seus cataventos frágeis,
Que a branca cegonha raspa na ponta das asas (Gautier, 1833, pp. 7-8)²⁶.

A natureza não é central, mas exerce um papel importante na paisagem: o de marcar o tempo que passou. Ela articula-se pelos “arbustos atrofiados” coroando as pontas dos velhos castelos, pelas paredes esverdeadas de musgo, pela relva que cresce através do calçamento, e até mesmo as cegonhas, instaladas no topo das torres, sugerem o abandono longínquo dessas antigas fortificações. Trata-se de uma característica pitoresca da natureza, acessória, em conformidade com o que é anunciado no prefácio da obra.

“*Le Marais*” [O Pântano] é composto de oito sextetos. Do primeiro ao quarto, o poeta descreve um pântano, os movimentos dos animais que nele vivem, os vegetais, as águas, suas cores, barulhos, até mesmo as temperaturas, criando uma paisagem rica em sensorialidade. A partir do quinto sexteto, uma interlocução com um amigo é introduzida, muito provavelmente o nome para quem o texto é dedicado. No curso dos versos, um leitor habituado à sensibilidade lírica dos anos 1820 poderia supor o anúncio de uma metafísica da natureza pela presença da bruma de outono, seu véu parecendo esconder um outro mundo, entre outras personificações:

²⁶ No original: “*Quand je vais poursuivant mes courses poétiques, / Je m'arrête surtout aux vieux châteaux gothiques ; / J'aime leurs toits d'ardoise aux reflets bleus et gris, / Aux faîtes couronnés d'arbustes rabougris, [...] / J'aime leurs murs verdés par l'eau du ciel lavés, / Leurs cours où l'herbe croît à travers les pavés, / Au sommet des donjons leurs girouettes frêles / Que la blanche cigogne effleure de ses ailes*” (Gautier, 1833, p.7-8).

Amigo, quando a bruma do outono
Estende seu véu monótono
No rosto obscurecido dos céus,
Quando, na cidade, tudo dorme
E mal o dia está se levantando
No horizonte silencioso (Gautier, 1833, p. 24)²⁷.

Mas a expectativa de uma abertura sobrenatural é logo quebrada. O poeta vai, logo em seguida, descrever as ações de seu amigo caçador em companhia de Rasko, um cachorro de caça. Nenhum mistério, nenhuma imensidão da natureza, que é referida apenas em paisagem concreta, percebida pelos sentidos fisiológicos. O texto é concluído por uma espécie de ode ao talento do amigo com o tiro:

Tua caça será matadora;
Pelos malhas de teu cesto
Muitos pés de pássaros sairão,
E tu voltarás ainda cedo
Antes da noite, para tua casa,
Com alegria no coração e orgulho no rosto (Gautier, 1833, p.25)²⁸.

Podemos refletir sobre a escolha do título do poema. Por que “*Le marais*” [O pântano] e não “*Le chasseur*” [O caçador]? É provável que Gautier tenha desejado pintar seu amigo caçador como um dos vários elementos do pântano, isto é, uma parte compondo a paisagem, sem o separar do cenário geral da natureza. O primitivismo inerente à atividade da caça pode reforçar essa ideia. O cachorro parece, além do mais, ser uma ponte entre o universo doméstico e o domínio selvagem.

Para o poema “*Pensées d’automne*”, a natureza é ilustrada em sua dinâmica de eterna mudança, por diferentes estações, e o texto inicia no final do outono:

O outono vai acabar: no meio do céu terno,
Em um círculo pálido e lívido cercado por
Uma nuvem plúmbea, o céu dorme; do fundo
Dos açudes cheios de água, sobe um nevoeiro que derrete

²⁷ No original: “*Ami, quand la brume d’automne / Étend son voile monotone / Sur le front obscurci des cieux, / Quand à la ville tout sommeille / Et qu’à peine le jour s’éveille / À l’horizon silencieux*” (Gautier, 1833, p. 24).

²⁸ No original: “*Ta chasse sera meurtrière ; / Aux mailles de ta carnassière / Bien des pieds d’oiseaux passeront, / Et tu reviendras de bonne heure / Avant le soir, en ta demeure, / La joie au cœur, l’orgueil au front*” (Gautier, 1833, p.25).

Colinas, campos, aldeias, num mesmo tom
Sobre as telhas, a chuva em largas gotas tinta (Gautier, 1833, p.95)²⁹.

É interessante observar uma fidelidade de Gautier às transgressões de Hugo com esses importantes *enjambements* do segundo ao terceiro versos acima, assim como do terceiro ao quarto, verdadeiras provocações à tradição da versificação clássica.

Concernindo à subjetividade do poeta, este deixa explícita sua preferência em termos de estações. No início do inverno, ele lembra, já nostálgico, do mês de setembro. Além disso, a figura de um camponês surge:

O pobre camponês recomenda-se a Deus,
Temendo um inverno rude; e eu, nos vales,
Quando vejo a trama sob as brancas geadas
Desaparecer e morrer, retorno, em passos lentos,
Para sentar-me, com o coração partido, perto das brasas ardentes.
E, ali, eu me recordo do sol de setembro
Que dava aos cachos de uva um reflexo dourado de âmbar;
Das tílias perfumadas e da queda-d'água,
E do trevo nascente, pitoresca cortina (Gautier, 1833, p.95-96)³⁰.

Enquanto o camponês preocupa-se com a colheita, o poeta ocupa-se com a beleza, evocando a lembrança das cores e dos barulhos das primeiras paisagens outonais. Aqui, temos esse contraste entre um homem que vê a natureza como ferramenta para poder sobreviver, de maneira mecânica, objetiva, e o poeta romântico, por sua vez, ocioso, que se interessa apenas pela parte estética do espaço natural. Mas, é preciso sublinhar, sempre sem supor nesse espaço uma metafísica, uma imensidão divina: o poeta concentra-se apenas nas cores, formas e sensações. A natureza é, então, nesse poema, um palco para a comparação entre duas perspectivas humanas, duas maneiras diferentes de experimentá-la.

Num dos últimos poemas da obra, o poeta, habitante de Paris – que cede seu nome ao texto –, vê-se sufocado longe da natureza:

²⁹ No original: “*L’automne va finir : au milieu du ciel terne, / Dans un cercle blafard et livide que cerne / Un nuage plombé, le soleil dort ; du fond / Des étangs remplis d’eau monte un brouillard qui fond / Collines, champs, hameaux, dans une même teinte. / Sur les carreaux, la pluie en larges gouttes tinte*” (Gautier, 1833, p.95).

³⁰ No original: “*Le pauvre paysan se recommande à Dieu, / Craignant un hiver rude ; et moi, dans les vallées, / Quand je vois le gazon sous les blanches gelées / Disparaître et mourir, je reviens à pas lents, / M’asseoir le cœur navré près des tisons brûlants. / Et là je me souviens du soleil de septembre / Qui donnait à la grappe un jaune reflet d’ambre ; / Des tilleuls embaumés et de la chute d’eau, / Et du trèfle naissant, pittoresque rideau*” (Gautier, 1833, p.95-96).

— Minha aula é feita assim: em meu corpo preso,
Ela procura em seu voo um mais amplo horizonte;
— Quando, sobre ela, do alto, a santa poesia
Abaixa seu olhar, por grandes desejos tomada,
Ela gostaria de surgir até o claro firmamento
Para, lá, respirar amplamente, livremente
Entre a terra e Deus, bem além das nuvens
[...]
— Pois ela tem falta de ar, minha alma, neste mundo
Onde a pressiona em todos os sentidos com seu abraço imundo
Uma sociedade que tomba no caos,
Vermelho nas bochechas e gangrena nos ossos!
— Seriam-lhe necessários montanhas, diademas de neve,
Grandes rochedos com picos, troncos gigantes onde senta-se,
Tendo por degrau a vertigem e o espanto,
A majestade muda e sombria do grande Rei (Gautier, 1833, p.265-266)³¹.

Notemos algumas palavras empregadas a partir do verso iniciando por “— Seriam-lhe necessários [...]”, onde surge o espaço natural. Somente quando Gautier propõe um contraste entre a cidade e a natureza, esta é compreendida em sua metafísica religiosa, retomada sua imensidão – **grandes rochedos, troncos gigantes, grande Rei** –, a única dimensão possível para acolher a liberdade da alma do poeta sufocado em Paris. Também observemos, entretanto, que a esse rei cabe a locução **majestade sombria** e o **espanto** como qualidades, aproximando de Deus a escuridão, a ausência de luz.

O contraste entra a cidade e a natureza é reforçado nos versos seguintes, e o poeta, com a alma aprisionada no espaço urbano, lamenta por não possuir nem mesmo “A humilde colinazinha” (Gautier, 1833, p. 266)³² e outros elementos naturais de menor dimensão. Paris lhe tira todo sentimento de liberdade. O poema é concluído com um outro contraste, no coração do espaço urbano:

³¹ No original: “— *Mon ame est faite ainsi : dans mon corps en prison, / Elle cherche à son vol un plus large horizon ; / — Quand sur elle d'en haut la sainte poésie / Abaisse son regard, de grands désirs saisie, / Elle voudrait surgir jusqu'au clair firmament / Afin d'y respirer largement, librement / Entre la terre et Dieu, bien par-delà les nues (...)* / — *Car elle manque d'air, mon âme, dans ce monde / Où la presse en tous sens de son étreinte immonde / Une société qui retombe au chaos, / Du rouge sur la joue et la gangrène aux os ! / — Il lui faudrait des monts, diadémés de neige, / De grands rochers à pic, trônes géants où siège, / Ayant pour marchepied le vertige et l'effroi, / La majesté muette et sombre du grand Roi*” (Gautier, 1833, p.265-266).

³² No original: “*L'humble petit coteau*” (Gautier, 1833, p. 266).

— Perpétuo contraste, eterna antítese —
Paris, a boa e certa cidade, ou antes a má,
Longos rangidos de dentes e belos concertos. Aí está!
— Entretanto, poeta e pintor, eu vivo lá (Gautier, 1833, p. 268)³³.

Pelo advérbio de oposição Entretanto, a natureza é bem definida como o lugar daquele que produz arte – poeta ou pintor –, seu habitat é a liberdade que ela inspira, ao contrário da cidade.

Gautier explicita, nesse poema, sua adesão ao mito do poeta romântico inspirado pela **santa poesia** das alturas, continuando a herança de Chateaubriand e do lirismo dos anos 1820, atraído pela imensidão divina que o espaço natural inspira. De todo modo, essa adesão é realizada somente quando o poeta vê-se enclausurado na cidade, o gesto é bem condicionado. O autor permite-se, em vários poemas do mesmo livro, uma grande liberdade, outros olhares sobre a natureza. Poderíamos dizer que trata-se de uma liberdade em essência pois ele não se obriga a reiterar uma metafísica desses espaços. De fato, na maior parte de suas primeiras poesias, como já constatamos, ele explora a diversidade da natureza concreta, em sua imanência, e os efeitos que ela produz em sua subjetividade, seus sentidos, sua maneira de ver o mundo.

Em guisa de conclusão

O presente trabalho propôs destacar a produção poética inicial de Théophile Gautier, a partir da análise da representação da natureza em alguns poemas escritos entre 1826 e 1831, compondo o volume *Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique*, datado de 1833. Inicialmente, realizamos um panorama das origens do sentimento da natureza romântico, explorando a formação do mito do poeta sagrado no início do século XIX, e de que maneira Gautier teria se afastado da metafísica inerente a esse mito. Graças a uma individualização em relação ao lirismo da geração que o precede, ele pode estender seus horizontes estéticos. Nos poemas analisados, constatamos algumas representações e papéis da natureza, a saber: uma evidência da passagem do tempo; uma alegoria segundo a qual “O que encanta se vai, o que faz dor permanece” (Gautier, 1833, p.4)³⁴; um espaço de ruptura com a metafísica religiosa da estética romântica, mas, em

³³ No original: “— Perpétuel contraste, éternelle antithèse, — Paris, la bonne ville, ou plutôt la mauvaise, / Longs grincements de dents et beaux concerts. Voilà ! / — Cependant moi, poète et peintre, je vis là” (Gautier, 1833, p. 268).

³⁴ No original: “Ce qui charme s'en va, ce qui fait peine reste” (Gautier, 1833, p.4).

outro momento, um reconhecimento dessa herança; em suma, a natureza como um domínio de liberdade criativa além das convenções da moralidade.

Convém observar que nossa análise das representações da natureza nos poemas escolhidos não foi exaustiva. Acreditamos no entanto que, com o que foi exposto, podemos contribuir para mostrar a importância dos estudos sobre a produção poética inicial de Gautier, notadamente a partir da representação da paisagem natural. Essa produção situa-se em um momento fundamental de reconfigurações da poesia lírica francesa.

Aurélia Cervoni, no artigo “*Du romantisme élégiaque au romantisme frénétique*” [Do romantismo elegíaco ao romantismo frenético], apresenta um relato de algumas críticas da obra que analisamos na época de sua publicação. Citamos uma apreciação em particular: “[...] um artigo anônimo publicado na revista *L’Artiste* [...] tenta mostrar que o livro sofre da ausência de um grande motivo condutor, garantia de profundidade moral e metafísica.” (Cervoni, 2016, p.31)³⁵. Parece portanto que o esforço de originalidade em Gautier foi, em geral, recebido em seu tempo como fraqueza, falta de força e vida, até a possibilidade de uma ironia geral. Outra passagem do artigo conclui: “[...] é menos sua sensibilidade elegíaca que seu espírito zombeteiro que vale a Gautier chamar a atenção.” (Cervoni, 2016, p.35)³⁶. Uma tal constatação reforça a importância de reavaliar a obra de Théophile Gautier, por muito tempo submetida a ideias pré-concebidas de sua poesia a sua prosa, consequência provável de uma certa tendência nos estudos contextuais sobre a literatura do século XIX, “[...] por muito tempo confinados à reconstrução dos meios ideológicos, em seguida rejeitados sob pretexto de universalidade teórica [...]”, como expõe a apresentação do *Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle – CRP19* [Centro de Pesquisa sobre as Poéticas do século XIX] da universidade Sorbonne Nouvelle³⁷.

A **insistência** da natureza no Gautier iniciante em poesia testemunha, certamente, a estética romântica herdada, mas seu distanciamento da metafísica monoteísta parece representar, ao mesmo tempo, um esforço de individualização e uma exploração das potencialidades líricas de uma natureza senão **imensa**, sempre rica em sentimentos, em cores, em belezas.

³⁵ No original: “[...] un article anonyme publié dans *L’Artiste* [...] tente de montrer que le recueil souffre de l’absence d’un grand motif conducteur, gage de profondeur morale et métaphysique.” (Cervoni, 2016, p.31).

³⁶ No original: “[...] c’est moins sa sensibilité élégiaque que son esprit railleur qui vaut à Gautier d’attirer l’attention.” (Cervoni, 2016, p.35).

³⁷ No original: “[...] trop longtemps confinées à la reconstruction des milieux idéologiques, puis rejetées sous prétexte d’universalité théorique.” (Université..., 2025).

**THE REPRESENTATION OF NATURE IN THE EARLY POETRY
BY THÉOPHILE GAUTIER: AESTHETIC RECONFIGURATIONS**

ABSTRACT: *Théophile Gautier (1811–1872) was a versatile writer, recognized as a journalist, art critic, essayist, playwright, short story writer, novelist, and poet. It was through poetry that he began his literary production, within the framework of Romanticism, having Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, and Alfred de Vigny as his masters. From his very first verses, however, he sought to distinguish himself from the generation that preceded him. In this paper, we present an analysis of a selection of poems from *Albertus, ou L'âme et le péché: légende théologique* (1833), the volume that gathers the author's earliest poetry. In the preface to the work, Gautier proposes ruptures with the prevailing trends in the poetry of his time, initiating a reflection that would, decades later, be praised and confirmed by Charles Baudelaire in the dedication of *Les Fleurs du mal* (1857). To understand Gautier's aesthetic reconfigurations, we highlight the importance of the representation of natural space in the Romantic lyric of the 1820s, examining how the young poet distances himself from his models. This article also seeks to bring to light Gautier's early poetic production, long neglected by literary studies in France, a tendency that extended to other countries, including Brazil.*

KEYWORDS: *Poetry. Théophile Gautier. Romanticism. Representation of nature.*

REFERÊNCIAS

- BÉNICHOU, Paul. **Le Sacre de l'écrivain**. Paris: J. Corti, 1973.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2022.
- CERVONI, Aurélia. **Théophile Gautier devant la critique 1830-1872**. Paris : Classiques Garnier, 2016.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. **Génie du christianisme**. Paris: Migneret Imprimeur, 1803.
- COLLOT, Michel. **Paysage et Poésie du romantisme à nos jours**. Paris: J. Corti, 2005.
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de (org.). **Enciclopédia de literatura brasileira**. São Paulo: Global, 2001.
- GAUTIER, Théophile. **Histoire du romantisme**. Paris: G. Charpentier et Cie, 1874.
- GAUTIER, Théophile. **Albertus, ou L'âme et le péché : légende théologique**. Paris: Paulin Libraire-Éditeur, 1833.

Augusto Darde

GRÜNEWALD, José Lino. **Poetas franceses do século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HAMON, Philippe. **La Description littéraire, anthologie de textes théoriques et critiques**. Paris: Macula, 1991.

HUGO, Victor. **Œuvres complètes de Victor Hugo. Poésie 2**. Paris: A. Michel, 1926.

HUGO, Victor. **Odes et ballades**. Paris: Hetzel, 1867.

LAMARTINE, Alphonse de. **Méditations poétiques**. Paris: Gallimard, 1986.

PRADO COELHO, Jacinto do (org.). **Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega**. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Les Rêveries du promeneur solitaire**. Genève: [s.n.], 1782.

SAINT-LAMBERT, Jean-François de. **Les Saisons**. Amsterdam: [s.n.], 1769.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE. CRP19 - Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle - EA 3423. Disponível em: <http://www.univ-paris3.fr/crp19-centre-de-recherche-sur-les-poetiques-du-xixe-siecle-ea-3423-9928.kjsp>. Acesso em : 20 mar. 2025.

VEIGA, Claudio. **Antologia da Poesia Francesa no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1999.



RACHILDE NO *MERCURE DE FRANCE*: CRÍTICA LITERÁRIA E PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO EM “LES ROMANS”

Camila Soares LÓPEZ*

RESUMO: Neste artigo, examinamos o percurso e a contribuição de Rachilde, pseudônimo da escritora francesa Marguerite Eymery (1860-1953), na revista *Mercure de France*, ao final do século XIX e início do século XX. Concentramo-nos, particularmente, na rubrica “Les Romans”, assinada por Rachilde a partir de 1896, e que era dedicada à crítica literária. Consideramos aspectos de sua biografia, o impacto de seu nome e de seus escritos em outros periódicos, bem como discutimos suas afirmações e avaliações, que revelam não apenas reflexões acerca dos aspectos estéticos dos romances, mas, igualmente, o posicionamento da autora diante de diferentes temas. Apresentamos a atuação de Rachilde no campo literário a ela contemporâneo, o seu papel como mediadora cultural do período e as sociabilidades da *Belle Époque*. Por fim, abordamos seu envolvimento em polêmicas e suas opiniões a respeito de obras assinadas por outras escritoras e jornalistas, que atuavam em um meio majoritariamente masculino.

PALAVRAS-CHAVE: Rachilde; *Mercure de France*; crítica literária; práticas de mediação.

A trajetória de Rachilde

Na França do século XIX, mulheres que tinham acesso à leitura e exerciam a escrita estavam, muitas vezes, destinadas a redigir apenas as páginas que narravam a vida privada. Quando buscavam outras possibilidades, para além das cartas ou diários, encontravam quase sempre, da porta para fora, ambientes hostis.

Aquelas que se dedicavam à produção literária, almejando-a profissionalmente, se deparavam frequentemente com críticas pouco amistosas, e precisavam se valer de pseudônimos para se sustentarem. Caso se lançassem à contribuição na imprensa, pouco podiam discorrer sobre política ou literatura:

* UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística. Uberlândia - MG – Brasil. 38408-144 – camila.lopez@ufu.br

a elas, apenas o lugar dos assuntos mundanos era reservado, e, ainda assim, elas enfrentavam as ressalvas de seus pares. Nos jornais do *fin-de-siècle*, as relações de gênero estabelecidas em sociedade refletiam-se nos impressos, que definiam espaços masculinos ou femininos: as “[...] rubricas políticas e diplomáticas são destinadas mais aos homens, enquanto a parte do jornal que concerne à casa, à intimidade e ao mundanismo é mais destinada às mulheres.” (Thérenty, 2009, p. 254, tradução nossa).

Nessa época, viveu Rachilde. Em tais circunstâncias, escreveu Rachilde. Por trás desse pseudônimo, esteve Marguerite Eymery, que nasceu em 1860¹. Advinda de família influente e de recursos², mas conflituosa³, ainda jovem percebeu sua vocação literária: lia todos os livros que chegavam em suas mãos, contava seus sonhos “extraordinários”, sem deixar de anotá-los em seus cadernos (Gaubert, 1906). Participando de mesas girantes, em voga na época e que eram vistas como uma forma de comunicação entre os vivos e os mortos, passou a narrar a história de um cavalheiro sueco chamado Rachilde – histórias, essas, recheadas de detalhes sobre a Idade Média, pano de fundo para as aventuras de seu herói imaginário (Gaubert, 1906). Não chegou a publicar essas peripécias, mas valeu-se desse nome para acompanhá-la em toda a sua trajetória literária, colocando-se em uma espécie de limiar entre a realidade e a ficção. Como aponta Martine Reid (2010, p.66, tradução nossa), apesar desse enredo excêntrico, “[...] essa mistificação, totalmente de acordo com o tempo permite situar, desde o início, a atividade literária sob o signo da ficção, do travestismo e do pertencimento a um outro tempo.”

Cedo, iniciou a sua atuação em periódicos, tal qual *L'Écho de la Dordogne* (Reid, 2010). Aos 18 anos, a jovem que “escandalizava todo o Périgord”, foi para Paris⁴, onde viveu “na pior miséria”, onde “[...] soube não sucumbir diante de homens consideráveis, apaixonados e chefes de redação.” (Barrès, 1886, p. 2, tradução nossa)⁵. Começou, então, sua vida boêmia, contando com a ajuda de sua prima Marie de Saverny, diretora do periódico *L'École des femmes*, que teria lhe apresentado, entre outros, Villiers de l'Isle-Adam (Ferlin, 1995).

¹ Rachilde viveu até 1953.

² O avô de Rachilde, Urbain Feytaud, atuava na imprensa.

³ Rachilde discorreu sobre sua família em diferentes momentos, relatando uma relação conturbada com sua mãe, bem como a rejeição que sofria de seu pai, que almejava um filho, e não uma filha.

⁴ Há registros que indicam que Rachilde partiu sozinha para Paris; de outros, consta que teria ido acompanhada de sua mãe.

⁵ “[...] elle sut ne pas faillir devant des hommes considérables, amoureux et rédacteurs en chef.” (Barrès, 1886, p.2).

Em 1878, o jornal *L'Estafette*⁶, de Léonce Détroyat⁷, lançou em folhetim o seu romance *Monsieur de la Nouveauté*. Estaria ela encorajada, ainda, por ter recebido uma resposta a uma carta enviada a Victor Hugo, que teria lhe respondido: “*Courage, Mademoiselle!*” (Gaubert, 1906, p.336). Nos anos subsequentes, o nome de Rachilde apareceu em diferentes impressos⁸. Em 1879, no jornal *La Presse*, por ocasião da publicação de *Monsieur de la nouveauté*, ela foi assim descrita: “Cremos ser visionários prometendo a Rachilde um lugar respeitável entre os escritores mais justamente aclamados de nosso tempo.” (E. R., 1879, p.3, tradução nossa)⁹. O crítico Hippolyte Fournier, no jornal *La Patrie*¹⁰, chamou a atenção para a pouca idade de Rachilde à época – 17 anos, – para seu “senso de observação precocemente desenvolvido”, preconizando: “Rachilde tem muito talento; ela o terá ainda mais e se os preâmbulos de sua pluma não mentirem, não há dúvida de que a surpreendente jovem de hoje se torne um de nossos notáveis romancistas de amanhã.” (Fournier, 1879, p.3).

Em 1884, quando seu nome já figurava em revistas de vanguarda, como *Le Décadent* e *Scapin*¹¹, Rachilde publicou *Monsieur Vénus*, pelo editor A. Brancart. O romance levou-a para um julgamento por imoralidade, já que tratou da relação pouco convencional das personagens Raoule de Vénérande e Jacques Silvert. No periódico *Gil Blas*, na rubrica “*Bulletin Bibliographique*”, tal obra é descrita da seguinte forma: “Eis um romance terrivelmente ousado, muito mais do que ousado, talvez. Mas ele é, ao menos, sinceramente curioso, em seu desenvolvimento de uma ideia realmente original.” (*Bulletin Bibliographique*, 1884, p.3). Quando da publicação de *Nono*, lançado após *Monsieur Vénus*, o jornal *L'Écho de Paris* desejou, na coluna “*Variétés*”, um “real sucesso” a Rachilde, afirmando que “a imaginação e o espírito” desse livro bastariam para levá-lo a inúmeras edições (*Écho de Paris*, 1885, p.2). Na década de 1880, também frequentou salões e salas de redação, aproximando-se de agrupamentos de aspiração decadentista.

Em sua obra ficcional, Rachilde foi transgressora das normas sociais vigentes. Enquanto esteve em atividade, chegou a vestir-se com trajes masculinos e a

⁶ Jornal fundado em maio de 1786 por Hyppolyte de Villemessant, diretor do *Figaro*. Circulou até 1914. Informações obtidas no site Retronews (BNF).

⁷ Político e jornalista francês (1829-1898).

⁸ A pesquisa da repercussão de Rachilde em diferentes impressos encontra-se em andamento.

⁹ “*Nous croyons être bon prophète en mettant à Rachilde une place honorable parmi les écrivains les plus justement recherchés de notre temps.*” (E. R., 1879, p.3).

¹⁰ *La Patrie, journal quotidien, politique, commercial et littéraire* foi fundado em 1841.

¹¹ Levantamento feito por meio de pesquisa em periódicos digitalizados pela BNF, disponíveis na base Retronews.

autorreferenciar-se no masculino, valendo-se da alcunha “*Rachilde, homme de lettres*”. Segundo Melanie Hawthorne (2001, p. 109), esse seria um modo de reivindicar o privilégio masculino de atuar como um “homem de letras”. Sua presença e sua escrita também fizeram dela alvo de críticas: de acordo com Michael Finn, alguns romances lançados na época da juventude de Rachilde, como *La buveuse de sang*, de Mie d’Anghonne¹², tinham como inspiração a sua vida, representando-a como uma figura de “temperamento explosivo” e de “vida boêmia exagerada”, o que traria atribulações à sua saúde mental (Finn, 2008, p.29). Além de Mie d’Anghonne, Finn aponta outras escritoras que ficcionalizaram, de forma pouco positiva, a vida de Rachilde: Georges de Peyrebrune, em *Une décadente* (1886), e *La Vierge-réclame*, de Gisèle d’Estoc (1887).

A partir de 1890, Rachilde esteve no *Mercure de France, petite revue* francesa que aspirou à renovação nas artes e na literatura. Entre os anos de 1896 e 1914, tomou a frente da rubrica “*Les Romans*”, na qual avaliou os romances publicados no período, em comentários que se faziam amistosos, mas, igualmente, irônicos e ferinos. “*Les Romans*” fazia parte da “*Revue du Mois*”¹³, em um momento em que, estruturalmente, o *Mercure* encontrava-se estabelecido, com número de tiragens significativo e com uma editora consolidada.

Assim, vê-se que Rachilde, na contramão do que se destinava às mulheres de seu tempo, consolidou-se em uma publicação que, ao final dos anos de 1800 e por grande parte do século XX, foi referência para seus (as) contemporâneos (as). Rachilde transpassou os muros da propriedade de sua família no interior da França e, ainda que muitas vezes contraditória, expressou a sua voz por meio da crítica. Nessa conjuntura, foi leitora, emitiu suas opiniões, testemunhou acontecimentos de seu tempo e firmou-se como mediadora entre seus pares. Para tanto, discorreremos sobre sua crítica, suas sociabilidades, seu posicionamento polêmico e sua relação com outras escritoras.

Rachilde no *Mercure de France*: a crítica em “*Les Romans*”

Rachilde foi *patronne* do *Mercure de France*, ao lado de Alfred Vallette, seu marido e diretor da revista¹⁴. Suas obras foram lançadas pela editora do *Mercure* e, a partir de abril de 1896, tornou-se responsável pela crítica de romances

¹² Pseudônimo da romancista Louise Justine Augusta Philippine Mie (1823-1897).

¹³ Nessa seção, o *Mercure de France* trazia ao público artigos diversos, sobre literatura e temas de interesse geral, em uma espécie de junção da “coletânea” e do jornal.

¹⁴ Rachilde e Alfred Vallette tiveram uma única filha, Gabrielle.

do periódico, ocupando sozinha esse posto até 1914. Não se pode deixar de mencionar que, nessa época, assinou textos em outras folhas, como *La Plume* e o *Almanach de la Roulotte*, da Bélgica, ainda que de forma esporádica¹⁵.

Rachilde se dedicava, majoritariamente, às resenhas de livros. Podemos afirmar que sua escrita, adotando uma forma breve em suas avaliações, aproximasse daquilo que comumente se praticava entre os membros das *petites revues* simbolistas – isto é, um resumo da obra avaliada servia, muitas vezes, para ressaltar as fragilidades de um determinado livro (Vérilhac, 2010, p.159-60). Esses textos de crítica abordavam as transformações literárias e identificavam grupos de produtores (as) que, por vezes, estavam à margem da grande imprensa e das grandes editoras. Por isso, o tom adotado por Rachilde, em alguns momentos, era feroz, o que parece refletir não apenas a tomada de partido da autora, mas aquilo que era próprio dessas publicações: o ataque, a ironia, eram marcas da defesa de um grupo que buscava se estabelecer no campo.

Devemos considerar que outros colaboradores, como Remy de Gourmont, assinavam textos de crítica e ganhavam maior destaque nas páginas do *Mercure de France*¹⁶. No entanto, isso não apaga a representatividade daquilo que Rachilde publicou, nem a longevidade de sua rubrica. Críticas favoráveis à sua obra eram divulgadas: Camille Lemmonier (1891) viu a originalidade de seu estilo em *La sanglante ironie*; Camille Mauclair (1893, p.43-50) descreveu *Animale* como “instintivo e belo”; e Pierre Quillard (1893, p.323-328), além de sair em defesa das mulheres que escreviam, elogiou *Le démon de l'absurde*.

A relevância de Rachilde no *Mercure* pode ser constatada, pela quantidade de livros que avaliou: 1383, entre os anos de 1896 e 1902¹⁷. Em alguns meses, ela chegou a comentar quase 30 romances, sem deixar de expressar seu envolvimento com tal tarefa e de midiaticizar a sua função, transpassando o que seria um real comprometimento aos seus (as) leitores (as):

Os volumes, nessa primavera, chovem abundantemente, rodopiam em minha volta, caem em pedaços, em avalanche sobre minha mesa: estou inundado, atordoado, cego pela quantidade e pela rajada de suas capas, singularmente colorida e pluralmente monótona. Começo a me perguntar se meu pobre

¹⁵ Pesquisa em andamento.

¹⁶ Em pesquisa de Doutorado, identificamos, entre os anos de 1890 e 1898, 191 textos. Rachilde assinou apenas um, em abril de 1895: trata-se de avaliação da tradução de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, feita por Marcel Schwob.

¹⁷ Levantamento em curso, por tratar-se de parte de recorte temporal referente à nossa atual pesquisa de pós-doutorado.

diabo de cérebro resistirá a isso. Os degraus dessa escada de papel são, decididamente, muito altos. (Rachilde, 1900a, p.474, tradução nossa)¹⁸.

As frequentes menções ao seu volume de trabalho parecem ser uma aposta de Rachilde à construção de uma imagem de escritora predestinada ao ofício, que sempre esteve às voltas com a literatura, vivendo dela, desde sua infância, e para ela¹⁹. Era comum que tornasse público os detalhes desse envolvimento:

Mas não, Senhor, eu nunca joga qualquer livro no lixo, nem antes, nem depois de tê-lo lido! leio todos os que me oferecem de bom grado, inclusive aqueles que não me oferecem. Se estou atrasado com o vosso, é em razão de um erro de data, e nada lamento sobre esse fato, pois isso me permite dizer dele o que penso mais longamente do que teria feito no mês anterior (Rachilde, 1901b, p. 487, tradução nossa)²⁰.

Muitas vezes, Rachilde mencionava como ocorria seu processo de leitura, o que nem sempre, em sua opinião, se dava de maneira agradável. Em abril de 1901, ao avaliar o romance *Le Fantôme*, de Paul Bourget, afirmou que a leitura dessa obra a fez “entrar mais livremente no exercício” de suas “funções de condenado às leituras forçadas” (Rachilde, 1901c, p.186, tradução nossa)²¹. Ela também se manifestava sobre a materialidade dos livros que recebia: em outubro de 1901, ao discorrer sobre *Romances en paroles*, de René Clerfeyt, afirmou que o fato de a obra ser impressa em vermelho era “muito ruim para as vistas cansadas” (Rachilde, 1901a, p.200). Além disso, comparou seu trabalho ao de outros críticos de sua época: entretanto, diferentemente de seus contemporâneos, declarou que ela lia, sem exceção, todos os livros que recebia, sem uma “triagem”; diz que poderia, caso o fizesse, redigir “artigos mais interessantes”, do ponto de

¹⁸ “*Les volumes, ce printemps, pleuvent dru, tourbillonnent autour de moi, tombent en giboulées, en avalanche sur ma table : je suis inondé, étourdi, aveuglé par leur nombre et la rafale de leurs couvertures, singulièrement multicolore ou pluriellement monotone. Je commence à me demander si mon pauvre diable de cerveau y résistera. Les marches de cet escalier sont décidément bien hautes.*” (Rachilde, 1900a, p.472).

¹⁹ Fato curioso é que Rachilde fazia a avaliação de seus próprios romances – escritos, também, sob o pseudônimo Jean de Chilra.

²⁰ “*Mais non, Monsieur, je ne jette jamais aucun livre au panier ni avant ni après l’avoir lu ! je lis tous ceux qu’on veut bien m’offrir, y compris ceux qu’on ne m’offre pas. Si je suis en retard avec le vôtre, c’est par suite d’une erreur de date et je ne regrette rien à ce sujet, car cela me permet d’en dire ce que j’en pense un peu plus longuement que j’aurais pu le faire le mois dernier.*” (Rachilde, 1901b, p.487).

²¹ “[...] *je vais entrer plus librement dans l’exercice de mes fonctions de condamné aux lectures forcées.*” (Rachilde, 1901c, p.186).

Rachilde no *Mercure de France*: crítica literária e práticas de mediação em “Les Romans” vista de sua “reputação de cronista”. Contudo, para ela, essas escolhas faziam com que jovens escritores nunca fossem lidos:

O princípio de todas as sociedades de Letras é de falar *somente* de quem falamos! Eu quis, e ainda quero, lutar com todas as minhas forças contra esse abuso... social. Continuarei a ler tudo... senão, abandonarei a tarefa, mas que me desculpem se leio apenas aquilo que o próprio autor me designa”. (Rachilde, 1900b, p.460, tradução nossa)²².

Ainda que se afirmasse interessada apenas em literatura e alheia às discussões partidárias, Rachilde usou sua crítica para expressar opiniões sobre acontecimentos da época e sobre aquilo que constituía o campo literário. Ao analisarmos suas ponderações, podemos compreender de que maneira ela atuava e se posicionava diante de diferentes temas, o que nos leva a entrever suas práticas de mediação, que serão apresentadas e analisadas nas próximas linhas.

Rachilde e o campo literário: produção, edições e sociabilidades

Nos anos de efervescência das *petites revues*, o campo literário foi marcado por tensões, eventos e sociabilidades. As relações entre autores (as) e suas editoras eram estreitas, e os homens e mulheres de Letras obtiveram alcance midiático: suas opiniões eram ouvidas em inquéritos e seus retratos eram divulgados pela imprensa.

Faz-se necessário refletir sobre a participação das mulheres nesse campo. Como já se mencionou, elas eram, por vezes, fadadas a relatar e a viver apenas os acontecimentos da vida privada. Nesse cenário, ainda que adverso, Rachilde aparece como mediadora cultural de seu período. Enquanto “sujeito histórico” de seu tempo, ela comunicou suas ideias a respeito da produção literária, por meio do exercício da crítica; forneceu relatos de memória, ao discorrer sobre escritores e escritoras; trouxe as tensões e relações do meio em que esteve inserida; e posicionou-se diante de acontecimentos políticos, como o caso Dreyfus – evento, esse, que dividiu a sua geração. De acordo com Angela Castro Gomes e Patricia Santos Hansen (2016), a percepção de certos sujeitos, que testemunham determinados períodos, é imprescindível para se “[...] compreender as dinâmicas de circulação, comunicação e apropriação de

²² “Le principe de toutes les sociétés de lettres est de parler seulement de ceux dont on parle ! J’ai voulu et je veux encore lutter de toutes mes forces contre cet abus... social. Je continuerai à lire tout... sinon je passerai la main, mais qu’on m’excuse si je ne lis que ce que l’auteur lui-même me désigne”. (Rachilde, 1900b, p.460).

bens culturais, que, por princípio teórico, sempre envolvem mudanças em seus sentidos ou, dito de outra forma, naqueles presentes nas intenções de seus produtores.” (Gomes; Hansen, 2016, p.13). Assim, Rachilde – uma mulher – ocupou espaço em um grupo que aspirou à renovação de parâmetros de cultura, fez parte da redação de uma revista de vanguarda, em uma posição privilegiada de uma rede de sociabilidades, e mediou um discurso dirigido a um público específico – isto é, àqueles que nela entrevistam certa autoridade literária, “indicando gostos e interesses” (Gomes; Hansen, 2016, p.31).

Rachilde foi peça fundamental dos salões do *Mercure de France*, deixando por escrito os registros desses encontros e descrevendo que, na rua de *L'Échaudé-Saint Germain*, “[...] um grande salão de uma obscuridade vermelha e uma pequena rua estreitamente escura [...]” foi local por onde passaram “todas as luzes da literatura” de sua época (Rachilde, 1928a, p.11, tradução nossa)²³. Ali recebia, sempre às terças-feiras, mulheres e homens de letras de diversas inclinações: boêmios, “*arrivés ou arrivistes*”, pobres e ricos, com ou sem talento. Eram poucas as mulheres presentes, e seu papel, de acordo com seu relato, era o de servir o chá, falar pouco e escutar muito. Esse comportamento teria feito Oscar Wilde duvidar que ela seria a autora de *Monsieur Vénus*. Porém, apesar dessa declaração, que parece reduzir Rachilde a uma função simplória nesses encontros, sabemos que os salões eram fundamentais para o estabelecimento de relações, quando se determinavam as estratégias de consagração – ou não – de um (a) escritor (a). Ademais, se impossibilitadas ao trânsito livre nos espaços públicos, era nesses eventos de socialização privada que ocorria a participação em redes atuantes.

Anos após os seus momentos mais profícuos no *Mercure de France*, em 1928, Rachilde publicou, no jornal *Nouvelles littéraires et artistiques*, a série “*Portrait d'hommes*”, na qual apresenta muito das sociabilidades de sua época, como uma espécie de testemunha – e redatora – desses feitos. Um exemplo é a sua descrição dos encontros do grupo que originou o *Mercure*:

Naquele tempo, o espírito da literatura soprava sobre as canecas de cerveja do café-concerto de *Mère Clarisse*, assim familiarmente chamada por seus fregueses. Um café-concerto apelidado *alsaciano*, onde a cerveja de Estrasburgo vinha mesmo de Estrasburgo. Cantinho da rua Jacob, um pouco escuro, tranquilo, que não prende o olhar pelos tons violentos, decorado somente com bons quadros do pintor Feyen-Perrin, barcos de pesca e vistas do mar sem muitas ondas, para os passeios que embalam os devaneios. Ali

²³ “[...] un grand salon d'une obscurité rouge et une petite rue étroitement sombre où sont passées, pourtant, toutes les lumières de la littérature de notre époque [...]” (Rachilde, 1928a, p.11).

se reuniam, em volta de cinco ou seis mesas, homens feitos para se ouvir em voz baixa: Van Muyden, ilustrador de talento, que esboçava as caras de seus amigos em um álbum, que, infelizmente, se perdeu, Charles Cros, Beauclair, Montaigu, o pintor, Alfred Poussin, Paul Morisse, Albert Samain, Laurent Tailhade, Jean Moréas, Georges Lorin, Marsolieu, Paul Arène, Metcalff, William Vogt, Edouard Dubus, Louis Dumur, Louis Denise, Ratez, Raoul Dumon, Bonheur, o amigo e conselheiro de Albert Samain, Alfred Vallette... (Rachilde, 1928b, p.5, tradução nossa)²⁴.

Além desses registros que marcaram os anos de criação do *Mercure*, Rachilde era frequentemente acionada a responder aos diferentes inquéritos propostos na época. Em um cenário de tensões e mudanças, os inquéritos – ou *enquêtes* – tiveram presença importante na “paisagem cultural da *Belle Époque*” (Carbonnel, 2004, p.29). Ocupando sorte de “posto intermediário” entre literatura e jornalismo oitocentista, impulsionado pelas entrevistas concedidas a Jules Huret em *Enquêtes sur l'évolution littéraire*, de 1891, eles trouxeram à luz diferentes opiniões sobre o que se produzia nas Letras. Pouco assíduas em revistas acadêmicas e generalistas, tal qual a *Revue des Deux-Mondes*, ganharam vez nas *petites revues*, que procuravam “atrair para elas a atenção do público, iniciando uma reflexão pioneira sobre um tema da atualidade, reunindo discursos e assinaturas prestigiadas da fina-flor literária, e mesmo suscitando controvérsias e polêmicas inesperadas” (Carbonnel, 2004, p.31, tradução nossa)²⁵. Para Marie Carbonnel, tratava-se de “consolidar a presença em uma cena pública, invadida por grupos diversos, que se esforçam para captar os favores da opinião, dispersam sua atenção e, finalmente, o divertimento, diz-se, do esforço intelectual como bom gosto” (Carbonnel, 2004, p. 48, tradução nossa)²⁶.

²⁴ “En ce temps-là l'esprit de la littérature soufflait sur les bocks du cabaret de la Mère Clarisse, appelé familièrement ainsi par ses habitués. Un cabaret dit alsacien, où la bière de Strasbourg venait de Strasbourg même. Petit coin de la rue Jacob, un peu sombre, tranquille, n'accrochant pas le regard par des tons violents, seulement orné de bons tableaux du peintre Feyen-Perrin, barques de pêche et vues du large sans trop de houle pour les promenades berceuses de la rêverie. Se réunissaient là, autour de cinq ou six tables, des hommes faits pour s'entendre à mi-voix : Van Muyden, graveur de talent, qui esquissait les têtes de ses amis sur un album, malheureusement perdu, Charles Cros, Beauclair, Montaigu, le peintre, Alfred Poussin, Paul Morisse, Albert Samain, Laurent Tailhade, Jean Moréas, Georges Lorin, Marsolieu, Paul Arène, Metcalff, William Vogt, Edouard Dubus, Louis Dumur, Louis Denise, Ratez, Raoul Dumon, Bonheur, l'ami et conseiller d'Albert Samain, Alfred Vallette...” (Rachilde, 1928b, p.5).

²⁵ “[...] d'attirer sur elles l'attention publique en engageant une réflexion pionnière sur un thème d'actualité, en recueillant paroles et signatures prestigieuses du gotha littéraire, voire en suscitant controverses et polémiques inattendues.” (Carbonnel, 2004, p.31).

²⁶ “[...] affirmer la présence sur une scène publique envahie de groupes divers qui s'efforcent de capter les favours de l'opinion, dispersent son attention, et finalement le divertissement, dit-on, de l'effort intellectuel comme du bon goût”. (Carbonnel, 2004, p. 48).

Assim, por exemplo, em janeiro de 1896, diante do que dizia ser o discurso unânime da imprensa sobre Alexandre Dumas Fils, foi apresentada por Remy de Gourmont (1896) a seguinte questão: “*Quelle est votre opinion sur Alexandre Dumas fils?*”. O *Mercur de France* buscava, então, encontrar as respostas, sobretudo, entre os “novos escritores” – isto é, representar um embate de gerações. Além disso, procurava satisfazer a curiosidade do público – “*notre public*”, – que, possivelmente, ocuparia um status distinto daquele que se consagrava à leitura das grandes folhas e de obras literárias de grande circulação. Entre respostas favoráveis e contrárias a Dumas Fils, Rachilde parece irônica ao afirmar ter sido esse autor a “encarnação da mais alta intelectualidade francesa” (Gourmont, 1896, p.58).

Já em janeiro de 1897, o *Mercur* lançou um inquérito sobre a Academia Francesa: em um momento de rivalidade com as grandes instituições, era comum que as *petites revues* as colocassem à prova. Nessa proposta, a revista afirma que a Academia suscitava a opinião pública, e que, nos últimos tempos, por falar constantemente sobre si mesma, ela deveria, em uma iniciativa interessante, ser alvo das opiniões alheias – em uma escala de “simpatias, de admirações”, e, também, de “indiferenças e desdém” (Petite..., 1897, p.82). Para tanto, o *Mercur de France* formulou a seguinte questão, em tom jocoso: “Quais são os dez acadêmicos a eliminar?”. Em sua resposta, Rachilde se valeu de sua acidez: “Como não devo entrar na imortalidade, parece-me pueril fazer sair dela alguns velhos Senhores cuja conversa não aprecio.” (Petite..., 1897, p.94, tradução nossa)²⁷. E, nessa devolutiva, se descortina, ainda, uma outra questão: sendo interditado às mulheres os postos em grandes instituições do XIX, seria a ela necessário se preocupar com quem nelas permaneceria?

Para além das respostas aos inquéritos, Rachilde atrelou sua voz a outras questões que configuravam o campo literário de seu tempo. Em suas avaliações, trouxe ao público comentários sobre as formas de escrita de romances e as tendências que perpassavam sua época, designando o que, para ela, constituía a melhor maneira de escrever literatura. Além disso, essas percepções sugerem de que maneira ela se relacionava com aquilo que se propunha de *novo*: por vezes, era partidária daqueles que intencionavam a renovação; outras, mostrava-se limitada ao que lhe era habitual.

²⁷ “*Comme je ne dois pas entrer dans l’immortalité, il me paraît puéril d’en faire sortir les quelques vieux Messieurs dont je n’aime pas la conversation*”. (Petite..., jan. 1897, p. 94).

Quando da resenha de *Les patins de la reine de Hollande*, Rachilde afirmou que o autor, Eugène Demolder²⁸, por sua construção narrativa, evocara o “melhor tempo da instituição romântica”, conseguindo, ainda, com a habilidade de um “cinzelador consumado”, trazer o que considerava a “restituição da arte antiga”. Isso teria sido feito sem que o leitor comum se desse conta, já que esse mesmo público não apreciava ser ensinado sobre o que quer que fosse. Demolder seria, igualmente, um autor que não teria se rendido às modas de seu tempo, seguindo suas “causas pessoais” (Rachilde, 1901f, p.762). Essa característica era vista como positiva por Rachilde, que também critica o “*parti pris*” de alguns escritores, que se renderiam a assuntos outros que a literatura. Tal comentário nos faz pensar em uma possível reprimenda a Émile Zola, que se envolveu no Caso Dreyfus e, por isso, foi diversas vezes criticado por ela.

Em tempos em que os participantes dos grupos das *petites revues* precisavam se afirmar no campo, Rachilde usa sua crítica para reforçar suas ressalvas a quem se rendia ao jogo das grandes editoras e da grande imprensa. Para ela, a postura do escritor também estava sujeita a ser colocada em xeque, e ser semelhante àquela de personagens arrivistas. A figura do arrivista foi frequente no século XIX, representada, por exemplo, por Stendhal, com seu Julien Sorel, e por Balzac, com seu Rastignac; o termo “arrivista” se popularizou na imprensa francesa na década de 1890, e designava, em *Manuel de l'arriviste*, de Henri Château²⁹, o jovem escritor que não media esforços para ascender (Hanotte-Zawiślak, 2019, p.90), o que é entrevistado (e reprovado) por Rachilde, na crítica desse romance:

Parece-me que esse manual é uma perpétua constatação de fatos. Quase toda gente de letras conhecida procede dessa forma, mas com a certeza de que seus atos são, há muito tempo, de domínio público, e que não é preciso mais patenteá-lo. Agora, entre as pessoas de letras, isso se sabe, mas entre as outros... é apenas a mesma coisa, porque são muito espirituosos para não o escrever” (Rachilde, 1902d, p. 480, tradução nossa)³⁰.

²⁸ Escritor e jornalista belga (1862-1919). Esteve com Rachilde no *Almanach de la Roulotte littéraire et artistique*, publicação da Bélgica.

²⁹ Compositor francês (1843-1933). Alcançou sucesso em seu tempo.

³⁰ “Il me semble que ce manuel est une perpétuelle constatation de faits. À peu près tous les gens de lettres connus procèdent de cette façon, mais avec la certitude que leurs procédés sont dans le domaine public depuis longtemps et qu'ils n'ont plus à prendre aucun brevet. Maintenant, chez les gens de lettres ça se sait, mais chez les autres... c'est la même chose seulement, ça ne se voit pas parce qu'ils sont assez spirituels pour ne pas l'écrire.” (Rachilde, 1902d, p. 480).

Em abril de 1901, o romance de *Le feu*, de Gabriele d'Annunzio, serviu de mote para que Rachilde comentasse particularidades da escrita a ela contemporânea, e de que maneira os autores (as) se organizavam no campo literário. Gabriele D'Annunzio foi um escritor italiano de expressão decadentista e, para ela, obras como *Le Feu* não eram compreendidas pelos leitores franceses, o que teria ocorrido, para além da “ingenuidade” e apego às “convenções literárias” desses indivíduos, como consequência do meio cultural em que viviam:

De acordo com as épocas do ano, os ministérios ou as tendências da moda, alguns romancistas são os escritores do momento. Há todo um jogo, na França, cuja flexibilidade, a forma, o acordado nada deixa a lançar depois deles e seu tratado de Moscou. Eles têm (vós vereis logo mais) tanto talento, que o virtuoso que se apresenta e que rompe a monotonia de seu círculo lhes parece simplesmente um imbecil, ou mesmo um Senhor atrasado. São, um após o outro, aquilo que é preciso e passam a responsabilidade porque, acredito, fazem parte de um sindicato. Eles têm a inteligência de não se suporem eternos, nem uns, nem outros, e cada um leva sua vela para iluminar a última vela do vizinho. (Rachilde, 1901d, p.183-184, tradução nossa)³¹.

Haveria, ainda, uma “*société d'hommes de lettres*” na França, que seria uma “sociedade industrial”, “um comércio”, apenas interessada em exportar a sua literatura, sem saber assimilar o que vinha de fora:

É mesmo tocante ver como eles são fraternos. Eles não tentam nada além de sua tarefa marcada, não interferem jamais sobre direitos conquistados pela necessidade, a influência e tantos procedimentos subterrâneos que geralmente nada têm de comum com a verdadeira glória. O que não é do sindicato é tolerado com dificuldade e, em nome da liberdade de imprensa nunca se fala dele. (Rachilde, 1901d, p. 184, tradução nossa)³².

³¹ “Selon les époques de l'année, les ministères ou les tendances de la mode, certains romanciers sont les écrivains du jour. Nous en possédons tout un jeu, en France, dont la souplesse, la forme, le convenu ne laisse rien à entreprendre après eux et leur traité de Moscou. Ils ont (vous le verrez tout à l'heure) tellement de talent à eux tous, que l'homme de génie survenant et rompant la monotonie de leur cercle leur paraît simplement un imbécile ou mieux un Monsieur en retard. Ils sont tour à tour celui qu'il faut et ils se passent la main parce que je crois qu'ils font partir d'un syndicat. Ils ont l'intelligence de ne pas se supposer éternels ni les uns ni les autres, et chacun porte sa bougie à rallumer au dernier lumignon du voisin”. (Rachilde, 1901d, p.183-184).

³² “C'est même touchant de voir comme ils sont confraternels. Ils ne tentent rien au-delà de leur besogne marquée, n'empiètent jamais sur les droits acquis par le besoin, l'influence et de tas de procédés souterrains qui n'ont généralement rien de commun

Além dessas constatações, Rachilde orquestrou, em “*Les Romans*” diferentes querelas, o que parecia ser, como já se mencionou, próprio à sua construção midiática e comum às *petites revues*. Abordaremos alguns desses momentos a seguir.

Rachilde: crítica literária, polêmicas e embates

Ao longo dos anos, Rachilde se posicionou de forma polêmica, atacando seus alvos de modo direto. Ela esteve inserida em um momento em que as *petites revues* finisseculares divulgavam, para além do texto literário, seus manifestos, as reuniões de seus agrupamentos e, também, suas disputas. Seus eventos midiáticos e suas tensões eram, como apontamos anteriormente, uma maneira de consolidar-se no campo, diante da força da grande imprensa e das editoras de prestígio. Assim, convinha à crítica adotar um tom incisivo. Ademais, podemos pensar que Rachilde, enquanto mulher em um meio predominantemente masculino, tenha encontrado em sua forma de expressão uma via para a sua própria afirmação.

Trazemos, aqui, alguns momentos em que a responsável por “*Les Romans*” se viu em meio a embates com outros escritores, por conta de suas declarações. Por sua posição contrária à do escritor Émile Zola, como antes referido, seja em termos literários, seja por sua atuação do Caso Dreyfus, Rachilde confrontou-o³³. Além disso, zombava daqueles (as) que diziam que ela os copiava ou que suspeitava que a imitassem: em janeiro de 1900, na resenha de *Une nouvelle douleur*, Rachilde ironizou o autor Jules Bois³⁴, dizendo que o mesmo havia confidenciado a uma “amiga” que ela, de tempos em tempos, “roubava suas ideias” (Rachilde, 1900c, p.193). Em fevereiro de 1901, apesar de reconhecer os méritos do romance *L'inversion sentimentale*, de J. A.-Coulagheon, insinua que o autor havia apresentado o mesmo enredo de *Monsieur Vénus* (Rachilde, 1901g).

Eram constantes, ainda, as acusações de plágio contra outros (as) escritores (as). Em abril 1901, ao fazer crítica da obra *Le Fantôme*³⁵, Rachilde afirmou que Paul Bourget havia utilizado, em seu romance, um título de uma obra de Remy

avec la véritable gloire. Celui qui n'est pas du syndicat est à peine toléré et, au nom de la liberté de la presse, on ne parle jamais de lui. (Rachilde, 1901d, p. 184).

³³ Entre outros textos, discorremos sobre o tema, a exemplo de: “*Les Romans*”: Rachilde no *Mercure de France* (1896-1899). Confira López (2018).

³⁴ Escritor e crítico (1868-1943), além de próximo de Huysmans e frequentava diferentes grupos, entre os quais os que se dedicavam ao misticismo.

³⁵ Romancista e crítico literário francês (1852-1935). Membro da Academia Francesa, tornou-se conhecido por seus romances psicológicos.

de Gourmont. Gourmont seria, segundo ela, um homem avesso às querelas; mas, mesmo sabendo disso, achava necessário falar em nome dele diante de tal “empréstimo”. No mês seguinte, já no início de “*Les Romans*”, havia a carta-resposta³⁶ de Remy de Gourmont que, não menos ácido, questionava:

Vós me conheceis bem. Não aprecio encontrar-me envolvido em futilidades. E o que é mais fútil do que um romance de Sr. Bourget?” *Le Fantôme* seria o próprio autor encontrando esse meio para tentar impor a um público impertinente a noção de sua quase existência? Mas o espiritismo não está mais na moda. (Rachilde, 1901c, p. 473-474, tradução nossa)³⁷.

Remy de Gourmont ressalta a “coragem” de Rachilde por ter lido – e, talvez, confrontado – o romance de Bourget. Sobre o ato de escritores que tomavam para si temas de romances de outrem, Gourmont é apoiado por Rachilde, que afirma ter tido a ideia de seu romance *Heure sexuelle* roubada por um “ilustre acadêmico”. Na carta, ele afirma, ainda:

Há cinco ou seis *Faustos* e apenas um é bom. Creio que há muitos *Fantômes* e que são todos ruins. Se vós tivésseis algum meio de se comunicar com o grande escritor de quem citastes tão belas frases, e tão puras, eu vos suplicaria de insinuar-lhe algum desses títulos picantes com os quais sedes eriçadas, como agulhas com cabeças de ouro, um novelo de lã; - pois, verdadeiramente, eu gostaria de, em minha vez, roubar o Sr. Bourget, mas fui impedido disso. Vós me vedes alinhando períodos em verdadeiro francês sob esse título meditativo: *Cruelle énigme*?

- Não, não é mesmo?

Então, a vingança me escapa, - e disso me consolo suplicando-lhe crer-me vosso fiel confrade e amigo”. (Rachilde, 1901c, p. 473, tradução nossa).

Não apenas Paul Bourget foi acusado de plágio por Rachilde. Tal sorte de comentário foi por ela novamente proferido em janeiro de 1902, quando avaliou

³⁶ Era prática comum, no *Mercur*, a divulgação de diferentes cartas-resposta, como forma de ilustração de seus eventos e conflitos, configurando-se como algo pertencente à sua midiaticização.

³⁷ “*Vous me connaissez bien. Je n’aime guère à me trouver mêlé à des futilités. Et quoi de plus futile qu’un roman de M. Bourget ? Le Fantôme, serait-ce pas l’auteur lui-même trouvant ce moyen pour essayer d’imposer à un public impertinent la notion de sa quasi-existence ? Mais le spiritisme n’est plus guère à la mode.*” (Rachilde, 1901c, p.473-474).

La Chimère, de Louis Dumont³⁸. Para Rachilde, *La Chimère* tratava-se de uma “cópia clara” de *Aphrodite*, romance de Pierre Louÿs, colaborador do *Mercure de France*³⁹. Paul Adam⁴⁰, prefaciador dessa obra, não teria sido capaz de identificar tal similaridade. No mês subsequente, em “*Les Romans*”, Rachilde divulgou a carta que recebera de Louis Dumont, reclamando da acusação. Nessa carta, Dumont afirma que Rachilde tinha o direito de não apreciar o seu romance, trazendo dois sentidos da palavra “plágio”, retirados de um dicionário: o primeiro, relacionado à venda de escravos; o segundo, o de autor que toma para si algo que foi roubado de outrem. Ele insiste que ela não podia acusa-lo de um “crime tão vergonhoso” – o de ter “roubado” a obra de Pierre Louÿs, questionando o que de fato havia sido roubado – e que não havia sido apontado diretamente por ela. Louis Dumont diz ter sido necessário contestar Rachilde, por ser o *Mercure de France* uma revista “muito séria” e por considerá-la “[...] *um crítico* [no masculino] muito instruído e, geralmente, muito bem-informado.” (Rachilde, 1902c, p.486, tradução nossa). Ele solicita, por fim, que Rachilde precise sua acusação, para que ele pudesse se defender. A resposta de Rachilde é feroz: ela faz uma espécie de trocadilho com o título do romance, como *Aphrodite* se tratasse de uma mulher que havia sido tomada por Louis Dumont, que, por sua vez, como um “plagiário”, que comercializava escravos, a revendesse.

Em outros momentos, Rachilde deixou a posição de ataque e agiu para a defesa de seus pares. Em 1900, pronunciou-se favoravelmente a *Escal-Vigor*, romance de Georges Eekhoud⁴¹. Lançado em 1899 pela editora do *Mercure*, a obra, de acordo com Menezes e Torres, “se destaca por ser uma das primeiras em língua francesa a retratar de forma central e de maneira relativamente positiva o afeto entre pessoas do mesmo sexo, ainda que se valha de uma linguagem naturalista/decadente típica do discurso literário do século XIX” (Menezes; Torres, 2025, p.147). Assim, causou escândalo e sofreu interferência judicial.

No número de fevereiro de 1900, *Escal-Vigor* foi o segundo romance avaliado por Rachilde em sua rubrica, vindo apenas atrás de *La Machine à Explorer*, de H.-G. Wells, cuja tradução saíra pelo *Mercure de France*. Nessas linhas, ela faz uma reflexão não só sobre literatura, mas igualmente sobre a sociedade de sua época. Afirma, outrossim, que eram muitos os que reprovavam os temas abordados

³⁸ Escritor francês (1877-1955).

³⁹ Em uma busca breve, notamos que, em 1903, outros periódicos noticiaram a semelhança entre as obras de Pierre Louÿs e Louis Dumont: *La politique coloniale*, de 20-21 de abril de 1903; e *Le Voltairre*, 21 de abril de 1903.

⁴⁰ Escritor e crítico de arte francês (1862-1920). Próximo do grupo do *Mercure*.

⁴¹ Também foi colaborador do *Mercure de France*.

por Georges Eekhoud, ainda que outros escritores “vindos do Norte”, como Ibsen, lançassem temas variados, mas, por não redigirem seus textos em francês, caso de Eekhoud, não escandalizavam o público leitor. Os mais incomodados, para Rachilde, seriam as “pessoas de letras”, a “gentalha mais nefasta” que dizia conhecer; indivíduos, esses, que não se constrangiam, por exemplo, diante de representações do adultério em romances. Por fim, Rachilde declarou almejar que fossem publicadas muitas outras edições de *Escal-Vigor*, concluindo seu texto com palavras de apoio ao autor dessa obra.

Os confrontos e interações de Rachilde não se restringiam apenas aos homens de Letras, mas abrangiam também as mulheres escritoras, que atuavam, também, na imprensa. Portanto, é essencial levar em conta como elas eram comentadas em “*Les Romans*”, o que faremos no próximo tópico.

Rachilde e outras escritoras

Marie-Ève Thérénty (2019) elucidada, em sua obra *Femmes de presse, femmes de lettres*: de Delphine de Girardin à Florence Aubenas, de que maneira as mulheres atuaram na imprensa e na literatura, de meados do século XIX aos primeiros anos do século XX. De acordo com a pesquisadora francesa, essas mulheres eram tidas, comumente, como “subalternas”, podendo apenas discorrer sobre assuntos corriqueiros. Temas relacionados à política não lhe eram destinados e sua escrita jornalística não era legitimada. Elas eram, muitas vezes, desrespeitadas em suas condições, valendo-se de pseudônimos para “proteger sua reputação” (Thérénty, 2019, p.28).

Para Guillaume Pinson, no século XIX, “[...] a modernidade midiática construiu-se sobre um imaginário da mulher fundado na natureza, e não em cultura, tendo a imprensa um papel fundamental na estruturação de categorias mentais, percepções e ‘*pratiques genrées*’ [...]” dos leitores e leitoras (Pinson, 2009, p. 211, tradução nossa). “Vemos, então, proliferar, nos anos de 1880 e 1890, um discurso ideológico muito forte, frequentemente livre sob a forma de autodepreciação feminina, fundada na lógica da interiorização, pelas mulheres, da ‘dominação masculina.’” (Pinson, 2009, p. 214, tradução nossa).

Observamos que tais definições se inserem em divisões de atividades, como aponta Pierre Bourdieu – a quem Guillaume Pinson faz alusão – entre o “masculino” e o “feminino”, predominantes no século XIX. Para Bourdieu, a divisão aparece como propícia à “ordem das coisas”, incorporada no mundo social e no *habitus* dos agentes. E o ato de escrever se mostrou, por vezes, algo restrito apenas às mãos dos homens:

É, sem dúvida, no encontro com os “desejos objetivos” que estão inscritos, sobretudo no estado implícito, nas posições oferecidas às mulheres pela estrutura, ainda fortemente sexuada, da divisão do trabalho que as disposições ditas “femininas”, inculcadas pela família e por toda ordem social, podem cumprir-se, ou mesmo se expandir, e se encontrar, ao mesmo tempo, recompensadas, contribuindo assim para reforçar a dicotomia sexual fundamental, tanto nos cargos, que parecem clamar a submissão e a necessidade de segurança, quanto em seus ocupantes, identificados em posições nas quais, encantados ou alienados, encontram-se e se perdem simultaneamente. A lógica, essencialmente social, daquilo que se chama de “vocação” tem como consequência produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir *com felicidade* (em duplo sentido) as tarefas subalternas ou subordinadas que são conferidas às suas virtudes de submissão, de gentileza, de devoção e de abnegação (Bourdieu, 1998, p.36, grifo do autor, tradução nossa).

Nesse cenário pouco amistoso às escritoras-jornalistas, Rachilde atuou no *Mercure de France*, sendo, por anos, a única mulher a ocupar o posto de crítica. Ela possuía, também, proximidade com outras mulheres, escritoras, jornalistas e *salonnières*, a exemplo de Léonide Leblanc, Élisabeth Bloch, Sylvie Pétioux e Camille Delaville, que a auxiliaram em diferentes momentos de sua trajetória (Finn, 2008, p.26). Frequentavam os círculos Georges de Peyrebrune⁴² e Gyp,⁴³ e sempre avaliava positivamente as suas obras em “*Les Romans*”. O jornal feminista *La Fronde* repercutiu a escrita de Rachilde, elogiando *La Tour d’amour* (Lacour, 1899) e colocando-a, após ser questionado, entre as representantes mais importantes da literatura a ela contemporânea. O jornal responde que muitas mulheres escreviam naquele momento, e indicou as poetisas e romancistas mais conhecidas, elencando, também, suas publicações e atuação na imprensa: Juliette Adam, Madame Henry Gréville, Daniel Lesueur, Arvède Barine, Madame Bentzon, Jean Bertheroy, J. Marni, Marcelle Tinayre, Georges de Pereybrune, Gabrielle Réval, Camille Pert, Ivan Strannik (Niderthal, 1902).

Sua produção foi, também, revista por seus contemporâneos. Daqueles que pertenciam à sua rede de sociabilidades – isto é, colaboradores ou próximos do

⁴² Pseudônimo da escritora e jornalista francesa Mathilde Marie Georgina Elisabeth de Peyrebrune Judicis (1841-1917).

⁴³ Pseudônimo da escritora francesa Sibylle Marie-Antoinette Gabrielle Riquetti de Mirabeau (1849-1932).

Mercure – recebeu diversos elogios. Em 1893, Louis Dumur, em *La Plume*⁴⁴, quando da publicação do romance *L'Animale*, a descreveu como exemplar único e “precursora” de “perversidade” na literatura. Ela não teria, além disso, de acordo com Dumur, desejado copiar o estilo de escrita dos homens (Dumur, 1893). No ano seguinte, na mesma revista⁴⁵, Adolphe Retté, elogiou o livro de contos *Le démon de l'absurde*, e afirmou que Rachilde era diferente das *bas-bleus*⁴⁶ de seu tempo (Retté, 1894). O próprio *Mercure* dedicou, em abril de 1906, um longo ensaio, assinado por Ernest Gaubert⁴⁷, intitulado “*Rachilde*”: nesse texto, a autora é vista, entre outras características, como precursora de escritoras então contemporâneas (Gaubert, 1906).

De fora do seu círculo de publicações, viu suas obras serem difundidas pela pequena e pela grande imprensa. Embora seus livros tenham, muitas vezes, repercutido positivamente, Rachilde não deixou de receber comentários contrários a ela e que aludiam ao fato de se tratar de uma mulher. Em *Le massacre des amazones*, Han Ryner⁴⁸ afirmou que Rachilde tinha “[...] a infelicidade de estar perdida no meio das juvenzinhas do *Mercure de France* [...]”, sendo fadada a se tornar o “homem do grupo” (Ryner, 1899, p. 17). Em janeiro de 1900, na rubrica “*Les Revues*”, Charles Henry-Hirsch⁴⁹ manifestou-se diante de uma avaliação de *La Tour d'amour*, de Rachilde, feita por um literato que não era francês. Diz ser “curioso” o fato da crítica se exaltar diante de uma obra redigida por uma mulher, e que era preciso certa reflexão para analisar os textos das “*femmes de lettres*”, o que deveria ter sido feito pelo autor dessa apreciação, o “Sr. Marinetti” – a saber, Filippo Tomaso Marinetti, que, anos mais tarde, redigiu o Manifesto Futurista – na *Anthologie-Revue*⁵⁰. Para Henry-Hirsch, se Marinetti tivesse realmente lido *La Tour d'amour*, teria ido além de uma “condição de indulgência” para com a autora – postura, essa, atribuída à sua juventude (Henry-Hirsch, 1900).

Outras publicações do *Mercure de France* questionaram o posicionamento e a produção literária assinada por mulheres. Assim, tal qual as tendências de sua época, a revista divulgou textos que discutiam aquilo que supostamente

⁴⁴ *La Plume* foi uma *petite revue* fundada em 1889.

⁴⁵ Na rubrica “*La Quinzaine Artistique et Littéraire*”.

⁴⁶ Como eram pejorativamente conhecidas as escritoras do período.

⁴⁷ Jornalista, romancista e poeta francês (1880-1945). Colaborador do *Mercure de France* e biógrafo de alguns de seus colaboradores, como Pierre Louÿs.

⁴⁸ Segundo Nelly Sanchez (2021), *Le massacre des amazones*, de Han Ryner (pseudônimo de Jacques Henri Elie Ner), foi um livro que colocou em questão a produção das escritoras da época.

⁴⁹ Poeta, romancista e dramaturgo francês (1870-1948).

⁵⁰ Revista franco-italiana.

as diferenciaria dos homens. Em agosto de 1900, Remy de Gourmont, sob o pseudônimo R. de Bury, na rubrica “*Les Journaux*”, repercutiu, de forma jocosa, o fato de mulheres não terem conseguido uma representação no Comitê da *Société des Gens de Lettres*⁵¹ (Bury, 1900). Em outubro de 1900, o mesmo Gourmont noticiou, em “*Épilogues*”, a realização de “Congresso de mulheres”⁵². Nessas linhas, advertiu que congressos eram eventos destinados às pessoas céticas, e tal atributo pertencia às mulheres, pois elas levavam tudo a sério. Para Remy de Gourmont, era uma “estupidez” almejar a “instrução integral”, não cabendo que se ensinassem as mesmas coisas aos “machos” e “fêmeas” (Gourmont, 1900, p.169). As mulheres teriam uma inteligência quase sempre “clara”, “quase sempre muito prática”, sendo justo que fosse “cultivada”⁵³. No entanto:

[...] a instrução será sempre um acessório para uma mulher verdadeira, nem insensível, nem histérica. Elas são feitas para sentir, muito mais do que para pensar; mas elas são o fermento que efervesce o cérebro do homem. Há nelas um princípio de força que não podem utilizar em si mesmas; mas como é poderoso quando se exterioriza por suas mãos, por seus olhos! (Gourmont, 1900, p. 169, tradução nossa)⁵⁴.

Gourmont prossegue defendendo que era necessário estabelecer a diferença entre homens e mulheres, para que esses dois seres pudessem viver “felizmente juntos”. Ele ainda menciona as feministas, cujo único sentimento era a “desconfiança do homem”. Para ele, mulheres que almejavam o bem comum deveriam saber que isso se elaboraria como um “bem universal”, e não em congressos. Assim, observamos que o colaborador do *Mercure* se mostra ofensivo com as mulheres, além de reforçar a impossibilidade de mudança de certos costumes, afirmando: “toda a modificação nos métodos de educação seria ruim, que visaria a alterar o tipo tradicional da jovem mulher. Ele pode sofrer alguns retoques; mas que sejam superficiais e delicados” (Gourmont, 1900, p.170,

⁵¹ Fundada em 1837, em Paris, essa instituição defendia os direitos dos autores.

⁵² Após a segunda metade do século XIX, realizaram-se, na Europa, congressos diversos, entre os quais o de mulheres que se encontravam para discutir os seus direitos. Provavelmente, Remy de Gourmont refere-se aos congressos que reuniram mulheres em 1899 e 1900, na França.

⁵³ No quarto volume de *História das mulheres no Ocidente*, Geneviève Fraisse discorre sobre as frequentes discussões, no século XIX, sobre as diferenças entre os sexos.

⁵⁴ “*Mais l’instruction ne sera jamais que l’accessoire chez une femme véritable, ni glacée, ni hystérique. Elles sont faites pour sentir, bien plus que pour penser; mais elles sont le ferment qui met en bouillonnement le cerveau de l’homme. Il y en a elles un principe de force qu’elles ne peuvent utiliser elles-mêmes; mais qu’il est puissant quand il s’exteriorise par leurs mains, par leurs yeux!*” (Gourmont, 1900, p. 169).

tradução nossa)⁵⁵. E conclui que o feminismo seria uma “ocupação aceitável”, desde que “frivolidade desdenhosa e sorridente”, que *traria* charme aos “jogos de salão” – ou seja, destinada a espaços privados e ao agrado daquilo que era julgado conveniente a elas.

Desse modo, ainda que, como já se mencionou, Rachilde tenha se aproximado de algumas mulheres escritoras, elas não compunham, de acordo com Michael Finn, uma rede tão sólida quanto aquelas formadas por homens. E, à medida em que “as diferentes emancipações femininas” desse decênio “tomaram forma”, por meio de iniciativas relacionadas ao divórcio e à educação das meninas, essa ligação se tornou mais “limitada” (Finn, 2008, p. 38). Logo, o autor declara que Rachilde não se via representada por algumas das mudanças a ela contemporâneas, ainda que sua condição e seu modo de vida fossem semelhantes à liberdade que elas almejavam. Rachilde parece endossar as reações antifeministas do XIX, que se propagavam em diferentes meios, como fábricas e universidades, e sua postura assemelha-se ao que, nos anos de 1800, definiu o “antifeminismo masculinista” – isto é, quando “uma mulher emancipada se opõe a toda reivindicação feminista” e nega o seu próprio sexo (Käppeli, p.499, 1991). Ademais, em diferentes momentos, Rachilde transpareceu que eventos de sua vida, como a relação conturbada que teve, na infância, com sua mãe, e a educação que recebera de seu pai, comumente perpassavam a visão que expressava sobre a condição da mulher na sociedade⁵⁶.

Assim, muitos momentos de “*Les Romans*” ilustram essa inclinação. Nessa rubrica, Rachilde revelou rivalidades e questionou não apenas a escrita de mulheres, mas, igualmente, seu comportamento. Em janeiro de 1900, por exemplo, ao avaliar o romance *L’amour tout simple*, de Claire Albane, afirma:

Cada vez que eu abro um novo livro escrito por uma jovem sobre o amor, eu me pergunto: “Vejamos um pouco qual formato de chapéu adotaremos neste inverno?”. Pois é geralmente isso que se encontra nos livros de amor das mulheres muito jovens, sejam ou não escritoras, sejam as que se classificam na alegre e numerosa família das senhoras *feministas*. (Rachilde, 1900d, p.190, tradução nossa)⁵⁷.

⁵⁵ “[...] tout changement dans les méthodes d’éducation serait mauvais qui tendrait à altérer profondément le type traditionnel de la jeune fille. Il peut subir quelques retouches; mais qu’elles soient superficielles et délicates.” (Gourmont, 1900, p. 170).

⁵⁶ No livro *Pourquoi je ne suis pas féministe?*, Rachilde (1928) descreve esses fatos.

⁵⁷ “Chaque fois que j’ouvre un livre nouveau écrit sur l’amour par une jeune femme, je me demande : “Voyons un peu quelle forme de chapeau on adoptera cet hiver”. Car c’est généralement cela que l’on trouve dans les livres d’amour des très jeunes

Eram diversas as ponderações de Rachilde sobre as mulheres que escreviam, ou sobre as diferenças para com os homens: afirmou que os escritores tinham mais habilidade do que as escritoras para discorrer sobre sentimentos, na resenha do romance *L'agonie de l'amour*, de Edmond Jaloux (Rachilde, t.33, jan. 1900c, p.192); e que a protagonista de *Myrrhille*, obra assinada por Liane de Pougy, escritora e *salonnière* da *Belle Époque*, teria desejado deixar de ser uma “*belle femme d'amour*” para se tornar uma “*médiocre femme de lettres*” (Rachilde, 1900b, p. 459). Em contrapartida, se se tratasse de uma escritora pertencente à sua já citada rede, Rachilde dispensava sua hostilidade. Isto ocorreu em abril de 1902, quando não poupou elogios à obra *La Vedette*, da escritora, cantora e atriz Yvette Guilbert (1865-1944):

La Vedette é um romance maravilhosamente feito, interessante o possível e que, por acaso, vos fala em linguagem clara, simples, embora essencialmente parisiense. A Sra. Guilbert sabe do que ele trata, o diz com um bom humor encantador e uma filosofia pouco banal. É, ao mesmo tempo, obra de mulher enérgica, vibrante, apaixonada, *mulher*, e obra de romancista que conhece todas as astúcias do ofício e mesmo um pouco mais da composição (Rachilde, 1902b, p.188-189, tradução nossa)⁵⁸.

Rachilde também testemunhou a publicação dos romances da série *Claudine*, da escritora Colette, e que se transformaram em um fenômeno editorial daqueles anos. Em um primeiro momento, essas obras foram assinadas por Willy⁵⁹, então marido de Colette e, também, colaborador do *Mercur*. O primeiro volume, *Claudine à l'école*, foi publicado em 1900 e vendeu, em quatro semanas, quatro mil exemplares (Ferlin, 1995, p.52), criando uma espécie de “febre Claudine”. Segundo Patricia Ferlin (1995), Colette, a princípio, não teria conseguido contestar o fato de permanecer à sombra de Willy, impedindo mesmo que Rachilde, de quem era amiga⁶⁰, revelasse a sua autoria. Assim, Rachilde descreveu

femmes, qu'elles soient ou non des écrivains, qu'elles se classent ou non dans la joyeuse et nombreuse famille des femmes féministes.” (Rachilde, 1900c, p.190).

⁵⁸ “*La Vedette est un roman merveilleusement fait, intéressant au possible et qui, par hasard, vous parle un langage clair, simple, quoique essentiellement parisien. M^{me} Guilbert sait de quoi il retourne, le dit avec une bonne humeur charmante et une philosophie peu banale. C'est à la fois œuvre de femme nerveuse, vibrante, passionnée, femme, et œuvre de romancier qui connaît toutes les ficelles du métier, un peu plus, même, de la composition.*” (Rachilde, 1902b, p. 188-189).

⁵⁹ Pseudônimo de Henry Gauthier-Villars. Foi crítico e romancista. Muitas das obras que assinou foram redigidas por outros escritores, além de Colette.

⁶⁰ A amizade de Rachilde e Colette é afirmada por Claude Dauphiné (1989), em “*Rachilde et Colette : de l'animal aux Belles Lettres*”.

Claudine à l'école como a causa de uma “alegria fervorosa de uma descoberta” e que, em meio a tantas outras leituras, sentia-se “salva” por esse livro. A obra seria “de concepção surpreendente”, e seus aspectos formais também são elogiados. Rachilde assim se refere à Claudine, mas parece, na verdade, direcionar-se à própria Colette: “ela é moderna, ela é terrível, ela é antiga e saiu do eterno”:

De Willy, o livro é uma obra-prima. De Claudine, o mesmo livro é a obra mais extraordinária que pode eclodir da pluma de uma iniciante, ele promete um pouco mais do que a glória ao seu autor: o *martírio*, pois nunca haverá pedras e coroas de espinho suficientes para lhe atirar. Pouco importa, estou feliz de ter lido isso! Bravo, Willy, e obrigada, Claudine: somente se fizerdes volumes *communs* agora, eu não vos perderei, vós sabeis!... (Rachilde, 1900a, p.474, tradução nossa)⁶¹.

No ano seguinte, Rachilde deu vez ao segundo livro da série, *Claudine à Paris*, definindo-o como uma obra em que tudo é “delicioso, senão muito moral”, e a personagem como “Bela de uma beleza de moça, ousada de uma audácia original” (Rachilde, 1901e, p.189, tradução nossa)⁶². Em junho de 1902, *Claudine en ménage* foi descrito como uma obra “sincera”, e mesmo “de moral ultra-moderna”, não sendo destinado aos “*boulevards parisiens*”, pois seria um romance “que chega mais longe do que a vida adulterada do nosso tempo” (Rachilde, 1902a, p.750, tradução nossa). Nessa crítica, Rachilde também oferece a quem a lê sua percepção sobre vida conjugal e sexualidade, o que, certamente, era algo que a destacava de seu tempo. Ao final de seu comentário conclui – colocando em voga o nome de Willy, ao invés de Colette, mas que podemos tomar como uma sugestão de que, na realidade, esta última seria a destinatária dos elogios:

Claudine en ménage, sequência de *Claudine à Paris*, que é a sequência de *Claudine à l'école*, termina o romance de Claudine, de uma Claudine viva, original, e maravilhosamente espirituosa. Esses três livros, entre os quais o mais escrito e o mais ousado é, certamente, *Claudine en ménage*, colocam

⁶¹ “De Willy, le livre est un chef-d'œuvre. De Claudine, le même livre est l'œuvre la plus extraordinaire qui puisse éclore sous la plume d'une débutante, elle promet un peu plus que la gloire à son auteur : le martyre, car il n'y aura jamais assez de pierres et de couronnes de ronces à lui jeter. C'est égal, je suis content d'avoir lu ça ! Bravo, Willy, et merci Claudine : seulement si vous faisiez des volumes ordinaires à présent, je ne vous raterais pas, vous savez !...” (Rachilde, 1900a, p.474).

⁶² “Jolie d'une beauté de fille, hardie d'une hardiesse de page” (Rachilde, 1901e, p. 189).

Rachilde no *Mercure de France*: crítica literária e práticas de mediação em “*Les Romans*”

Willy, daqui em diante, na primeira linha dos romancistas franceses (Rachilde, 1902a, p.753, tradução nossa)⁶³.

Diante de diferentes posicionamentos, é importante reconhecer que “*Les Romans*” nos fornece uma fonte para a compreensão da recepção e circulação de obras escritas por mulheres na *Belle Époque*, apresentando nomes e títulos pouco mencionados pela história atual. Enquanto crítica e romancista, Rachilde conquistou uma posição de destaque em um campo pouco amistoso às escritoras e jornalistas.

Considerações finais

Investigar a produção literária e a crítica de Rachilde nos permite trazer à luz o percurso e as contribuições de uma personalidade que, na *Belle Époque*, foi reconhecida e alcançou sucesso junto aos seus (as) contemporâneos (as), mas que, com o passar dos anos, esteve fadada ao esquecimento. Ainda que suas ponderações tenham se mostrado, muitas vezes, questionáveis, não se pode negar o papel de mediadora conquistado por ela no século XIX e início do século XX, período em que essa condição era atingida por poucas mulheres.

O nome e a obra de Rachilde foram comentados por diferentes periódicos, assim como figuraram em uma revista que marcou uma geração nas artes e na literatura francesa: o *Mercure de France*. No *Mercure*, ela foi figura central das sociabilidades, isto é, das relações que sustentavam a própria existência da revista, e teve em mãos uma rubrica duradoura, por meio da qual podemos identificar os parâmetros da escrita de romances de um período.

Rachilde opinou, polemizou e apresentou em “*Les Romans*” elementos que nos permitem compreender diferentes particularidades do campo literário, e mesmo dos fatores políticos e sociais de seu tempo. Por fim, Rachilde também nos leva a um caminho para elucidar as circunstâncias da atuação de mulheres na imprensa, sobretudo em periódicos que antagonizavam as grandes folhas, por vezes pouco contemplados por estudos acadêmicos brasileiros.

⁶³ “*Claudine en ménage, suite de Claudine à Paris, qui est la suite de Claudine à l'école, termine le roman de Claudine, d'une Claudine vivante, originale et merveilleusement spirituelle. Ces trois livres, dont le plus écrit et le plus osé est certainement Claudine en ménage, placent désormais Willy au premier rang des romanciers français.*” (Rachilde, 1902a, p.753).

RACHILDE IN MERCURE DE FRANCE: LITERARY CRITICISM AND MEDIATION PRACTICES IN “LES ROMANS”

ABSTRACT: *In this article, we examine the career and contribution of Rachilde, the writer pseudonym of Marguerite Eymery in the revue *Mercure de France* at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. We focus particularly on the column “Les Romans,” signed by Rachilde from 1896 onward, which was dedicated to literary criticism. We consider her biography and the impact of her name and writings in other periodicals, and we also discuss her assertions and evaluations, which reveal not only her reflections on the aesthetic aspects of the novel but also her attitudes toward different themes. We present Rachilde’s activity in the literary field, her role as a cultural mediator of the period, and her sociability during the Belle Époque. Finally, we address her involvement in controversies and her opinions about the work of women and journalists operating in a predominantly male environment.*

KEYWORDS: *Rachilde. *Mercure de France*. Literary criticism. Mediation practices.*

REFERÊNCIAS

BARRÈS, Maurice. Mademoiselle Baudelaire. **Le Voltaire**, Paris, 24 juin 1886. p.2.

BOURDIEU, Pierre. **La domination masculine**. Paris : Édition du Seuil, 1998.

BULLETIN bibliographie. **Gil Blas**, Paris, 1 juil. 1884. p. 3.

BURY, R. de. Les Journaux. **Mercure de France**, Paris, t.35, p.526-532, août 1900.

CARBONNEL, Marie. Les écrivains en leur miroir : jeu et enjeux de l’enquête au sein de la République des Lettres. **Mil neuf cent. Revue d’histoire intellectuelle**, Paris, n.22, p.29-58. 2004. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2004-1-page-29?lang=fr>. Acesso em: 1 set. 2025.

DAUPHINÉ, Claude. Rachilde et Colette: de l’animal aux Belles Lettres. **Bulletin de l’Association Guillaume Budé**, n.2, juin 1989. p.204-210. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1989_num_1_2_1394. Acesso em: 20 set. 2025.

DUMUR, Louis. Rachilde. **La Plume**, Paris, n. 98, p.217-218, 15 mai 1893.

E. R. Bibliographie. **La Presse**, Paris, 13 nov. 1879. p.3.

ÉCHO de Paris, Paris, 20 jan. 1885. p.2.

FERLIN, Patricia. **Femmes d’encrier**. Paris : Bartillat, 1995.

FINN, Michael. Rachilde: Une décadente dans un réseau de bas-bleus. **@nalyse**, v.3, n.2, p.25-40, printemps-été 2008. Dossier Les réseaux des femmes de lettres au

- Rachilde no *Mercure de France*: crítica literária e práticas de mediação em “Les Romans” XIXe siècle. Disponível em: <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/544>. Acesso em: 5 sept. 2025.
- FOURNIER, Hippolyte. Les livres nouveaux. **La Patrie**, Paris, 18 nov. 1879. p.3.
- GAUBERT, Ernest. Rachilde. **Mercure de France**, Paris, t.60, p. 332-353, avril 1906.
- GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GOURMONT, Remy de. Alexandre Dumas Fils et les écrivains nouveaux. **Mercure de France**, Paris, t.7, p.37-65, jan. 1896.
- GOURMONT, Remy de. Épilogues. **Mercure de France**, Paris, t.36, p.165-170, oct. 1900.
- HANNOTE-ZAWISLAK, Anna. Le maître et son disciple dans le *Manuel de l'arriviste* d'Henri Château ou comment devenir un arrivé. **Quêtes littéraires**, Paris, n.9, p.90-101, 2019. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/338243760_Le_maitre_et_son_disciple_dans_Manuel_de_l'arriviste_d'Henri_Chateau_ou_comment_devenir_un_arrive. Acesso em: 25 set. 2025.
- HAWTHORNE, Melanie C. **Rachilde and French Women's Authorship**. From Decadence to Modernism. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001.
- HENRY-HIRSCH, Charles. Les Revues. **Mercure de France**, Paris, t.33, p.233-240, jan. 1900.
- KÄPPELI, Anne-Marie. Scènes féministes. In: FRAISSE, Geneviève. PERROT, Michelle (dir.). **Histoire des femmes en Occident**. t.4 – Le XIX siècle. p.495-525.
- LACOUR, Mary Léopold. Gamme des jours. **La Fronde**, Paris, n.544, p.1, 5 juin 1899.
- MENEZES, André Luís Leite de. TORRES, Marie-Helène. C. Uma primeira reescrita coletiva em língua portuguesa do romance *Escal-Vigor* (1899), de Georges Eekhoud. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 39, p.145-164, 2025. Disponível em: <https://periodicos.bbn.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/74777>. Acesso em: 27 set. 2025.
- LEMONNIER, Camille. Une préface. **Mercure de France**, Paris, t.2, p.65-73, fev. 1891.
- LÓPEZ, Camila Soares. Les Romans: Rachilde no *Mercure de France* (1896-1899). **Miscelânea**, n.24, p.127-143, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5016/msc.v24i0.1221>. Acesso em: 27 set. 2025.

MAUCLAIR, Camille. Éloge de la luxure. **Mercur de France**, Paris, t.8, p.43-50, mai 1893.

NIDERTHAL, Henriette. Réponses. La littérature féminine contemporaine. **La Fronde**, Paris, n.1000, p.2, 27 avril 1902.

PETITE enquête sur les académiciens. **Mercur de France**, Paris, t.21, p.82-97, jan. 1897.

PINSON, Guillaume. La femme masculinisée dans la presse mondaine française de la Belle Époque, **CLIO. Histoire, femmes et sociétés** [En ligne], 30, 2009. Disponible em : <http://clio.revues.org/index9471.html>. Acesso em: 27 fev. 2025.

QUILLARD, Pierre. Rachilde. **Mercur de France**, Paris, t.9, p. 323-328, déc. 1893 .

RACHILDE. **Alfred Jarry ou le surmâle de lettres**. Paris: B. Grasset, 1928a.

RACHILDE. Alfred Vallette. **Nouvelles littéraires et artistiques**, 22 déc. 1928b. p.5.

RACHILDE. Claudine en ménage, Willy. Les Romans. **Mercur de France**, t. 42, p. 750-753, juin 1902a.

RACHILDE. La Vedette, Yvette Guilbert. Les Romans. **Mercur de France**, t. 42, p. 188-189, avril 1902b.

RACHILDE. Lettre de Louis Dumont. Les Romans. **Mercur de France**, t. 41, p. 486, fév. 1902c.

RACHILDE. Manuel de l'arriviste, Henri Château. Les Romans. **Mercur de France**, t. 41, p.480, fév. 1902d.

RACHILDE. *Romances en paroles*, René Clerfeyt. Les Romans. **Mercur de France**, t. 40, p. 200, oct. 1901a.

RACHILDE. *Les aventures amoureuses de Jean de Saint-Lary*, Saint-Marcet. Les Romans. **Mercur de France**, t. 39, p. 487, aout 1901b.

RACHILDE. Le Fantôme, Paul Bourget. Les Romans. **Mercur de France**, Paris, t. 38, p.186, mai 1901c.

RACHILDE. *Le Feu*, Gabrielle d'Annunzio. **Mercur de France**, t. 38, p. 183-184, avril 1901d.

RACHILDE. *Claudine à Paris*, Willy. Les Romans. **Mercur de France**, t. 38, p.188, avril 1901e.

RACHILDE. *Les patins de la reine de Hollande*, Eugène Demolder. Les Romans. **Mercur de France**, t. 38, p. 762, mars 1901f.

Rachilde no *Mercur*e de France: crítica literária e práticas de mediação em “Les Romans”

RACHILDE. *L'inversion sentimentale et la sagesse pathétique*, Paul Bourget. Les Romans. **Mercur**e de France, Paris, t. 33, p. 486, fév. 1901g.

RACHILDE. *Claudine à l'école*, Willy. Les Romans. **Mercur**e de France, t. 34, p. 474, mai 1900a.

RACHILDE. *Myrrhile*, Liane de Pougy. Les Romans. **Mercur**e de France, Paris, t. 33, p.459, fév. 1900b.

RACHILDE. *L'agonie de l'amour*, Edmond Jaloux. Les Romans. **Mercur**e de France, t. 33, p. 192, jan. 1900c.

RACHILDE. *L'amour tout simple*, Claire Albane. Les Romans. **Mercur**e de France, t. 33, p.190, jan. 1900d.

REID, Martine. Le roman de Rachilde. **Revue de la BNF**, Paris, n.34, p.65-74, 2010. Éditions Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2010-1-page-65#s1n4>. Acesso em: 1 set. 2025.

RETTÉ, Adolphe. Les Livres. **La Plume**, Paris, n.113, p.57-58, 1 jan. 1894.

RYNER, Han. **Le massacre des amazones**: études critiques sur deux cents bas-bleus contemporains. Paris: Chamuel, 1899.

SANCHEZ, Nelly. Le Massacre des Amazones : une reconnaissance des femmes de lettres ? **Çédille** : Revista de Estudios Franceses, n.20, Monografias 13, 2021. Disponível em: <https://hal.science/hal-03479472v1/document>. Acesso em: 25 set. 2025.

THÉRENTY, Marie-Ève. **Femmes de presse, femmes de lettres** : de Delphine de Girardin à Florence Aubenas. Paris : CNRS Éditions, 2019.

VÉRILHAC, Yoan. **La jeune critique des petites revues symbolistes**. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.



ARQUITETURA DA LEMBRANÇA: IMAGENS DO TEMPO E VOCAÇÃO EM *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN*, DE MARCEL PROUST

Kedrini Domingos dos SANTOS*
Guacira Marcondes MACHADO**

RESUMO: Este artigo analisa o uso de imagens em abismo (*mises en abyme*) no volume *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust (1871–1922), mostrando como tais figuras funcionam como miniaturas simbólicas da experiência memorial do narrador e como expressões do próprio procedimento narrativo da obra. A partir da leitura da lanterna mágica, da *madeleine*-vieira, dos vitrais e das tapeçarias da igreja de Combray, observa-se que esses elementos organizam, em escala reduzida, mecanismos de projeção, repetição, sobreposição temporal e transfiguração estética característicos da escrita proustiana. Em cada uma dessas imagens, um espaço determinado torna-se suporte para a emergência de múltiplos tempos, recompostos pela memória e pela imaginação. A análise mostra, ainda, que Combray constitui um microcosmo do romance, no qual o jogo das digressões, das leituras e das evocações antecipa o nascimento da vocação literária do narrador. Conclui-se, assim, que a *mise en abyme* ultrapassa a condição de recurso formal e se afirma como princípio compositivo da arquitetura da lembrança em Proust.

PALAVRAS-CHAVE: *Mise en abyme*. Memória e escrita. Construção do tempo. *Du côté de chez Swann*. Vocação literária.

Introdução

À la recherche du temps perdu é uma das obras mais emblemáticas da literatura moderna. Publicado em sete volumes entre 1913 e 1927¹, o romance de Marcel

* Pós-Doutora em Literatura francesa. UNIGE - *Université de Genève - Département de langue et de littérature françaises modernes*. Genebra – Suíça. 1205 – kedrini.santos@unesp.br

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

¹ Confira Proust (1987-1989).

Proust (1871–1922) entrelaça memória, arte e subjetividade em uma arquitetura literária singular, na qual o tempo não avança de forma linear, mas se desdobra, se projeta, se repete e se reinventa a partir de sensações e experiências interiores. Ao longo dessa travessia, passado e presente da narrativa se entrelaçam por meio de imagens que sintetizam, em escala reduzida, os grandes temas da obra. Entre essas figuras, algumas se destacam por concentrar, em miniatura, não apenas o percurso memorial do narrador, mas também o próprio modo de composição do romance. São imagens que funcionam como espelhos do tempo: dispositivos simbólicos que, a partir de um lugar ou objeto, fazem emergir múltiplas camadas temporais, reorganizadas sob o filtro da memória e da transfiguração estética. Ao operar como *mises en abyme*, essas imagens projetam o princípio criador que governa toda a narrativa proustiana.

Este artigo parte da tipologia de Lucien Dällenbach (1991) sobre a *mise en abyme* para mostrar como determinadas imagens em *Du côté de chez Swann* revelam, ao mesmo tempo, o itinerário memorial e o procedimento narrativo da obra. A análise se concentra nos seguintes elementos: a lanterna mágica, que introduz o princípio da projeção e da metamorfose da imagem; a *madeleine*-vieira, que inaugura a ideia de uma peregrinação evocativa por estações da memória; e os vitrais e tapeçarias da igreja de Combray, que ampliam esse princípio ao sobrepor tempos históricos sob uma luz transfiguradora. A leitura se conclui com o exame de Combray como espaço inaugural da memória e microcosmo da obra, em que o narrador, ainda criança, experimenta os primeiros sinais de sua vocação literária, a qual se revela precisamente no modo como os tempos se entrelaçam em estruturas reflexivas. A *mise en abyme*, nesse contexto, não é apenas um recurso formal, mas o espelho interno de uma arquitetura da lembrança que transforma o tempo vivido em matéria de criação.

***Mise en abyme* e miniaturização estética**

Entre os conceitos para a análise da estética narrativa de Proust está o de *mise en abyme*, expressão francesa que significa literalmente “colocar em abismo”. Tomado da heráldica — onde designa um escudo que contém, em seu centro (*abîme*), uma réplica miniaturizada de si mesmo² —, o termo adquire projeção crítica com Lucien Dällenbach (1991) em *Le récit spéculaire*, no qual é definido como o processo pelo qual uma obra inclui em seu interior um fragmento que a

² Confira Dällenbach (1991).

reflete parcial ou integralmente, produzindo um efeito especular. Essa duplicação interna pode ocorrer sob diferentes formas e intensidades, gerando estruturas de reflexão, repetição ou questionamento da totalidade. Dällenbach (1991) distingue três configurações estruturais de *mise en abyme*: a simples, que reproduz direta e visivelmente o todo em uma de suas partes; a infinita, em que a repetição se encadeia potencialmente sem fim, como espelhos voltados um para o outro; e a aporética, que introduz uma duplicação paradoxal, problematizando o sentido da obra³.

Pode-se dizer que, no universo proustiano, a *mise en abyme* não atua apenas como artifício narrativo, mas como modelo operativo da construção estética⁴. Nesse sentido, as imagens-síntese que pontuam o romance não se limitam a evocar o passado, mas refletem o modo como a memória, o tempo e a escrita são organizados. Essas imagens podem ser consideradas, portanto, miniaturas do procedimento criador, concentrando, em seu interior, o movimento de transfiguração que caracteriza a escrita de Proust. Neste artigo, propõe-se interpretar as figuras da lanterna mágica, da *madeleine*-vieira, dos vitrais e tapeçarias como *mises en abyme* que revelam, em pequena escala, o princípio de construção temporal da *Recherche*. Cada uma delas será analisada como imagem-modelo: a lanterna como aparato de projeção e metamorfose; a *madeleine*-vieira como figura de deslocamento seriado; e o vitral/tapeçaria como sobreposição transfiguradora de momentos históricos. Por meio delas, delinea-se o gesto estético proustiano, que organiza a lembrança não apenas como conteúdo, mas como princípio formal, ou seja, como um modo de estruturação do relato e da percepção do mundo, e o tempo como matéria plástica.

A lanterna mágica: projeção e transfiguração

Logo nas primeiras páginas de *Du côté de chez Swann*, a lanterna mágica aparece como uma das imagens mais marcantes da infância do narrador. Instalado no quarto de dormir, esse dispositivo óptico projeta, nas paredes, cenas iluminadas que encantam e perturbam o menino. Como observa o narrador, “[...] à l’instar des premiers architectes et maîtres verriers de l’âge gothique, elle substituait à l’opacité des murs d’impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et

³ Confira Limoges (2012).

⁴ Peter Collier (1989) analisa episódios no romance de Proust em que a pintura funciona como *mise en abyme*, espelhando a própria arquitetura do romance.

momentané.” (Proust, 1987, p.9). Assim, a lanterna mágica funciona como um preâmbulo do vitral gótico, convertendo a parede opaca em suporte de aparições coloridas, “*comme dans un vitrail*”, ao mesmo tempo frágeis e assombrosas. Tal como nos vitrais medievais, a luz dissipa a obscuridade cotidiana e revela o poder revelador da imagem, que tanto fascina quanto inquieta (Chaudier, 2015). Esse mecanismo, considerado precursor do cinema, instala no quarto infantil, “[...] *le point fixe et douloureux de [s]es préoccupations [...]*” (Proust, 1987, p.9), um palco de transfiguração, visto que o espaço físico é invadido por uma lenda medieval.

A história projetada — a lenda de Geneviève de Brabant⁵⁶ — é atravessada por figuras em movimento e fortes emoções: “*Certes je leur trouvais du charme à ces brillantes projections qui semblaient émaner d’un passé mérovingien et promènaient autour de moi des reflets d’histoire si anciens.*” (Proust, 1987, p.10). As figuras, como a de Geneviève de Brabant e de Golo, deslocam-se, transformam-se e invadem os objetos da mobília, fundindo espaço real e imagem projetada em uma espécie de espetáculo doméstico. O passado merovíngio, ao emergir sobre as paredes do quarto, instala um entrelaçamento entre infância, espaço doméstico, lenda e história. Além disso, mais do que um jogo noturno, a lanterna mágica, instrumento utilizado à noite, está associada aos processos do adormecer, do sono, do sonho e, também, do despertar (Pérez-Rincón, 2004).

Esse dispositivo de projeção inscreve, já no início da narrativa, uma operação que será central em toda a *Recherche*: em um espaço determinado e aparentemente estático, múltiplos tempos e histórias podem ser projetados, modificados e fundidos pela percepção subjetiva. Com isso, uma superfície concreta — o quarto — torna-se base para a transposição a outros espaços imateriais, ligados à reminiscência (Mezaille, 2014). Mas a imagem projetada nunca é neutra, ela transfigura o espaço sobre o qual incide, colore as paredes, desloca proporções, cria assombrações e desejos. No contexto do romance, a lanterna mágica é, portanto, mais do que um brinquedo, é um modelo reduzido da poética da memória proustiana, na qual o presente é sempre permeado por camadas de passado que se projetam sobre ele de forma instável e sensível.

Do ponto de vista da *mise en abyme*, a lanterna mágica realiza uma estrutura infinita e regressiva, conforme tipologia de Dällenbach (1991). Infinita, porque o jogo das projeções pode se repetir indefinidamente, como em um teatro de sombras que retorna a cada noite. Além disso, essa imagem projetada desloca o

⁵ Confira Geneviève de Brabant (2025).

⁶ Confira *Spectacle de lanterne magique* (1862-1863).

sujeito de sua posição central, mergulhando-o em um fluxo visual que desestabiliza o aqui e agora. Trata-se, assim, de um espelho deformante do tempo, em que o passado, ao retornar, não é idêntico a si mesmo, mas já atravessado por desejo, temor, fabulação. Ao projetar histórias que se superpõem ao espaço doméstico, a lanterna mágica antecipa a lógica geral da obra proustiana: em cada lugar, a memória projeta múltiplos tempos, e esses tempos são continuamente alterados pela luz da percepção. Ela é, nesse sentido, a primeira “estação” simbólica da memória, um modelo miniaturizado da estrutura narrativa futura, que se repetirá com maior densidade nas imagens da *madeleine* e dos vitrais.

A *madeleine*-vieira: peregrinação em série

O episódio da *madeleine* surge como um marco inaugural da memória involuntária em *À la recherche du temps perdu*. Ao mergulhar o bolinho no chá, o narrador experimenta uma sensação inesperada, não racionalizada, que desvela um universo inteiro de lembranças ligadas à infância em Combray⁷. A princípio vaga e indistinta, essa lembrança se articula progressivamente até se tornar nítida, como se o sabor tivesse destrancado um compartimento secreto do tempo. Mais do que um simples estímulo sensorial, a *madeleine* adquire no romance um aspecto simbólico: ela funciona como um dispositivo de ativação da memória, mas também como figura estruturante do percurso narrativo.

No episódio em questão, a *madeleine* é descrita como tendo sido “*moulée dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques*” (Proust, 1987, p.44), ou seja, moldada na concha sulcada de uma vieira, molusco cuja característica distintiva são as duas conchas em forma de leque (*éventail*). Mais do que um simples detalhe descritivo, essa referência carrega um peso simbólico significativo: desde o final da Idade Média, a concha de Santiago (*coquille de Saint-Jacques*) tornou-se um símbolo universal do peregrino cristão, associado ao célebre Caminho de Santiago de Compostela, rota espiritual que visa alcançar o túmulo do apóstolo São Tiago, situado na cripta da catedral de Compostela, na Galícia (Espanha). Ao longo dos séculos, diversas rotas europeias foram traçadas para essa peregrinação, como a via Lemovicensis, com mais de 1.700 km (González Fernández, 1998). A concha de vieira, por sua vez, símbolo do caminho, está presente em diversos pontos do percurso; e, ao final da jornada, os peregrinos recebem um certificado: a Compostela.

⁷ Confira Compagnon ([s. d.]) e Ledwina (2013).

No caso da obra de Proust, pode-se dizer que a *coquille de Saint-Jacques*, representada pela forma da “*petite madeleine*” simboliza, justamente, o longo espaço a percorrer na peregrinação que é *À la recherche du temps perdu* (González Fernández, 1998). E o ponto de partida é Combray, o vilarejo da infância do narrador:

[...] *et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. [...] les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.* (Proust, 1987, p.447, grifo nosso).

Neste trecho, o narrador enumera, em fluxo crescente, uma série de lugares em Combray que serão de fato percorridos pela memória do narrador no romance de Proust e todo esse universo, aparentemente perdido no tempo, “sai da xícara de chá”, como um milagre da memória sensorial, instaurando a viagem narrativa que será detalhada ao longo da primeira parte do volume *Du côté de chez Swann*, justamente intitulada *Combray*. Aliás, desde o início da *Recherche*, a relação entre memória e espaço é estruturada por uma geografia afetiva que antecipa o próprio percurso narrativo (Poulet, 1963), como podemos ver no trecho a seguir:

[...] *je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté.* (Proust, 1987, p.9, grifo nosso).

No início do romance, os nomes dos lugares são evocados como portadores de lembranças: Combray, Balbec, Paris, Doncières, Veneza, “*ailleurs encore*”. Cada toponímia funciona como uma metonímia da obra, pois sintetiza experiências que o narrador desenvolverá ao longo dos volumes, começando por Combray. Esses espaços não são apenas cenários, mas verdadeiras matrizes de ressonância evocativa, em que se cruzam o vivido e o lembrado (Poulet, 1963). O trecho apresentado reforça o movimento de composição fragmentada da memória, onde cada nome de lugar torna-se um elemento afetivo e literário, capaz de antecipar

e condensar, em poucas palavras, a totalidade sensível e simbólica da *Recherche*. Observa-se, portanto, que é possível interpretar a *madeleine* como símbolo de uma peregrinação interior, em que o narrador avança por estações sensíveis, visitando diferentes camadas do passado.

Nesse contexto, o episódio da *madeleine* não apenas desencadeia a rememoração de Combray, mas modela a própria lógica da narrativa: o narrador seguirá uma trilha invisível onde, a cada parada (um lugar, um cheiro, uma paisagem), múltiplos tempos são projetados sobre o presente. Dentro dessa lógica, destacam-se duas formas simbólicas de viagem — o *chemin de fer* e o *automobile* — que ilustram modos complementares de percorrer o romance de Proust: um orientado por uma estrutura progressiva, o outro marcado pela liberdade sensível da memória.

No caso da estrada de ferro, trata-se de uma rota previamente traçada, linear, com suas estações fixas (González Fernández, 1998). Assim como o trem, o narrador da *Recherche* percorre marcos fundamentais, cujas estações — Combray, Balbec, Paris, Doncières — previamente anunciados na narrativa, marcam pontos de emergência da memória. E esse caminho, meticulosamente construído, conduz o protagonista à descoberta de sua vocação. Na abertura do primeiro volume, o narrador faz referência ao trem:

[...] j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour. (Proust, 1987, p.3, grifo nosso).

Mais do que um meio de transporte, o trem simboliza, em Proust, um processo de transição entre imaginação e realidade (Mengni, 2021). O “guia” com as estações e os nomes dos destinos⁸ faz sonhar: cada nome funciona como uma

⁸ Marcel Proust foi uma grande referência para os escritores do *Nouveau Roman*, devido à coerência interna que existe em seu romance. Nesse contexto, o escritor francês Michel Butor (1926-2016), integrante do movimento, e autor do romance *La modification* (1957), desenvolve de forma mais sistemática a ideia do trem e da estrada de ferro. Inclusive há referência nesse romance do indicador Chaix, um guia oficial dos caminhos das estradas de ferro franceses, publicado pela Sociedade Nacional dos Caminhos de Ferro Franceses (SNCF), o qual continha os horários de todos os trens, indicação das estações, assim como informações úteis para os viajantes. Confira Butor (1966) e Leiris (1966).

cápsula de desejo e de memória em potencial. A viagem por trilhos evoca, assim, a operação poética da imaginação que, ao desejar um lugar, já o projeta como imagem estética. Como diz o narrador:

*Aussi sans que je me souciasse de la contradiction qu'il y avait à **vouloir regarder et toucher avec les organes des sens, ce qui avait été élaboré par la rêverie et non perçu par eux** – et d'autant plus tentant pour eux, plus différent de ce qu'ils connaissaient – c'est ce qui me rappelait la réalité de ces images, qui enflammait le plus mon désir, parce que c'était comme une promesse qu'il serait contenté.* (Proust, 1987, p.384, grifo nosso).

Dessa perspectiva, o trem liga o sonho ao real, figura o salto entre o nome e a presença, entre o desejo projetado e sua realização sensível. Mais que isso, expressa o próprio processo criativo, da página em branco à forma alcançada. A estrutura da *Recherche* reflete essa lógica da ferrovia, com seus retornos cíclicos, estações de sentido e desvios controlados, como se o texto se movimentasse nos trilhos de uma memória profunda e organizada, onde nada é deixado ao acaso, e tudo converge para o destino revelador da arte.

Em contrapartida, o automóvel⁹ introduz uma lógica de deslocamento mais flexível e subjetiva, análoga à memória involuntária, que aproxima instantes afastados e permite paradas imprevisíveis. A viagem de carro oferece um ritmo variável, em que o trajeto se ajusta à intensidade da experiência. Sobre isso, o narrador reflete no segundo volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

*Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable. On verra, qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations par lesquelles change la surface de la terre. Mais enfin le **plaisir spécifique du voyage** n'est pas de pouvoir descendre en route et de s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle quelle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom ; et que schématise (mieux qu'une*

⁹ Confira Almeida (2022).

promenade où, comme on débarque où l'on veut, il n'y a guère plus d'arrivée) l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom. (Proust, 1954a, p.644, grifo nosso).

Esse trecho revela que, em Proust, a essência da viagem não está apenas no deslocamento físico, mas na transformação interior que ela desencadeia. O trem estrutura a progressão narrativa como um percurso iniciático, enquanto o automóvel representa a plasticidade da memória — suas oscilações, desvios e fulgurações. Esses veículos simbolizam, portanto, o duplo gesto da *Recherche*: respeitar uma trajetória formal e, ao mesmo tempo, permitir que o percurso se desdobre conforme a vibração da lembrança. A obra combina, assim, rigor construtivo e liberdade sensível.

Em Proust, o prazer da viagem reside na percepção plena da distância entre ponto de partida e ponto de chegada, uma diferença que deve ser sentida em toda sua profundidade. Entre o início e o final do romance, o autor da *Recherche* cria o que González Fernández (1998) chama de “*entre-deux*”: um espaço intermediário que narra a história de uma vocação. Trata-se de uma peregrinação literária, em que cada reminiscência funciona como uma estação de reconhecimento e transformação. No decorrer da narrativa, emerge uma série de memórias que revelam não apenas “o segredo do Tempo e da Arte”, mas também o do próprio sujeito narrador: “[...] *car lui-même, c'est le chercheur, le pèlerin, et le pays qu'il a dû parcourir [...]*” (González Fernández, 1998, p.283).

A estrada de ferro, nesse contexto, traduz a imagem do *parcours* que o protagonista deve cumprir do início ao fim, em busca da própria verdade:

[...] le voyage en train, relais entre le rêve et le réel, illustre le trajet souvent décourageant qui va de la hantise de la page blanche à la conviction de l'œuvre que le narrateur, tel un voyageur pénétrant dans une gare au moment du départ, se dispose à écrire à la fin de la Recherche. (González Fernández, 1998, p.283).

A liberdade, a fluidez e a variabilidade do automóvel introduzem uma nova relação com o espaço: ora aproximando lugares distantes em um só movimento, ora permitindo paradas imprevisíveis (Almeida, 2022). Assim como a memória, que oscila entre flashes dispersos e reconexões súbitas, o automóvel torna o trajeto subjetivo, afetivo, orgânico — como se fosse o próprio condutor a descobrir,

em cada curva, o sentido dos lugares atravessados. É por isso que se pode dizer que, em Proust, o automóvel está para o espaço assim como a memória está para o tempo: ambos são veículos que desafiam a continuidade, conectando o que parecia separado, fazendo convergir pontos afastados em uma experiência sensível e reveladora. Assim, *chemin de fer* e *automobile* não são metáforas opostas, mas imagens complementares do mesmo processo de peregrinação: o da busca proustiana pela verdade do ser através da arte. O trem garante a arquitetura da travessia, enquanto o carro representa a liberdade do sentir. E, entre esses dois modos, a *madeleine* atua como símbolo inaugural.

Nesse contexto, a relação entre *madeleine* e *mise en abyme* se dá, aqui, sob a forma simples, segundo a tipologia de Dällenbach (1991). Simples, porque o gesto de degustar o bolinho espelha, em pequena escala, o movimento maior da narrativa: partir do presente para reencontrar o passado. Sob esse prisma, a imagem condensa o motivo central da obra — a busca de um tempo perdido e sua restituição pela experiência sensível. A *madeleine*, assim, não é apenas uma memória, é a imagem-modelo da viagem narrativa, uma miniatura do percurso estético que Proust fará do início ao fim. Como imagem-síntese, a *Madeleine*-vieira articula os dois princípios já vistos: o da projeção, antecipado pela lanterna mágica, e o da sequência ordenada, que será explorada na própria estrutura da obra. Cada lugar visitado na narrativa será, a partir daí, uma nova estação da memória, e o que começou com um pequeno gesto gustativo se revela, enfim, como o primeiro passo de uma longa peregrinação estética.

Os vitrais e a tapeçaria: palimpsesto histórico e sensível

Na igreja de Combray, frequentada nos domingos da infância, os vitrais e a tapeçaria aparecem como duas formas complementares de imagens-memória: ambas filtram o tempo e o transfiguram em matéria sensível, acessível ao olhar da criança e ao gesto retrospectivo do narrador. O vitral, moldado pela luz, e a tapeçaria, tecida pela matéria, oferecem dois modos distintos de representação: um feito de transparência colorida, outro de textura densa e opaca. Mas ambos compartilham a função de organizar, em um mesmo espaço, fragmentos narrativos vindos de tempos diferentes, convertendo o lugar sagrado em superfície de sobreposição simbólica.

Os vitrais, descritos com brilho e reverência, permitem que a luz, mesmo nos dias mais nublados, projete cores vibrantes dentro da igreja: “*Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fit-il gris*

dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église." (Proust, 1987, p.58, grifo nosso). Esses vitrais, compostos por pedaços de vidro colorido em múltiplas formas e espessuras, projetam sobre as paredes úmidas reflexos mutantes, que se alteram conforme a luz ou o movimento do olhar (Cazeaux, 1971). A luz não apenas revela o objeto, mas o transforma: ora flamejante, ora ondulante, ela recobre o espaço interno com um espetáculo de metamorfoses cromáticas, como quando o vitral se anima subitamente sob o efeito do sol e da percepção:

[...] sans doute qui empourprait le retable de l'autel de tons si frais qu'ils semblaient plutôt posés là momentanément par une lueur du dehors prête à s'évanouir que par des couleurs attachées à jamais à la pierre) ; et tous étaient si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillesse argentée étinceler de la poussière des siècles et montrer brillante et usée jusqu'à la corde la trame de leur douce tapisserie de verre. (Proust, 1987, p.59, grifo nosso).

Nessa cena, a luz do vitral não revela o que está fora, mas, ao contrário, ilumina, no interior do espaço, o que está ali presente, tão antigo e marcado pela poeira dos séculos. Mas a experiência sensorial diante dos vitrais da igreja de Combray não se esgota em sua dimensão visual: ela antecipa, simbolicamente, a vocação artística do narrador. Segundo Chaudier (2015), o vitral, em Proust, funciona como uma metáfora da sensibilidade do artista, cuja tarefa é captar a luz, por mais frágil que seja, e transmutá-la em formas, imagens e sensações: "*Le vitrail est le symbole de la sensibilité artiste : elle capte l'énergie lumineuse du monde (si faible soit-elle) et la transforme en bouquets sensoriels, en fleurs de rhétorique.*" (Chaudier, 2015, p.341). Nesse contexto, a arte nasce da atenção às brechas do visível, aos lampejos discretos que o olhar sensível é capaz de cultivar e reencantar. Como afirma o próprio narrador: "*[...] on sentait, plus aimé que toutes ces richesses [...] un sourire momentané de soleil [...]*" (Proust, 1987, p.60). Esse sorriso de sol, leve, efêmero, tem o poder de reconfigurar o mundo visível, criando no espaço da igreja uma primavera imaginária e espiritual. Sob esse prisma, mesmo quando a paisagem exterior se mostra árida, a luz colorida dos vitrais faz desabrochar um campo simbólico repleto de memória e promessa: "*[...] il me consolait que la terre fût encore nue et noire en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre.*" (Proust, 1987, p.60). Aqui, a escolha da flor myosotis, o "não-me-esqueças", não é casual: no simbolismo popular, ela é associada à recordação e ao imperativo da memória. Ao converter esse símbolo vegetal em vidro, "*fleurs du souvenir en*

verre”, Proust alude à função da arte como preservação do efêmero, como forma de eternizar o que, na experiência ordinária, se perderia.

Dentro dessa lógica, a beleza dos vitrais não está apenas nas cores projetadas, mas no modo como essas cores se inscrevem na memória afetiva, funcionando como ecos sensoriais. Nessa perspectiva, a luz solar em Combray adquire um papel transfigurador: ela unifica os fragmentos do mundo, dissolve suas asperezas, converte o duro em macio, o brilho em veludo. Como diz Chaudier (2015, p.341), essa passagem da matéria se dá poeticamente: “[...] *il unit, égalise les fragments éclatés du monde ; il permet de passer du verre, ce vitrail étincelant mais dur, à la laine, tapisserie douce dont les couleurs ont passé.*” A estética proustiana, assim, é a da metamorfose sensível: por intermédio da luz, o vitral, duro e fragmentado, liga-se à tapeçaria suave e desbotada, como a memória que, embora esmaecida, ainda conserva a intensidade daquilo que foi amado. Através dessa luz filtrada, ora difusa, ora radiante, Proust desenha os contornos da arte como forma de acolher o tempo, não como cronologia, mas como vestígio e ressonância.

Nesse contexto, vemos na narrativa a apresentação das tapeçarias da igreja de Combray, cujas imagens se dissolvem e se fundem sob o efeito do tempo e da imaginação. Uma delas representa o coroamento de Ester, em que a figura bíblica é associada a uma dama da família Guermantes, enquanto Assuero assume os traços de um rei da França, deslocamento que já anuncia a dinâmica proustiana de mistura entre realidade e fabulação, história e mito:

Deux tapisseries de haute lice représentaient le couronnement d’Esther (la tradition voulait qu’on eût donné à Assuérus les traits d’un roi de France et à Esther ceux d’une dame de Guermantes dont il était amoureux) auxquelles leurs couleurs, en fondant, avaient ajouté une expression, un relief, un éclairage. (Proust, 1987, p.60).

Essa atribuição de feições conhecidas a personagens lendários ou bíblicos revela como a memória afetiva altera o referente histórico, conferindo às imagens um caráter encantatório (Andrei, 2003). O importante não é a exatidão documental, mas a potência imaginativa que transfigura o real em figuração simbólica. O narrador explicita esse processo ao mencionar os objetos preciosos da igreja e os personagens a eles ligados: “*Tout cela et plus encore les objets précieux venus à l’église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende.*” (Proust, 1987, p.60). “*Presque des personnages de légende*” indica o deslocamento da história em direção ao mito, aspecto relevante no processo de

criação em Proust. Revela que o narrador não se interessa pelo aspecto histórico, cujas informações são apresentadas a partir de uma análise aprofundada de documentos do passado — como fariam os escritores realistas e naturalistas —, mas, sim, pela lenda, ou seja, o aspecto maravilhoso, em que os fatos históricos são transformados pelo imaginário popular ou pela releitura poética.

Nessa lógica, o narrador cita reis e santos da história francesa medieval, entrelaçados à cultura litúrgica e popular. Assim, ao mencionar “[...] *la croix d’or travaillée disait-on par saint Eloi et donnée par Dagobert [...]*” (Proust, 1987, p.60), ele faz referência a dois personagens reais: o rei Dagobert I, da dinastia merovíngia, e seu conselheiro e ourives Éloi, posteriormente canonizado como padroeiro da ourivesaria. Ainda que essa cruz seja parte da tradição oral, e não de um registro histórico comprovado, sua presença no relato revela a justaposição entre fé, arte, realeza e lenda (Chaudier, 2015). Essa dimensão fabuladora aparece também na evocação do “[...] *tombeau des fils de Louis le Germanique [...]*” (Proust, 1987, p.60), cuja materialidade é exaltada pela escolha dos materiais, pórfiro e cobre esmaltado, e associada à dinastia carolíngia, descendente de Carlos Magno. Mesmo quando há incertezas históricas sobre os locais de sepultamento, o que importa, para o narrador, é a potência evocativa da imagem, e não sua verificação documental (Chaudier, 2015). A culminância dessa atmosfera medievalizante se dá com a descrição do túmulo da neta de Sigeberto, rei merovíngio do século VI, cuja memória ecoa em uma cripta subterrânea, iluminada por velas conduzidas por Théodore e sua irmã. A cena adquire contornos de fábula gótica, onde o tempo, a matéria e o mistério se entrelaçam em atmosfera ritual:

[...] et s’enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d’une immense chauvesouris de pierre, Théodore et sa sœur nous éclairaient d’une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert [...] (Proust, 1987, p.61).

A escuridão da cripta, as abóbadas nervuradas comparadas à membrana de um morcego colossal e a luz trêmula da vela conduzem o leitor a um cenário de imaginação noturna e fabulatória, onde os vestígios da Idade Média se fundem com o imaginário do narrador. Com isso, Proust revela que o verdadeiro tesouro da memória não está nos fatos, mas nos vestígios simbólicos que resistem ao tempo, e que, ao serem reinscritos pela arte, ganham nova vida (Chaudier, 2015). A tapeçaria constitui-se, assim, um pano narrativo carregado de símbolos, figuras e episódios que escapam à cronologia. Costurada com fios que se cruzam, ela

sugere uma lógica narrativa não-linear, mais próxima do entrelaçamento da memória do que da ordem dos fatos. O narrador menciona figuras que se movem com solenidade entre os fiéis, como que bordadas no espaço sagrado.

Nesse contexto, a igreja de Combray não é apenas o cenário dos rituais familiares, é um verdadeiro palimpsesto arquitetônico, onde diferentes épocas se sobrepõem e coexistem. Ao passear por ela, o olhar do narrador não segue um percurso lógico ou cronológico, mas se deixa guiar por impressões sensíveis, fragmentos de nomes, imagens e vestígios que ativam um tempo descontínuo e imaginado. Referências a personagens das dinastias merovíngia, carolíngia e capetiana surgem espontaneamente, como camadas simbólicas que fundem realidade e lenda:

Tout cela et plus encore les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende [...] à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel [...] (Proust, 1987, p.60).

Essa atmosfera feérica transforma a igreja em um espaço encantado, onde o passado histórico se dissolve na imaginação do menino-narrador. Observa-se que Proust não busca reconstituir o rigor histórico — como os realistas —, mas sim recriar um universo de vestígios, onde lacunas e incertezas são preenchidas pela fabulação poética. O edifício eclesiástico medieval torna-se, assim, metáfora do próprio romance, um espaço único que contém múltiplos tempos:

[...] un édifice occupant, si l'on peut dire, une espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps – déployant à travers les siècles son vaisseau, qui de travée en travée, de chapelle en chapelle semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux [...] ; élevant dans le ciel au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplait saint Louis et semblait le voir encore ; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne [...] (Proust, 1987, p.60-61, grifo nosso).

Cada elemento arquitetônico da igreja corresponde a um marco simbólico, a um “capítulo” de uma história sensível: um vitral românico, uma capela gótica, uma cripta merovíngia. Nesse espaço, o tempo é espacializado, e as distâncias físicas entre os objetos equivalem às rupturas temporais entre os séculos. O que

Proust apreende não é a cronologia factual, mas a vibração poética do tempo que permanece. Como destaca Chaudier (2015), embora a historiografia moderna fale em várias “Idades Médias”, alta e baixa, em Combray, o narrador as reúne em um só bloco sensível e indivisível. Em Proust, a Idade Média torna-se uma construção afetiva, inteiriça, que pode ser manipulada pelo imaginário: “[...] *abstraire les contenus médiévaux du terreau historique qui leur donne sens et signification pour les recréer, telle est bien l’œuvre de la fantaisie proustienne.*” (Chaudier, 2015, p.19). No contexto do romance, o narrador sabe que o passado está irremediavelmente perdido, mas é justamente por isso que ele se permite reinventá-lo. A memória, atravessada pela luz do desejo, transforma os dados incertos da história em matéria lírica e móvel. Como afirma Chaudier (2015, p.20), para Proust: “[...] *la valeur d’un imaginaire dépend de la liberté qu’il se donne pour inventorier ses propres possibilités et redessiner les contours de la réalité.*” A igreja, com sua arquitetura de séculos justapostos, revela-se então como emblema da própria arte de narrar.

Diante disso, se a lanterna mágica apresentava imagens em movimento e a *madeleine* colocava a memória em deslocamento, os vitrais e a tapeçaria funcionam como espelhos sensíveis da poética proustiana. Estabelecem uma visão simultânea de diferentes tempos, justapostos em camadas como em um palimpsesto. Ao observá-los, o narrador percebe figuras da Idade Média convivendo com a arquitetura do vilarejo, com os hábitos familiares e com a curiosidade infantil. Ambos oferecem um espaço determinado (a igreja) em que diferentes tempos são colocados lado a lado, sem hierarquia ou linearidade, exigindo do olhar (e, por analogia, da leitura) um esforço de reconstrução e de escuta do que está em silêncio. São, por excelência, imagens em abismo: figuras que contêm outras figuras, como janelas narrativas sobre um tempo passado já transfigurado. No quadro conceitual de Dällenbach (1991), os vitrais e a tapeçaria operam uma *mise en abyme* aporética: não repetem nem espelham exatamente o tempo da narrativa principal, mas criam uma duplicação que problematiza a representação. O que se vê, nas cores filtradas, nas figuras bordadas, não é o passado tal como foi, mas tal como é possível figurá-lo artisticamente. A memória, como o vitral, não é transparente; como a tapeçaria, ela é costurada por linhas que se cruzam, se sobrepõem e às vezes se perdem. Assim, os vitrais e a tapeçaria de Combray não apenas ilustram a infância do narrador, eles antecipam o próprio gesto narrativo da *Recherche*, feito de luz filtrada, memória sensível e recomposição poética da experiência. São dispositivos visuais que já contêm, em miniatura, a vocação do escritor: ver o tempo sob outra luz e costurar o passado como uma tapeçaria que se escreve.

Combray: laboratório narrativo

Se as imagens da lanterna mágica, da *madeleine*, dos vitrais e das tapeçarias funcionam como miniaturas operativas da estética proustiana, é em Combray que essas operações ganham corpo narrativo. Trata-se da primeira “estação” da memória involuntária que o narrador visita após a experiência com a *madeleine* — e ali se inaugura não apenas o tempo da infância, mas o próprio movimento da escrita. Combray é o espaço onde se testa, em escala local, a possibilidade de transformar o vivido em matéria literária:

Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait çà et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif. » (Proust, 1987, p.47, grifo nosso).

Desde o início do romance, Proust nos introduz Combray: os *demi-réveils* apresentam uma Combray fragmentária; depois, no drama do adormecer, surge um *pan* de Combray acessado pela memória voluntária; por fim, após a *madeleine*, emerge, por intermédio da memória involuntária, uma visão total da cidade: os domingos, as missas, as caminhadas durante a semana: pelo lado de Méséglise ou dos Guermites. Combray é, portanto, mais que cenário: é o modelo inicial da organização da experiência, onde o espaço se estrutura como imagem mnemônica totalizante, e o tempo se revela sob a forma de ciclos, rituais e retornos (Katsuyama, 2006). Se o que se lê na primeira parte, que podemos chamar de “Combray I”, já está impregnado por uma atmosfera medieval, como a projeção da lanterna mágica que evoca a lenda de Geneviève de Brabant e Golo, é na segunda parte, “Combray II”, que Proust delinea com precisão o panorama geográfico e simbólico da cidade (Katsuyama, 2006).

Nesse trecho, Combray é apresentada como uma cidade medieval no limiar da Páscoa, ou seja, à entrada da primavera. Essa ancoragem sazonal remete ao renascimento da natureza e da memória, pois é nessa época que o narrador e sua família visitam a cidade. Como muitas comunas da Idade Média, foi outrora cercada por muralhas que a isolavam dos campos. A arquitetura e a disposição

circular evocam o modelo das cidades fortificadas dos séculos XI e XII, tal como definidas por Achille Luchaire ao tratar da defesa dos *bourgeois* contra invasões¹⁰. Vemos, ainda, que a cidade é condensada na silhueta de sua igreja, erguendo-se como núcleo espiritual e visual, cercada pelas casas de pedra e muralhas circulares, tal qual nas miniaturas de um retábulo gótico (Andrei, 2013). Combray é simultaneamente lugar físico e projeção afetiva, reconstituída pela memória como espaço mítico e fechado em si mesmo, quase irreal. Essa irrealidade sensível é reforçada quando o narrador evoca o aspecto sombrio das construções, cuja opacidade exige que se ergam as cortinas ao entardecer:

À l'habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons qui rabattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les « salles ». (Proust, 1987, p.47-48).

O clima de penumbra e contenção cria uma atmosfera de recolhimento, típica das cidades eclesiásticas, em que o interior das casas se conecta a um tempo de meditação, silêncio e rito. E o narrador continua com a descrição de Combray:

[...] des rues aux graves noms de saints (desquels plusieurs se rattachaient à l'histoire des premiers seigneurs de Combray) : rue Saint-Hilaire, rue Saint-Jacques où était la maison de ma tante, rue Sainte-Hildegarde, où donnait la grille, et rue du Saint-Esprit sur laquelle s'ouvrait la petite porte latérale de son jardin ; et ces rues de Combray existent dans une partie de ma mémoire si reculée, peinte de couleurs si différentes de celles qui maintenant revêtent pour moi le monde, qu'en vérité elles me paraissent toutes, et l'église qui les dominait sur la Place, plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique [...] (Proust, 1987, p.48, grifo nosso).

A cartografia afetiva de Combray é guiada, sobretudo, pela casa de tia Léonie, situada na *rue Saint-Jacques*, nome que não é gratuito, já que remete ao caminho de peregrinação de Santiago. A partir desse ponto de origem, o narrador redesenha todo o espaço da vila conforme as lembranças que guarda de sua infância, como se a casa fosse o centro irradiador da experiência. A enumeração das ruas sagradas inscreve a cidade na tradição cristã medieval, mas filtrada por

¹⁰ Confira Lavissee e Luchaire (1980).

uma memória tão remota e intensamente colorida que já não se distingue da fantasia (Katsuyama, 2006), tal como as imagens móveis da lanterna mágica, que instauram o universo simbólico do narrador. Combray torna-se, assim, a primeira encenação da relação entre tempo, espaço e imaginação, operando como marco inicial da estética proustiana da reminiscência. Como observa Chaudier (2015), a sucessão cronológica é substituída por um sistema de correspondências e reverberações sensíveis, desafiando qualquer representação unívoca. Os vitrais e tapeçarias, a lanterna mágica e a *madeleine* são, nesse sentido, dispositivos que condensam o tempo no espaço e tornam visível o invisível, confirmando o que disse Proust (1954b, p.338): “*le temps a pris la forme de l’espace*”. Trata-se, portanto, de uma reconciliação estética entre o efêmero e o permanente, entre o instante vivido e a forma simbólica que o acolhe.

A partir desse contexto, no romance, após o episódio da igreja, o narrador apresenta a casa da tia Léonie (este é o espaço de fundo) e os domingos à tarde (referência temporal), os quais o herói tinha o hábito de passar sempre da mesma maneira: lendo. Sobre esses momentos, diz o narrador : “*Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray [...]*” (Proust, 1987, p.87). A partir desse espaço e tempo definidos, veremos que estes são na verdade múltiplos, pois são evocados vários domingos à tarde (e cada tarde contém variações e desvios). É, portanto, nesse espaço e tempo que o narrador vai projetar uma multiplicidade de lembranças.

Assim, em um domingo na casa da tia, o narrador fala das atividades cotidianas, como as conversações da tia com Françoise, a cozinheira, e com Eulalie: “*Et comme Eulalie savait avec cela comme personne distraire ma tante sans la fatiguer, ses visites **qui avaient lieu régulièrement tous les dimanches**, sauf empêchement inopiné [...]*” (Proust, 1987, p.69, grifo nosso). Vemos aqui o papel da repetição ritual como estrutura do tempo; o domingo se repete, mas nunca da mesma maneira. Ao retratar as tardes de domingo na casa da tia Léonie, o narrador mergulha o leitor em um universo de hábitos repetitivos e figuras singulares, cuja banalidade aparente ganha densidade poética e afetiva pela mediação da memória. É o caso, por exemplo, das refeições preparadas por Françoise e dispostas à mesa, quando fazia um dia agradável:

*Mais (surtout à partir du moment où les beaux jours s’installaient à Combray) [...] **autour de notre table**, auprès du pain bénit venu lui aussi familièrement en sortant de l’église, **quand nous étions encore assis devant les assiettes des***

Mille et Une Nuits, appesantis par la chaleur et surtout par le repas. (Proust, 1987, p.70, grifo nosso).

Podemos observar nesse trecho que o narrador faz uma referência sutil à narrativa árabe *As mil e uma noites*¹¹, cuja protagonista, Sherazade, narra histórias em série para sobreviver, e, ao fazê-lo, inaugura uma estrutura narrativa potencialmente infinita. Cada história abre espaço para outra, que por sua vez contém outra ainda; trata-se de uma *mise en abyme*, que prolonga o tempo e posterga a morte. Esse princípio de encadeação narrativa também aparece em Proust¹²: a partir do mesmo ponto de referência, os domingos em Combray, o narrador viaja por diferentes tempos, falando sobre diferentes assuntos, mas sempre volta para essas tardes passadas em sua tia. As lembranças se sucedem como histórias contadas à maneira de Sherazade, entrelaçando tempos e assuntos, e instaurando um efeito de tempo espiralado, nunca linear.

Na sequência da descrição da mesa, após o almoço, vemos que a mãe do jovem Marcel o mandava dar uma volta no jardim antes de subir para ler:

Enfin ma mère me disait : “Voyons, ne reste pas ici indéfiniment, monte dans ta chambre si tu as trop chaud dehors, mais va d’abord prendre l’air un instant pour ne pas lire en sortant de table.” [...] Autrefois, je ne m’attardais pas dans le bois consacré qui l’entourait, car, avant de monter lire, j’entrais dans le petit cabinet de repos que mon oncle Adolphe, un frère de mon grand-père, ancien militaire [...] (Proust, 1987, p.71, grifo nosso).

Antes de subir ao quarto, ele diz que passava pelo escritório do tio Adolphe ; mas este já não frequenta a casa: “*Mais depuis nombre d’années je n’entrais plus dans le cabinet de mon oncle Adolphe, ce dernier ne venant plus à Combray à cause d’une brouille qui était survenue entre lui et ma famille, par ma faute, dans les circonstances suivantes :*” (Proust, 1987, p.70, grifo nosso). O narrador termina o parágrafo assim, com dois pontos, depois passa a contar esse episódio. Tal episódio, contado em uma longa digressão que ocupa várias páginas, é emblemático da estética do desvio proustiano. O narrador abandona o presente da narrativa para evocar um acontecimento da infância pré-escolar: a visita à casa do tio, onde encontra uma atriz, “*une cocote chic*”, que o deslumbra. Entusiasmado pela “*dame en rose*”, o

¹¹ Confira *Livro das mil e uma noites* (2006-2012).

¹² Para Dominique Jullien (1989), *As Mil e Uma Noites* constitui um dos dois livros-modelo de *À la Recherche du temps perdu* (o outro seria *Les Mémoires de Saint-Simon*).

herói relata o episódio aos pais, o que provoca uma ruptura definitiva entre a família e o tio, que nunca mais é visto. Ao final dessa digressão, o narrador retorna à casa da tia Léonie, na cozinha de Françoise, e volta a falar sobre a rotina da casa:

Aussi je n'entrais plus dans le cabinet de repos maintenant fermé, de mon oncle Adolphe et après m'être attardé aux abords de l'amère-cuisine, quand Françoise, apparaissant sur le parvis, me disait : " Je vais laisser ma fille de cuisine servir le café et monter l'eau chaude, il faut que je me sauve chez Mme Octave ", je me décidais à rentrer et montais directement lire chez moi. (Proust, 1987, p.79, grifo nosso).

Em seguida, ele começa a contar uma outra história, dessa vez sobre a criada da cozinha:

L'année où nous mangeâmes tant d'asperges, la fille de cuisine habituellement chargée de les "plumer" était une pauvre créature malade, dans un état de grossesse déjà assez avancé quand nous arrivâmes à Pâques [...] Ceux-ci rappelaient les houppelandes qui revêtent certaines des figures symboliques de Giotto dont M. Swann m'avait donné des photographies. C'est lui-même qui nous l'avait fait remarquer et quand il nous demandait des nouvelles de la fille de cuisine il nous disait : "Comment va la Charité de Giotto?" D'ailleurs elle-même, la pauvre fille, engraisée par sa grossesse, jusqu'à la figure, jusqu'aux joues qui tombaient droites et carrées, ressemblait en effet assez à ces vierges, fortes et hommages, matrones plutôt, dans lesquelles les vertus sont personnifiées à l'Arena. (Proust, 1987, p.79-80, grifo nosso).

Nesse trecho, o narrador não se contenta com uma descrição realista; seu olhar artístico transforma a figura anônima em uma alegoria, por meio de referências à pintura de Giotto. As formas de seu corpo grávido lembram as representações das Virtudes femininas nos afrescos da Arena de Pádua: "Comment va la Charité de Giotto?" Aqui, Proust realiza uma transição sutil entre o cotidiano e a arte: a domesticidade se torna matéria estética. Esse olhar transfigurador evidencia a imbricação entre o sensível, o cultural e o imaginário, que caracteriza todo o projeto proustiano. A analogia, feita por Swann, revela como o cotidiano mais humilde pode ser interpretado sob a luz da arte e da imaginação, dando forma à vocação estética que atravessa todo o romance. E o narrador continua:

Pendant que la fille de cuisine [...] servait du café qui, selon maman n'était que de l'eau chaude, et montait ensuite dans nos chambres de l'eau chaude qui était à peine tiède, je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre [...] (Proust, 1987, p.82, grifo nosso).

Em seguida, o herói inicia uma digressão com reflexões sobre a leitura, os personagens e as imagens presentes nos livros, a qual continua por várias páginas:

Après cette croyance centrale qui, pendant ma lecture, exécutait d'incessants mouvements du dedans au dehors, vers la découverte de la vérité, venaient les émotions que me donnait l'action à laquelle je prenais part, car ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas "réels", comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune [...] (Proust, 1987, p.83, grifo nosso).

A leitura, embora trate apenas de personagens fictícios, desperta emoções tão intensas quanto aquelas provocadas pela vida real. Assim, a imagem torna-se uma mediação entre o mundo e o sentimento: o que importa não é a realidade em si, mas a maneira como ela é representada e sentida. Mais tarde, desce então para ler no jardim, sob o castanheiro. É ali que descobre um autor novo, Bergotte, de quem ouve falar por seu amigo Bloch. Assim, o narrador começa outra história, agora sobre as visitas de Bloch à casa de sua família:

Bloch en effet ne fût pas réinvité à la maison. Il y avait d'abord été bien accueilli. Mon grand-père, il est vrai, prétendait que chaque fois que je me liais avec un de mes camarades plus qu'avec les autres et que je l'amenais chez nous, c'était toujours un juif, ce qui ne lui eût pas déplu en principe – même son ami Swann était d'origine juive s'il n'avait trouvé que ce n'était pas d'habitude parmi les meilleurs que je le choisissais. (Proust, 1987, p.90).

Ao final dessa cadeia de digressões, o narrador volta a falar sobre o escritor Bergotte, desta vez por meio de uma conversa com Swann, ocorrida em um domingo no jardim:

*Un dimanche, pendant ma lecture au jardin, je fus dérangé par Swann qui venait voir mes parents. “Qu’est-ce que vous lisez, on peut regarder ? **Tiens du Bergotte ? Qui donc vous a indiqué ses ouvrages ?**” Je lui dis que c’était Bloch. [...] Je peux d’ailleurs demander à Bergotte tout ce que vous voulez, il n’y a pas de semaine dans l’année où il ne dîne à la maison. **C’est le grand ami de ma fille.** Ils vont ensemble visiter les vieilles villes, les cathédrales, les châteaux. (Proust, 1987, p.96, grifo nosso).*

Nesse trecho, a figura de Bergotte ganha densidade: ele deixa de ser apenas um nome na capa de um livro e se torna um ser vivo, encarnado na vida de Swann — e, em breve, na do próprio narrador. Por esse elo indireto, o jovem leitor antecipa a importância futura da literatura como via de transformação do real.

À luz desse cenário, observa-se que, no decorrer de sua permanência em Combray, o narrador se afasta do fio condutor principal da narrativa para abrir uma série de histórias secundárias — ou melhor, uma constelação de núcleos de memória com valor próprio, todos nascidos de um mesmo espaço-tempo aparentemente banal: o domingo à tarde na casa da tia Léonie. Assim como as histórias contadas por Sherazade em *As mil e uma noites*: “Aladim e a lâmpada mágica”, “Simbad, o Marujo” e “Ali Babá e os quarenta ladrões”, as narrativas encaixadas em *À la recherche du temps perdu* formam um mosaico de histórias distintas, aparentemente sem conexão direta. No entanto, são unidas por uma consciência em movimento (assim como o menino que caminhava pela nave da igreja), para a qual cada acontecimento convoca outro, cada lembrança abre uma porta para uma nova série.

O enredo não progride de forma linear, mas espiralada, em um vaivém constante entre o presente da lembrança e o passado rememorado. Ao longo dessas páginas (do tio Adolphe à criada grávida, de Bloch a Bergotte), Proust multiplica os níveis de narrativa, os personagens, os tempos e essa profusão dá a impressão de uma desordem aparente, mas apenas aparente, visto que cada digressão é fruto de uma lógica afetiva e associativa, fiel à estrutura da memória involuntária. Isso porque o romance proustiano imita o pensamento vivo, errante, em constante eco consigo mesmo. Ao recusar a linearidade, Proust nos oferece um mundo facetado, em que cada fragmento ilumina o outro, um mundo construído a partir da impressão, do vínculo secreto, do detalhe.

Como buscamos mostrar, se Combray figura como a primeira cidade da memória, a casa de tia Léonie representa seu núcleo íntimo, ponto de partida

sensorial e afetivo. No espaço aparentemente estático da casa da tia Léonie, tempos diversos se entrelaçam. A estrutura dessa parte da narrativa não avança linearmente: ela se organiza em ciclos de rememoração, digressões episódicas e imagens recorrentes. A cada descrição de um objeto ou de um costume, novas cenas emergem, não como lembranças ordenadas, mas como projeções sobrepostas, à maneira das imagens da lanterna mágica ou dos vitrais. No entanto, essas digressões não se desviam do tema central, ao contrário, são o modo próprio da narrativa proustiana: não se conta o tempo, mas se o revela em camadas sucessivas, como a luz que atravessa os vitrais da igreja de Combray.

Da lembrança à escrita: o princípio compositivo proustiano

A partir dos exemplos apresentados anteriormente, podemos observar que, embora cada segmento narrativo pareça fechado em si mesmo, autônomo, um fio sutil os liga a todos: o narrador, reservado, discreto, que não fala abertamente de si mesmo. Ainda assim, ele se revela de forma fragmentária na narrativa, deixando, indiretamente, pequenas informações sobre si ao longo das histórias que conta, as quais permitem ao leitor traçar progressivamente seu perfil. À medida que os episódios se acumulam, o do tio Adolphe, o da empregada, o de Bloch, ou ainda a leitura de Bergotte, um retrato implícito do herói começa a tomar forma. Por meio de toques leves, quase imperceptíveis, o narrador oferece pistas sobre sua idade, seus gostos, seus medos, seus sonhos. É assim que se descobre, por exemplo, que o episódio com o tio Adolphe se passa antes da entrada no colégio, o que situa a lembrança em um momento-chave da formação da sensibilidade. No entanto, o que mais se revela é a maneira como a Arte se apresenta a ele, já na infância:

Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art [...] Plus tard, quand je fus au collège, chaque fois que pendant les classes, je correspondais, aussitôt que le professeur avait la tête tournée, avec un nouvel ami, ma première question était toujours pour lui demander s'il était déjà allé au théâtre.
(Proust, 1987, p.73, grifo nosso).

O teatro, ainda inacessível, encarna a primeira chamada precoce da sensibilidade artística, de uma percepção que se projeta para além do cotidiano.

Esse vínculo com a arte é inclusive reconhecido pela família: o tio Adolphe, em sua conversa com a *dame en rose*, o compara a Victor Hugo e a Vaulabelle, duas figuras de destaque da literatura francesa do século XIX. Assim, a literatura e a leitura se apresentam como traço constitutivo do jovem narrador. De fato, o herói lê constantemente. Cada domingo à tarde na casa da tia Léonie torna-se um ritual de leitura — no quarto, sob o castanheiro no jardim — onde os acontecimentos do livro sobrepõem-se aos da vida real. E essa imersão suscita uma série de reflexões sobre a leitura, que são, na verdade, meditações sobre a própria estética proustiana aplicada ao romance.

Como disse anteriormente o narrador: “[...] *pendant ma lecture, [...] ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie.*” (Proust, 1987, p.83). O narrador ressalta aqui que os acontecimentos do romance são percebidos como mais intensos que os da vida real, não por causa de sua veracidade, mas porque se encarnam em imagens fortes, capazes de atravessar a consciência e tocar a alma. E prossegue: “[...] *tous les sentiments qui nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune. [...] L'image étant le seul élément essentiel [...]*” (Proust, 1987, p.84). Essa é uma tese central em Proust: nunca sentimos as coisas em si mesmas, mas sempre por meio de uma mediação imagética. Nesse contexto, a imagem é o único elemento indispensável para provocar emoções, ela é o vetor privilegiado do sensível: seja ela uma imagem mental, uma paisagem, uma cena lida ou uma lembrança de infância. Por isso, segundo o narrador, o romancista deve substituir o que a percepção não pode captar por uma equivalência sensível, assimilável pela alma: “[...] *remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler.*” (Proust, 1987, p.84). Isso significa que o verdadeiro trabalho do escritor não é descrever, mas restituir, isto é, traduzir o mundo em uma linguagem emocionalmente inteligível. Assim, em Proust, se a realidade sensível se revela decepcionante, ela pode ser transfigurada pelo imaginário, especialmente no espaço da leitura ou da criação literária, como diz o narrador: “*Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures [...]*” (Proust, 1987, p.87, grifo nosso). O livro torna-se, assim, um lugar de substituição e essa operação de deslocamento poético — esvaziar o real para transfigurá-lo — corresponde exatamente ao que Proust realiza ao longo de toda sua obra.

Ainda sobre as imagens em Proust, elas condensam uma emoção, cristalizam uma lembrança ou traduzem o indizível. Elas são, ao mesmo tempo, linguagem e revelação. E sua função vai além do estético: elas permitem explicar o desconhecido a partir do conhecido, segundo um mecanismo comparável ao das analogias nos místicos ou nos poetas (Chaudier, 2019). Assim, a obra de Proust abunda em figuras metafóricas recorrentes que se tornaram emblemáticas: a lanterna mágica, que transforma as paredes do quarto em um universo em movimento; a *madeleine* mergulhada no chá, desencadeadora involuntária de uma lembrança total; os vitrais da igreja, filtros coloridos da memória afetiva; a peregrinação, o trem ou o automóvel, que encarnam as formas do deslocamento no espaço e no tempo. Cada uma dessas imagens, à sua maneira, exemplifica o gesto proustiano: partir do detalhe sensível para alcançar uma verdade invisível, ancorada na memória, no desejo, no estilo. Por fim, dentro dessa estética da imagem, a paisagem romanesca exerce um papel decisivo (Chaudier, 2019). Ela não é apenas decorativa, mas participa ativamente da criação de sentido. As descrições de lugares transportam o leitor para outras realidades; elas funcionam como espelhos interiores, nos quais se projetam os desejos e afetos do sujeito. Assim, por meio dessa série de digressões — narrativas, reflexivas — o romance encena a passagem progressiva do mundo vivido para o mundo representado, do sensível para o simbólico. É nesse sentido que Proust faz da imagem o coração de sua estética, e da leitura, o espaço de um infinito reencantado.

Além disso, um detalhe, inserido discretamente em uma digressão sobre Bergotte, encerra esse ciclo narrativo com uma revelação crucial: o narrador menciona brevemente que começou a escrever um livro: “*Même plus tard, quand je commençai de composer un livre [...]*” (Proust, 1987, p.95). Essa observação, quase banal, marca, no entanto, o momento inaugural de uma vocação literária. Nesse ponto, o narrador não se contenta mais em ser leitor: ele se torna também escritor, pronto para transformar em palavras essa matéria sensível que acumulara durante tanto tempo. Esse desejo de escrever, embora ainda hesitante, anuncia a gênese da própria obra. É por isso que se pode dizer que *Du côté de chez Swann* é um romance de formação artística — mas um romance que dissimula essa formação sob a aparência de lembranças, cenas familiares e descrições digressivas. E essa dissimulação dá ao texto um aspecto de capricho narrativo, à maneira dos contos encaixados de *As mil e uma noites*. No entanto, por trás dessa dispersão aparente, desenha-se uma estrutura rigorosa, fundada na *mise en abyme*: o romance contém, em germe, seu próprio projeto de criação.

Assim, do ponto de vista da *mise en abyme*, a experiência da casa espelha, pois, o gesto do narrador de reunir tempos díspares em um espaço sensível; ao mesmo tempo, os fragmentos de histórias e memórias operam como *mises en abyme* infinitas, abrindo constantemente novas janelas para outras narrativas. Por fim, a impossibilidade de reconstituir uma ordem clara ou definitiva entre os episódios evidencia um traço aporético: o passado não retorna como um dado, mas como uma construção sempre inacabada. Além disso, a centralidade da leitura nesse episódio reforça o papel de Combray como laboratório da vocação literária. O narrador lê, e relê, romances, mitos, lendas, observando como o mundo pode ser reorganizado pela ficção. O hábito de perceber conexões entre cenas desconexas, de atribuir sentido a elementos dispersos, de narrar o que não foi dito: tudo isso está em germe nessa primeira estação da memória. As imagens em abismo, portanto, não apenas organizam o tempo da narrativa; elas preparam o surgimento do narrador como escritor.

Conclusão

Assim, a análise das imagens centrais — lanterna mágica, *madeleine*-vieira, vitrais e tapeçarias — à luz da tipologia de Lucien Dällenbach (1991) e de sua aplicação narrativa no episódio de Combray permite afirmar que a *mise en abyme*, em Proust, ultrapassa o estatuto de recurso formal. Ela atua como modelo condensado do gesto criador, uma miniatura operativa da arquitetura do romance, na qual tempo, memória e percepção são reorganizados poeticamente. Cada imagem revela uma dimensão essencial da construção temporal proustiana: a lanterna mágica dramatiza o princípio da projeção transfiguradora; a *madeleine*-vieira inaugura a lógica da peregrinação sensível, em que cada parada da memória reativa um tempo involuntário; os vitrais e tapeçarias introduzem a ideia de sobreposição e montagem, em que os tempos não se sucedem, mas coexistem e se iluminam mutuamente. Essas figuras, tomadas em conjunto, formam uma gramática sensível da memória, da digressão e da escrita, operando como espelhos em miniatura da estética proustiana. Nesse sentido, Combray confirma exemplarmente esse princípio compositivo: espaço saturado de rituais e recordações, torna-se o cenário inaugural onde o tempo vivido se recompõe como tempo narrado. Assim, as imagens em abismo não apenas organizam a narrativa, elas encenam a vocação do narrador, sua descoberta da arte como forma de recuperar, recompor e transfigurar o tempo perdido.

ARCHITECTURE OF MEMORY: IMAGES OF TIME AND VOCATION IN DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN, BY MARCEL PROUST

ABSTRACT: *This article analyzes the use of images in abysm (mises en abyme) in the volume Du côté de chez Swann, by Marcel Proust (1871–1922), showing how such figures function as symbolic miniatures of the narrator’s memorial experience and as expressions of the work’s own narrative procedure. Through a reading of the magic lantern, the scallop-shaped madeleine, the stained-glass windows, and the tapestries of the church of Combray, it is observed that these elements organize, on a reduced scale, mechanisms of projection, repetition, temporal superimposition, and aesthetic transfiguration characteristic of Proustian writing. In each of these images, a specific space becomes the support for the emergence of multiple temporalities, recomposed by memory and imagination. The analysis further shows that Combray constitutes a microcosm of the novel, in which the interplay of digressions, readings, and evocations anticipates the birth of the narrator’s literary vocation. It is thus concluded that the mise en abyme surpasses the condition of a mere formal device and asserts itself as a compositional principle of the architecture of remembrance in Proust.*

KEYWORDS: *Mise en abyme. Memory and writing. Construction of time. Du côté de chez Swann. Literary vocation.*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Bebiano de. Uma crônica automobilística de Proust: impressões de viagem em automóvel. **Lettres Françaises**, Araraquara, v.23, n.2, p.207-222, 2022. Disponível em : <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/16641>. Acesso em: 17 jul. 2025.

ANDREI, Carmen. L’église comme essence de l’oeuvre d’art : Saint-Hilaire de Combray dans À la recherche du temps perdu proustienne.

Studii și cercetari filologice. Seria limbi romanice, n.13, p.9-21, 2013.

Disponível em : <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=10966>. Acesso em: 17 jul. 2025.

BUTOR, M. **La modification**. Paris: Union Générale d’Éditions, 1966.

CAZEAUX, Jacques. **Cahiers Marcel Proust 4: L’écriture de Proust ou l’art du vitrail**. Paris: Gallimard, 1971.

CHAUDIER, Stéphane. **Proust ou le démon de la description**. Paris : Classiques Garnier, 2019.

CHAUDIER, Stéphane. Proust et les « Moyen Age ». In: DUVAL, Sophie; LACASSAGNE, Miren (dir.). **Le Moyen Age remis à sa place**. Paris: Hermann, 2015. p. 335-362. Disponível em : <https://hal.science/hal-01675973/document>. Acesso em: 17 jul. 2025.

COLLIER, Peter, La mise en abyme chez Proust. **Po&sie**, n. 48, p. 105-118, 1989. Disponível em : https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/48_1989_p105_118.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

COMPAGNON, A. Un lieu de mémoire. college-de-France, [s. d.]. Disponível em : https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18784_1_A.Compagnon_Lieu_de_m_moire.pdf. Acesso em: 17 jul. 2025.

DÄLLENBACH, Lucien. **El relato especular**. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid : Visor Distribuciones, 1991.

GENEVIEVE de Brabant. **Unima Internationale**. Disponível em : <https://wepa.unima.org/fr/genevieve-de-brabant/> Acesso em: 17 jul. 2025.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco. Du côté de Saint-Jacques: le singulier pèlerinage de la Recherche. **Les chemins du texte**, p. 275-284, 1998. Disponível em : <https://minerva.usc.gal/rest/api/core/bitstreams/d47184de-c767-41ca-a53d-6947e2816012/content>. Acesso em: 17 jul. 2025.

JULLIEN, Dominique. **Proust et ses modèles** : Les Mille et Une nuits et les Mémoires de Saint Simon. Paris : J. Corti, 1989.

KATSUYAMA, Yuko. **La géographie trans-médiévale** : l'entrelacement des âges médiévaux. 2006. Thèse (Doctorat en Histoire) – Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2006. Disponível em: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2006.katsuyama_y&part=115210. Acesso em: 17 jul. 2025.

LAVISSE, Ernest; LUCHAIRE, Achille. **Histoire de France des origines à la révolution**. Paris: Librairie Hachette, 1980.

LEDWINA, Anna. En quête des odeurs du passé : de la mémoire involontaire dans l'œuvre proustienne. **Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis**, v.8 n.2, p.85–97, 2013.

LEIRIS, M. Le Realisme Mythologique. In: BUTOR, M. **La modification**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1966. P.285-312.

LIMOGES, Jean-Marc. La Mise en abyme imagée. **Textimage**, n.4, p.1-18, 2012. Disponível em : https://revue-textimage.com/06_image_recit/limoges_resume.pdf

Acesso em : 3 jul. 2025.

Arquitetura da lembrança: imagens do tempo e vocação em *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust

LIVRO das mil e uma noites. Introdução, notas e tradução do árabe por Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2006-2012.

MENGINI, Wu. **L'Invention de l'espace chez Marcel Proust**. 2021. 401f. Thèse (Doctorat en littérature et civilisation françaises) - Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Disponível em : [These_WU_Mengni_2021.pdf](#). Acesso em : 3 jul. 2025.

MEZAILLE, Thierry. À la recherche du temps perdu, ou comment rendre l'espace immatériel. **Texto ! Textes & Cultures**, v.19, n.1, p.1-9, 2014. Disponível em : https://www.revue-texto.net/docannexe/file/3477/mezaille_proust.pdf. Acesso em : 3 jul. 2025.

PEREZ-RINCON, Héctor. LA LANTERNE MAGIQUE: Illusion, imagination et rêve chez Marcel Proust et chez Sœur Juana Inès de la Cruz. **Marcel Proust Aujourd'hui**, v.2, p.65-82, 2004. Disponível em : <https://www.jstor.org/stable/44869657>. Acesso em : 3 jul. 2025.

POULET, Georges. **L'Espace proustien**. Paris : Gallimard, 1963.

PROUST, Marcel. **A la recherche du temps perdu**. Direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida. Paris: Gallimard, 1987-1989. 4v. (Collection Bibliothèque de la Pléiade).

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. Direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida. Paris : Gallimard, 1987. (Bibliothèque de la Pléiade, 100).

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**. Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré. Paris : Gallimard, 1954a. (Bibliothèque de la Pléiade).

PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris, Gallimard, 1954b.

SPECTACLE de lanterne magique. Trophonius et Geneviève de Brabant. Histoire des Projections Lumineuses. **Archives du Blog**. Disponível em : <http://diaprojection.fr/2012/06/26/spectacle-de-lanterne-magique-trophonius-et-genevieve-de-brabant/>



O SISTEMA DE FOCALIZAÇÃO DO ROMANCE

Os MOEDEIROS FALSOS, DE ANDRÉ GIDE

Ingrid de Mesquita CORDEIRO*
Alexandre Bebiano de ALMEIDA**

RESUMO: Um dos pontos de destaque do romance *Os Moedeiros Falsos*, de André Gide, é a reflexão constante sobre o ato de criação, intensificada, principalmente, pela presença de um personagem romancista que escreve um romance homônimo ao de seu criador. No entanto, diferentemente de Gide, Édouard realiza um romance inacabado; ele nunca o publicará, e nós, como leitores, nunca o leremos. Assim, em conjunto com as inúmeras defesas de Édouard e Gide em seus diários por um leitor ativo, o romance dá liberdade ao leitor para imaginar como seria a narrativa de Édouard e convida-o a completá-la. Esse convite também parece se impor pelo seu sistema de focalização que, ao mudar constantemente o ângulo de apresentação dos eventos, recusa-se a dar uma versão definitiva e acabada à intriga. Exploraremos esse sistema, levando em conta o procedimento da *mise en abyme*, o espelhamento dos projetos romanescos de Édouard e de seu criador André Gide, a focalização nos personagens, o discurso do narrador e a intriga. Por fim, a partir da discussão sobre os múltiplos pontos de vista de *Os Moedeiros Falsos*, refletiremos se essa liberdade concedida ao leitor, aparentemente tão ilimitada, é relativizada pelo próprio romance, que completa 100 anos de sua publicação.

PALAVRAS-CHAVE: André Gide. *Os Moedeiros Falsos*. Focalização. *Mise en abyme*. Leitor.

Autor de diversos escritos, nunca tendo dedicado sua vida a um só projeto, André Gide construiu sua carreira literária em torno de diversos gêneros. Um dos seus principais críticos, Alain Goulet (1994), divide sua obra em cinco períodos:

* Mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução. 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. 05508-010 - ingrid.cordeiro@usp.br. Pesquisa financiada pela FAPESP.

** USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 - bebiano.alexandre@gmail.com

Le temps des traités (1890-1897), *Le temps des récits et du théâtre* (1898-1910), *Le temps du roman* (1911-1925), *Le temps des témoignages* (1926-1937) e *Le temps de la sagesse et des bilans* (1938-1951). Apesar de sua produção se estender até 1951, é no terceiro período, *Le temps du roman*, como aponta Goulet, que sua obra chega ao ápice de sua ficcionalização com a publicação do romance *Os Moedeiros Falsos* há exatos cem anos na *Nouvelle Revue française*: “Os *Moedeiros Falsos* aparecem como um fechamento e cume do período propriamente criativo de ficções.” (Goulet, 1994, p. 40)¹.

Embora a publicação do romance de 1925 tenha marcado definitivamente a importância de Gide no quadro romanesco da época, é possível constatar que suas contribuições ao gênero vêm antes mesmo do segundo decênio do século XX, devida a sua colaboração notória na *Nouvelle Revue Française*, a partir de 1908, como levanta Frédéric Maget (2008):

Esta revista literária, que se pretende aberta a todas as opiniões e a todas as formas de arte, vai ocupar um papel determinante na vida literária do entre-guerras graças a Gide e a Gaston Gallimard. Ela concede um lugar importante ao romance. Além dos textos de Gide, encontra-se os de grandes romancistas da época: Jules Romains, Georges Duhamel, Georges Duhamel, Drieu la Rochelle, Marcel Proust, Roger Martin du Gard. (Maget, 2008, p.310)².

É na *Nouvelle Revue Française*, que vinha abrindo grande espaço ao gênero romance, que *Os Moedeiros Falsos* é publicado pela primeira vez, em 1925. Nós sublinhamos dois pontos que fazem com que o seu romance tenha tido grande destaque: o rompimento com a *mimesis*, procedimento amplamente usado pelos seus antecessores realistas e a reflexão sobre o ato criador. Ao abordar o contexto no qual o romance moderno estava inserido, Alain Goulet pontua o advento de um romance que não se justifica mais nem por uma busca da verdade, nem pela representação da realidade, mas sim por uma reflexão em relação ao próprio ato criador:

¹ “Les Faux-Monnayeurs apparaissent comme un aboutissement et le sommet de sa période proprement créatrice de fictions.” (Goulet, 1994, p.40). Todas as traduções, com exceção das de trechos d’*Os Moedeiros Falsos* e d’*O diário dos Moedeiros Falsos* são nossas.

² “Cette revue littéraire, qui se veut ouverte à toutes les opinions et à toutes les formes d’art, va occuper un rôle déterminant dans la vie littéraire de l’entre-deux-guerres grâce à Gide et à Gaston Gallimard. Elle accorde une place importante au roman. Outre les récits de Gide, on y trouve ceux de grands romanciers de l’époque : Jules Romains, Georges Duhamel, Drieu la Rochelle, Marcel Proust, Roger Martin du Gard.” (Maget, 2008, p. 310).

Trata-se de uma característica fundamental do romance moderno. A partir do momento em que o romance não se encontrava mais justificado por uma busca da verdade ou uma representação da realidade (conhecimento do homem e do mundo, expressão de uma experiência, visão moral, etc.), a partir do momento em que se impõe a contingência e o potencial insignificante de um enunciado tal como: ‘A marquesa sai às cinco horas...’ (Valéry), o romance buscou sua justificativa em si mesmo, e tentou se fundar refletindo o seu próprio ato criador, como fizeram *Em busca do tempo perdido* de Proust, e antes *Os Cadernos de André Walter*, a primeira obra de Gide. (1994, p.67-68)³.

Além de ser um dos poucos romancistas a manter um diário acerca da gênese do seu romance e publicá-lo em vida — *O Diário dos Moedeiros Falsos* é publicado em 1927, menos de dois anos depois da publicação dos *Moedeiros* —, André Gide transpõe a sua situação de escritor, inserindo na sua narrativa Édouard, personagem que escreve um romance homônimo e que também mantém paralelamente um diário em que traça suas reflexões sobre o seu processo criativo. No entanto, diferentemente do seu criador, que nos entrega um romance, Édouard chegará ao final da narrativa com uma obra inacabada: ele nunca terá seus *Moedeiros* publicado, nem lido pelo leitor. Desse modo, o romance que se propunha refletir em torno da criação literária, hesita dar uma forma acabada à obra de Édouard, oferecendo uma abertura imaginativa ao leitor que se pergunta: “afinal, como seria o seu romance?”

Essa abertura imaginativa ao leitor parece ser dada não apenas pela evocação da temática do inacabamento, mas também pelo sistema de focalização do romance. Adiante, mostraremos de que maneira *Os Moedeiros* se recusam a oferecer um ângulo definitivo para a intriga, principalmente, pelo sistema de focalização do romance. Por fim, refletiremos brevemente se essa multiplicidade de pontos de vista abre um espaço imaginativo tão grande ao leitor a ponto de oferecer uma infinidade de possibilidades de interpretação ao romance. Para isso, deter-nos-emos em alguns pontos que rodeiam a narrativa: a sua estrutura abismática, o espelhamento entre o diário de Édouard e o *Diário dos Moedeiros Falsos*, a focalização dos personagens, o discurso do narrador e a intriga.

³ “Il s’agit d’une caractéristique fondamentale du roman moderne. À partir du moment où le roman ne se trouvait plus justifié par une recherche de la vérité ou une représentation de la réalité (connaissance de l’homme et du monde, expression d’une expérience, visée morale, etc.), à partir du moment où s’imposent la contingence et l’insignifiance potentielle d’un énoncé tel que: ‘La marquise sortit à cinq heures...’ (Valéry), le roman a cherché sa justification en lui-même, a tenté de se fonder en réfléchissant son propre acte créateur, comme l’on fait à la recherche du temps perdu de Proust, et déjà *Les Cahiers d’André Walter*, la première œuvre de Gide.” (Goulet, 1994, p.67-68).

A *mise en abyme* e a multiplicação dos pontos de vista

Lucien Dällenbach, um dos principais teóricos do procedimento da *mise en abyme*, comenta que ela pode ser compreendida como “[...] todo espelho interno que reflete por simples duplicação, repetida ou ‘especiosa’ [...]” (Dällenbach, 1977, p.52)⁴. Para o crítico, tal duplicação seria definida por “[...] toda parte que está conectada por similaridade com a obra que a envolve” (Dällenbach, 1977, p.18)⁵. Dällenbach defende que *Os Moedeiros Falsos* faz uso do procedimento, reiterando que o romance encerra “[...] o espetáculo de um autor substituído por um suplente, que é ele mesmo substituído por um personagem de um romancista que escreve um romance que muito provavelmente também será chamado de *Moedeiros Falsos*.” (Dällenbach, 1977, p. 50)⁶.

Embora o procedimento tenha sido cunhado e teorizado pelo próprio André Gide, já é possível vê-lo em quadros do século XVI e XVII, como *n’O Cambista e sua mulher*, de Quentin Metsys, e *n’As Meninas*, de Diego Velásquez, obras citadas pelo próprio Gide (1951) quando ele reflete sobre o procedimento no seu diário. Em ambas as pinturas, há um espelho que contém um outro ponto de vista dos cômodos: na obra de Velásquez, tal espelho aponta para o casal que não aparece em primeiro plano; na obra de Metsys, também temos outro ângulo da mesma cena, novamente, refletido num espelho.

Imagem 1 – *O Cambista e sua mulher*



Fonte: Metsys (1514).

Imagem 2 – Detalhe de *O Cambista e sua mulher*



Fonte: Metsys (1514).

⁴ “[...] tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire.” (Dällenbach, 1977, p. 52).

⁵ “[...] toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient.” (Dällenbach, 1977, p.18).

⁶ “[...] le spectacle d'un auteur relayé par un substitut relayé à son tour par un personnage de romancier écrivant un roman qui a toutes chances de s'intituler lui aussi les Faux-Monnayeurs.” (Dällenbach, 1977, p. 50).

Imagem 3 – *As Meninas*



Fonte: Velásquez (1656).

Imagem 4 – Detalhe de *As Meninas*



Fonte: Velásquez (1656).

Nas pinturas de Metsys e Velásquez, a *mise en abyme* está diretamente ligada à multiplicidade dos pontos de vista nas obras. Essa multiplicidade é bastante valorizada na crítica gideana das últimas três décadas, revelando a atualidade da obra de Gide. Peguemos dois casos, um da crítica brasileira, outro da francesa: do lado brasileiro, Regina Salgado Campos, por exemplo, após falar da estética polifônica no romance instaurada pelos seus dois focos – um composto pelo narrador testemunha; o outro, pelo diário de Édouard - declara que essa “[...] multiplicidade de pontos de vista e a *mise en abyme* dão muita força aos *Moedeiros falsos* [...]” (Campos, 2012, p.31); do lado francês, também abordando a relação dos *Moedeiros*, de Gide, com o romance de Édouard, Goulet defende que a narrativa de Gide não pretende realizar uma transposição idêntica de suas partes em abismo, a qual acarretaria uma redução desta, mas sim uma adição de outros ângulos anteriormente não explorados: “É assim que o que percebemos da gênese do romance de Édouard, não é o que é mais visível no de Gide, as condições de sua concepção e de sua gênese, assim como as reflexões preparatórias que podemos encontrar no entanto fora do romance, no *Diário dos Moedeiros Falsos*.” (Goulet, 1994, p. 128)⁷.

Apesar do *Diário dos Moedeiros Falsos* ser uma obra exterior aos *Moedeiros*, ele funciona como mais um ângulo do romance homônimo. Não só o título acaba ligando as duas obras; suas similaridades também as aproximam. Tanto Édouard quanto Gide expõem que se inspirarão em *faits-divers* para construir seus romances. André Gide anexa os dois *faits divers* dos quais se servirá, referentes ao

⁷ “C’est ainsi que ce que nous apercevons de la genèse du roman d’Édouard, c’est ce qui n’est plus visible dans celui de Gide, les conditions de sa conception et de sa genèse, ainsi que les réflexions préparatoires qu’on peut cependant trouver à l’extérieur du roman, dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*.” (Goulet, 1994, p.128).

caso dos falsificadores de moedas de Paris em 1906 e do suicídio de um colegial em 1909, enquanto Édouard pretende se inspirar em fatos de sua realidade, como o caso da falsificação de moedas, para compor o seu romance. Apesar das semelhanças, as diferenças entre os dois começam a aparecer. Enquanto Gide se inspira no caso Nény para a escrita dos *Moedeiros Falsos*, inserindo o suicídio de Boris na sua narrativa, Édouard se recusa a inseri-lo no seu romance, revelando não gostar de *faits divers*:

Sem pretender exatamente explicar nada, gostaria de não oferecer nenhum fato sem uma motivação suficiente. É por isso que não utilizei para os meus *Moedeiros Falsos* o suicídio do pequeno Boris; já tenho bastante dificuldade para entendê-lo. E, além disso, não gosto das “notícias policiais”. Têm algo de peremptório, de inegável, de brutal, de ultrajantemente real... Consinto que a realidade venha apoiar meu pensamento, como uma prova; mas não que o preceda. Desagrada-me ser surpreendido. O suicídio de Boris mostra-se a mim como uma *indécência*, pois não esperava por ele. (Gide, 2009b, p. 415)⁸.

Embora André Gide parta de dois *faits divers* para a construção de seu romance, ele não apela para o conhecimento do leitor (Geirovã, 2013, p.6); não é imprescindível que o leitor conheça os ocorridos relatados pelos jornais para que ele entre no jogo ficcional. Diferentemente do que é esperado por Édouard que, ao contrário do seu autor *en abyme*, conta com o conhecimento do seu sobrinho para fazer com que este não só adentre no jogo ficcional, mas também com que ele repense suas atitudes. Como Alain Goulet (1994, p.54)⁹ explica, Édouard “[...] confunde então tanto a literatura e a vida que não somente transforma seu sobrinho em leitor, mas em auxiliar de autor.” Tal tentativa fracassa e Édouard é desmascarado por Georges: “Então, se o entendo bem, eu é que devo ajudá-lo a continuar o livro” (Gide, 2009b, p. 387)¹⁰.

⁸ As traduções das edições para o português de *Os Moedeiros Falsos*, tal como a do *Diário dos Moedeiros Falsos*, serão procedidas do texto original nas notas de rodapé.

“*Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n’offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C’est pourquoi je ne me servirai pas pour mes Faux-Monnayeurs du suicide du petit Boris ; j’ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis je n’aime pas les ‘faits divers’. Ils ont quelque chose de péremptoire, d’indéniable, de brutal, d’outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l’appui de ma pensée, comme une preuve ; mais non point qu’elle la précède. Il me déplaît d’être surpris. Le suicide de Boris m’apparaît comme une indécence, car je ne m’y attendais pas.*” (Gide, 1982, p. 376).

⁹ “[...] confond alors tellement la littérature et la vie que non seulement il transforme son neveu en lecteur, mais en auxiliaire de l’auteur [...]” (Goulet, 1994, p. 54).

¹⁰ “*Alors, si je vous comprends bien, c’est moi qui dois vous aider à continuer votre livre*” (Gide, 1982, p. 305).

Apesar das diferenças entre Gide e Édouard, essas passagens revelam uma semelhança entre os dois: ambos pretendem tensionar em suas obras a figura do escritor frente à realidade e à sua ficcionalização. E o modo com o qual eles apresentarão esse intento é muito parecido: Gide, no *Diário dos Moedeiros Falsos*, expõe que “[...] é em torno de dois focos, à maneira das elipses, que esses esforços se polarizam. De um lado, o acontecimento, o fato, o dado exterior; de outro, o esforço do romancista para fazer um livro com isso.” (Gide, 2009a, p.59)¹¹; enquanto Édouard declara: “[...] invento uma personagem de romancista, que coloco como figura central; e o tema do livro, se quiserem, é precisamente a luta entre o que lhe oferece a realidade e o que ele pretende fazer dela.” (Gide, 2009b, p.205)¹². Entretanto, a estrutura abismática da narrativa acaba revelando dissimetrias entre os dois autores e, novamente, eles se afastam. Enquanto Édouard expressa ambiciosamente que gostaria de inserir tudo no seu romance (Gide, 2009b, p.205), Gide – embora também tenha esse mesmo anseio – enxerga suas limitações: “Também seria uma loucura, sem dúvida, agrupar num só romance tudo o que a vida me ensina e me apresenta. Por mais denso que eu pretenda esse livro, não posso incluir tudo nele. E é no entanto esse desejo que ainda me embaraça.” (2009a, p. 17-18)¹³. Além disso, apesar de admitir que empresta a Édouard um pouco de si, afasta-se dele, chegando ao ponto de julgá-lo:

Devo respeitar em Édouard cuidadosamente tudo aquilo que faz com que ele não possa escrever seu livro. Ele compreende muitas coisas; mas persegue a si mesmo sem cessar; através de todos, através de tudo. A verdadeira dedicação lhe é mais ou menos impossível. É um amador, um fracassado (Gide, 2009a, p.76-77)¹⁴.

Como um jogo, essa distância entre os dois autores é logo mais uma vez diminuída. Além da tensão entre realidade e ficção, há outra temática que Gide

¹¹ “C’est autour de deux foyers, à la manière des ellipses, que ces efforts se polarisent. D’une part, l’évènement, le fait, la donnée extérieure, d’autre part, l’effort même du romancier pour faire un livre avec cela.” (Gide, 2010, p.51-52).

¹² “[...] j’invente un personnage de romancier, que je pose en figure centrale ; et le sujet du livre, si vous voulez, c’est précisément la lutte entre ce que lui offre la réalité et ce que, lui, prétend en faire.” (Gide, 1982, p. 185).

¹³ “Aussi bien est-ce une folie sans doute de grouper dans un seul roman tout ce que me présente et m’enseigne la vie. Si touffu que je souhaite ce livre, je ne puis songer à tout y faire entrer. Et c’est pourtant ce désir qui m’embarrasse encore.” (Gide, 2010, p. 13).

¹⁴ “Je dois respecter soigneusement en Édouard tout ce qui fait qu’il ne peut écrire son livre. Il comprend bien des choses ; mais se poursuit lui-même sans cesse ; à travers tous, à travers tout. Le véritable dévouement lui est à peu près impossible. C’est un amateur, un raté. Personnage d’autant plus difficile à établir que je lui prête beaucoup de moi pour bien le voir.” (Gide, 2010, p. 67).

e Édouard se preocupam, que no lugar de os afastarem, como o fizeram em certa medida suas reflexões sobre vida e romance, reaproximam-nos. Édouard, que, como já sabemos, não termina seu romance, está constantemente às voltas com um projeto romanesco que visa o inacabamento. No seu diário, ele acredita que todo final pode ser considerado um novo ponto de partida e declara que gostaria de terminar seu romance com a frase “Poderia ser continuado”¹⁵: “[...] considero que a vida nunca nos propõe nada que, tanto quanto uma conclusão, não possa ser considerado como um novo ponto de partida. ‘Poderia ser continuado...’ é com essas palavras que gostaria de terminar *Os Moedeiros Falsos*” (Gide, 2009b, p.357)¹⁶. Ele também defende um inacabamento nos próprios diálogos e descrições dos episódios de suas narrativas, delegando ao leitor a função de completá-los, como podemos ver num trecho de seu diário que sucede um de seus relatos: “Necessário abreviar muito esse episódio. A precisão não deve ser obtida pelo detalhe da narrativa, mas sim, na imaginação do leitor, por dois ou três traços, exatamente no lugar certo.” (Gide, 2009b, p. 98)¹⁷.

Paralelamente, no *Diário dos Moedeiros Falsos*, Gide revela que não descreverá seus personagens, a fim de que o leitor possa os imaginar da forma que lhes convir: “Não as descrever [as personagens] mas fazer de modo a forçar o leitor a imaginá-las como convém.” (Gide, 2009a, p. 72-73)¹⁸. Além disso, reforçando ainda mais o papel do leitor, ele defende que cabe a quem o lê o trabalho de completar o seu livro e não a ele: “Depois, terminado o livro, eu largo o leme, e entrego ao leitor o cuidado da operação; adição, subtração, pouco importa; estimo que não cabe a mim fazê-la. Tanto pior para o leitor preguiçoso: quero outros.” (Gide, 2009a, p. 108)¹⁹. Assim sendo, apesar das dissimetrias apontadas, os projetos dos nossos escritores *en abyme* se tocam: tanto Gide quanto Édouard prezam por um leitor que complete suas narrativas.

Essas incitações de Gide e Édouard, são acompanhadas da *mise en abyme* do escritor, reforçando assim o chamado a um leitor participativo. Com a *mise em*

¹⁵ “*Pourrait être continué*”.

¹⁶ “[...] je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu’un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. ‘*Pourrait être continué*’ c’est sur ces mots que je voudrais terminer mes Faux-Monnayeurs.” (Gide, 1982, p. 322).

¹⁷ “*Nécessaire d’abrèger beaucoup cet épisode. La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit, mais bien, dans l’imagination du lecteur, par deux ou trois traits, exactement à la bonne place*” (Gide, 1982, p. 89).

¹⁸ “*Ne pas les décrire [les personnages], mais faire en sorte de forcer le lecteur à les imaginer comme il sied.*” (Gide, 2010, p. 63-64).

¹⁹ “*Puis, mon livre achevé, je tire la barre et laisse au lecteur le soin de l’opération ; addition, soustraction, peu importe ; j’estime que ce n’est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j’en veux d’autres.*” (Gide, 2010, p. 96)

abyme, o leitor tem a impressão de que um novo ponto de vista pode aparecer para completar os dados da narrativa e que, conseqüentemente, cabe a ele ficar atento para as novas informações dadas. Mas até onde iria essa participação? Não responderemos isso agora, mas tenhamos em mente que se por um lado, o romance critica Édouard por tentar fazer com que seu sobrinho Georges complete a sua narrativa; por outro, os seus múltiplos pontos de vista clamam do leitor uma atitude mais ativa, principalmente quando essa multiplicidade vem acompanhada do que chamaremos de visões lacunares.

Visões lacunares

“Gide multiplica os pontos narrativos de tal modo que cada personagem pode virar, na sua vez, um centro de focalização, deslocando o ponto de vista do leitor.” (Goulet, 1994, p.124)²⁰. Desse modo, não há apenas uma *mise en abyme* – composta pelos diários de Édouard e Gide, nem apenas duas focalizações no romance – o discurso do narrador e o diário de Édouard. Cada personagem pode ser um centro de focalização, multiplicando ainda mais os pontos de vista do romance. Esse é o caso do personagem Bernard, que se torna um importante centro de focalização.

É graças a um diálogo entre Bernard e Olivier que o leitor começa a conhecer a intriga amorosa entre Vincent e Laura. A mediação de Bernard não está apenas nos diálogos de que ele participa. Dados da trama entre Vincent e Laura, por exemplo, são expostos por meio da leitura que Bernard faz do diário de Édouard. Desse modo, o personagem é inserido frequentemente no mesmo patamar de conhecimento do leitor, funcionando como um leitor *en abyme*, que descobre, ao mesmo tempo que nós, ângulos diferentes sobre a mesma história. No entanto, apesar de Bernard ser um importante ponto de focalização e passar entre esses diversos pontos de vista, seu conhecimento sobre a intriga rapidamente se mostra limitado. Em dado momento, o próprio narrador indica que a visão privilegiada de Bernard não duraria muito tempo (Gide, 2009b). Em outro, após um diálogo com Olivier, no qual este conta suas hipóteses sobre a situação de Vincent, o narrador onisciente aparece para desmentir parte da história e guiar a narrativa: “Não, não era à casa da amante que Vincent Molinier ia todas as noites. Embora ele ande depressa, sigamo-lo.” (Gide, 2009b, p. 45)²¹. Enquanto

²⁰ “Gide multiplie les points narratifs de telle sorte que chaque personnage peut devenir à son tour un centre de focalisation, déplaçant le point de vue du lecteur.” (Goulet, 1994, p. 124).

²¹ “Non, ce n'était pas chez sa maîtresse que Vincent Molinier s'en allait ainsi chaque soir. Encore qu'il marche vite, suivons-le.” (Gide, 1982, p. 40).

o leitor real pode continuar a leitura do romance, o leitor fictício tem sua leitura submetida ao término das páginas do diário de Édouard. Desse modo, Bernard não é capaz de aceder ao mesmo número de focalizações que o leitor. Apesar de ter pontos de contato com a intriga acompanhada por Bernard, a intriga que o leitor acompanha não é a mesma. Diferentemente do primeiro, este último ainda acessará outros trechos do diário de Édouard, a correspondência de Laura e os comentários do narrador, aos quais Bernard nunca poderia ter acesso.

No entanto, o discurso do narrador não pretende esclarecer o leitor quanto às lacunas deixadas pelo ponto de focalização em Bernard. Pelo contrário, ele se apresenta também como um ponto de focalização instável, como pode ser visto no trecho em que Bernard realiza a sua iniciação sexual com Sarah:

Deixou Sarah dormindo ainda; desembaraçou-se, furtivo, de entre os seus braços. Mas como? Sem um novo beijo, sem um último olhar, sem um supremo abraço amoroso? Será por insensibilidade que a deixou assim? Não sei. Ele mesmo não sabe. Esforça-se por não pensar, incomodado por dever incorporar essa noite sem precedentes aos precedentes de sua história. Não; é um apêndice, um anexo, que não pode achar lugar no corpo do livro – livro onde a narrativa de sua vida, como se nada fosse, vai continuar, não é? Vai renascer. (Gide, 2009b, p.329)²².

O narrador, como Bernard mais cedo, se coloca na mesma instância do leitor. Ele se mostra surpreso com a atitude de seu personagem e acaba por declarar desconhecimento em relação às suas motivações. Ao avançar no trecho, vemos que a revelação do desconhecimento do narrador em relação ao seu personagem é seguida de uma outra ainda mais intrigante: a de que nem mesmo Bernard sabe os motivos de sua ação. Embora o narrador alegue inicialmente não saber o que está por trás da atitude do seu personagem, ele ainda assim demonstra ter acesso ao próprio espírito confuso deste ao dizer: “Ele mesmo não sabe”²³.

Durante o romance, são diversos os momentos em que a focalização do narrador varia. Num deles, além de expor que desconhece diversos acontecimentos de sua intriga, ele chega a assumir que é impossível conhecer a totalidade dos fatos ao afirmar

²² “Il a laissé Sarah dormant encore ; s’est dégagé furtivement d’entre ses bras. Eh quoi ? sans un nouveau baiser, sans un dernier regard, sans une suprême étreinte amoureuse ? Est-ce par insensibilité qu’il l’a quitté ainsi ? Je ne sais. Il ne sait lui-même. Il s’efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents dans son histoire. Non ; c’est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n’était, va continuer, n’est-ce pas, va reprendre.” (Gide, 1982, p. 296).

²³ “Il ne sait lui-même”.

que não se pode escutar tudo: “Eu teria ficado curioso para saber o que Antoine contou à sua amiga cozinheira; mas não se pode ouvir tudo. É chegada a hora em que Bernard deve ir encontrar-se com Olivier. Não sei bem onde jantou esta noite, nem mesmo se jantou” (Gide, 2009b, p. 33)²⁴. Entretanto, momentos antes, o narrador revela as profundezas de madame Profitendieu após ler a carta do filho: “Ela não está chorando; não pensa em nada. Gostaria, também ela, de fugir; mas não o fará” (Gide, 2009b, p. 33)²⁵. O mesmo acontece com outra passagem mais adiante em que novamente o narrador mostra ter controle dos passos dos seus personagens, mas que no mesmo parágrafo relata ignorância: “Não sei bem como Vincent e ele se conheceram [...] perderam-se de vista durante alguns anos, depois, há bem pouco tempo, tendo-se encontrado de novo, certa noite em que, extraordinariamente, Olivier acompanhava o irmão ao teatro” (Gide, 2009b, p. 46)²⁶.

Em todos os trechos apresentados, há uma variação de conhecimento no discurso do narrador; a sua visão dos fatos, tal como o foco narrativo em Bernard e a figura do escritor representada por Gide e Édouard, balança constantemente. Este narrador, diferentemente do narrador realista, declara não ser capaz de abranger toda a consciência de seus personagens. Essa alternância entre conhecimento e desconhecimento faz com que ele deixe brechas no relato de diversos eventos, deixando, assim, uma narrativa supostamente inacabada ao leitor, já que, ainda é ele que detém o controle do relato, como ele mesmo faz questão de demonstrar em passagens como “O pai e o filho não têm mais nada a se dizer. Deixemo-los. Logo serão onze horas.” (Gide, 2009b, p. 33)²⁷. Se suas percepções parecem lacunares é porque, como aponta Marie Geirovã (2013), não mantém uma distância constante em relação à sua narrativa. Éric Méchoulan (1994, p. 137)²⁸ explica que tal deslocamento é causado por uma variedade incessante de focalizações: “O procedimento narrativo que permite dar uma tal diversidade de vozes, um tal deslocamento das representações, embora seja bem

²⁴ “*J’aurais été curieux de savoir ce qu’Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter. Voici l’heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais trop où il dina ce soir, ni même s’il dina du tout.*” (Gide, 1982, p. 30).

²⁵ “*Elle ne pleure pas ; elle ne pense à rien. Elle voudrait, elle aussi, s’enfuir ; mais elle ne le fera pas.*” (Gide, 1982, p. 30).

²⁶ “*Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus [...] Ils s’étaient perdus de vue quelques années, puis, tout dernièrement, rencontrés de nouveau, certain soir que, par extraordinaire, Olivier accompagnait son frère au théâtre.*” (Gide, 1982, p. 40).

²⁷ “*Le père et le fils n’ont plus rien à se dire. Quittons-les. Il est bientôt onze heures.*” (Gide, 1982, p. 30).

²⁸ “*Le procédé narratif qui permet de rendre une telle diversité de voix, un tel déplacement des représentations, s’il est assez simple à repérer, requiert une grande délicatesse d’écriture : il consiste à varier sans arrêt les focalisations.*” (Méchoulan, 1994, p. 137).

fácil de identificar, requer uma grande delicadeza de escrita: consiste a variar incessantemente as focalizações.”

Essa variação de foco por parte do narrador, tal como as outras variações do romance, desnuda o próprio processo de criação romanesca, já que é a partir de suas variações que o romance denuncia que a sua produção depende de um conjunto de escolhas. Esse processo de desnudamento também é evidente no trecho da iniciação sexual de Bernard. O narrador nomeia o episódio como “noite sem precedentes” (Gide, 2009b, p. 296)²⁹, insinuando que Bernard estaria incomodado em ter de incorporar este acontecimento na narrativa da sua vida. Entretanto, no final das contas, tal acontecimento também foi sem precedentes no próprio romance. As imagens livrescas “apêndice”, “anexo”, “corpo do livro” e “narrativa de sua vida” (Gide, 2009b, p. 329)³⁰ reforçam ainda mais a proximidade entre a vida do personagem Bernard e o romance. Na narrativa, Bernard e Sarah só haviam se conhecido no capítulo anterior, no qual a atenção recaiu mais sobre a briga de Olivier com um personagem secundário, Dhurmer, do que sobre a relação do casal.

No romance, há outros momentos em que as motivações dos acontecimentos são pouco expostas. É o caso da tentativa de suicídio de Olivier, um dos personagens centrais d’*Os Moedeiros*. Embora a situação de Olivier fosse delicada, já que ele sofria influências de Passavent, personagem antagonista, só há uma fala sua que nos dá uma pista de que o ocorrido poderia acontecer: “[...] compreendo que alguém se mate; mas seria depois de ter experimentado uma alegria tão forte que toda a vida que venha depois empalideça; uma alegria tal que se possa pensar: basta, estou contente, nunca mais eu...” (Gide, 2009b, p.295)³¹. Assim, nos dois episódios — no evento sem precedentes de Bernard e na tentativa de suicídio de Olivier —, a ação acaba por ser quase fragmentária, desprovida de fortes caminhos causais.

Nos dois trechos, além dos ocorridos terem tido poucos precedentes, pouco desenvolvimento narrativo para que se desembocasse neles, o peso dramático lhes é tirado. Édouard, nosso personagem romancista, ao falar sobre a tentativa de suicídio de Oliver após alguns dos outros personagens tentarem buscar motivações no ato, usa a mesma construção empregada na passagem da noite “sem precedentes” de Bernard: “Faça como se nada tivesse acontecido [...]” (Gide,

²⁹ “*nuit sans précédents*” (Gide, 1982, p. 296).

³⁰ “*appendice*”, “*annexe*”, “*corps du livre*” e “*récit de sa vie*” (Gide, 1982, p. 296).

³¹ “[...] *je comprends qu’on se tue ; mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suit en pâlisserait ; une joie telle qu’on puisse penser : Cela suffit, je suis contente, jamais plus je ne...*” (Gide, 1982, p.266)

2009b, p.332)³². À revelia desses eventos, tanto a vida quanto o romance vão continuar. E é também por meio de subtrações que, ao final dos *Moedeiros*, Édouard pretende prosseguir com o seu romance: deixando o suicídio de Boris fora da sua narrativa e apontando-a para o futuro, para a sua continuação: “Devemos nos rever amanhã à noite, pois Profitendieu convidou-me para jantar com Molinier, Pauline e os dois filhos. Estou bastante curioso por conhecer Caloub” (Gide, 2009b, p. 418)³³.

Esse final condensa a lógica do sistema de focalizações d’*Os Moedeiros*, já que ele demonstra, a partir das escolhas de Édouard, o modo com que o gênero romance é capaz de ora jogar luz em determinados dados da narrativa, ora deixá-los na sombra, variando incessantemente os pontos de vista e questionando assim, como pontua Goulet (1994) sobre o romance moderno, a possibilidade de representar a realidade e buscar a verdade.

Além desse, há outro ponto que esse final condensa. Como já mencionado aqui, o romance que Édouard está escrevendo não corresponde ao romance de Gide. Primeiramente, porque apesar de levar o mesmo nome, nunca teremos acesso à narrativa do personagem romancista. Segundo, porque enquanto Édouard aponta sua narrativa para uma continuação, o romance de Gide se encerra. *Os Moedeiros* continuam clamando pela participação do leitor, mas esse leitor é muito mais próximo de Bernard do que o Georges desejado por Édouard; é um leitor que se aproveita do que lhe é oferecido, e no lugar de fabricar peças que não estão lá, fica responsável pelo trabalho de montagem.

Apesar das incitações de Gide e de Édouard por um leitor participativo e da multiplicidade de pontos de vista - acarretada pelas variações de foco -, quando começamos a ser seduzidos pelo aparente inesgotamento d’*Os Moedeiros Falsos*, deparamo-nos com diversos elementos que fazem com que nos demos conta da nossa ilusão e que nos lembrem que ainda estamos diante de um romance: os diários do escritor real e do escritor fictício, que funcionam ao mesmo tempo como borradores e reforçadores das barreiras entre realidade e ficção; a crítica a Édouard, que tenta fazer com que seu sobrinho complete a sua história depois de tê-la lido; o apontamento da visão incompleta de Bernard, nosso leitor *en abyme*; o narrador que nos adverte que controla a narrativa; a narração de eventos propositalmente pouco desenvolvidos; e, finalmente, a palavra “fim” que se impõe ao término do romance. Contrariamente ao esperado, as variações de ângulos –

³² “*Faites comme si de rien n’était* [...]” (Gide, 1982, p. 299).

³³ “*Nous devons nous revoir demain soir, car Profitendieu m’a invité à dîner avec Molinier, Pauline et les deux enfants. Je suis bien curieux de connaître Caloub.*” (Gide, 1982, p. 378).

que são responsáveis por abrir um mundo de possibilidades e interpretações para o leitor – também são responsáveis por relativizar essa abertura. Gide revela, assim, de modo paradoxal, os limites da liberdade concedida ao seu leitor.

***THE SYSTEM OF FOCALISATION IN THE NOVEL
THE COUNTERFEITERS BY ANDRÉ GIDE***

ABSTRACT: *One of the key aspects of *The Counterfeiters* by André Gide is the constant reflection on the act of creation, which is intensified, above all, by the presence of a novelist character who writes a novel with the same title as that of his creator. However, unlike Gide, Édouard produces an unfinished novel: he will never publish it, and readers will never read it. Thus, along with Édouard's and Gide's numerous defenses, in their diaries, of an active reader, the novel grants the reader the freedom to imagine what Édouard's narrative would be like and invites them to complete it. This invitation seems to be reinforced by the novel's focalisation system, which, by constantly changing the angle from which events are presented, refuses to offer a definitive version of the plot. This paper explores this system, considering the mise en abyme technique, the mirroring of Édouard's and André Gide's literary projects, the focalisation on the characters, the narrator's discourse, and the plot. Finally, based on the discussion of points of view in *The Counterfeiters*, it reflects on whether this apparent freedom granted to the reader is ultimately relativized by the novel, which marks 100 years since its publication.*

KEYWORDS: *André Gide. *The Counterfeiters*. Focalisation. Mise en abyme. Reader.*

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Regina Salgado. André Gide e o questionamento do romance. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 7, p. 27-38, 2009.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme**. Paris : Seuil, 1977.

GEIEROVÁ, Marie. **Le jeu entre la réalité et la fiction dans *Les caves du Vatican* et dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide**. 2013. 42 f. Tese (Phd) - Département Des Langues Et Littératures Romanes, Masarykova Univerzita, Brno, 2013.

GIDE, André. **Journal des faux-monnayeurs**. Paris: Gallimard, 2010.

GIDE, A. **Diário dos Moedeiros Falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009a.

GIDE, André. **Os Moedeiros Falsos**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009b.

GIDE, André. **Les faux-monnayeurs**. Saint-Amand: Gallimard, 1982.

GOULET, Alain. **Lire Les Faux-Monnayeurs**. Paris: Dunod, 1994.

GIDE, André. **Journal 1889-1939**. Paris: Gallimard, 1951.

MAGET, Frédéric. Mouvement littéraire : la crise du roman. In: GIDE, André. **Les Faux-Monnayeurs**. Paris: Folioplus, 2008. p. 303-314.

MECHOULAN, Éric. Les Faux-Monnayeurs et l'économie des possibles. **Études littéraires**, v.27, n.2, p.135–147, 1994. Disponível em : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1994-v27-n2-etudlitt2253/501087ar.pdf>. Acesso em : jan. 2025.

METSYS, Quentin. **O cambista e sua mulher**. 1514. Óleo sobre madeira. Museu do Louvre, Paris.

VELÁZQUEZ, Diego. **As meninas**. 1656. Óleo sobre tela. Museu do Prado, Madri.



A FORMAÇÃO DE UMA ESCRITORA: OS *CAHIERS DE JEUNESSE* DE SIMONE DE BEAUVOIR (1908-1986)

Angela das NEVES*

RESUMO: Este artigo é parte de uma pesquisa maior intitulada *Femmes de lettres*, desenvolvida no Grupo de Pesquisa Brasil-França do IEA-USP, que tem por objeto os escritos memoriais de Simone de Beauvoir (1908-1986), desde seus cadernos de juventude, correspondência, ensaios e memórias, e a sua atuação como interlocutora de outras autoras, na busca pela profissionalização enquanto escritoras. Este artigo tem por intuito analisar a construção autoral beauvoiriana desde seus primeiros escritos memoriais, como os *Cahiers de jeunesse* (1926-1930), tratando da construção do sistema de pensamento e da obra de Simone de Beauvoir a partir da análise de seus cadernos de juventude: são sete cadernos (dos quais o primeiro se perdeu), escritos entre 1926 e 1930, publicados em livro postumamente, em 2008, no centenário da autora. Este estudo se divide em quatro partes: 1) introdução, 2) análise de passagens dos cadernos em que a escritora trata da construção autoral, 3) inter-relação entre os *Cahiers de jeunesse* e as obras de maturidade da autora e, por fim, 4) considerações finais.

PALAVRAS-CHAVE: Escritos memoriais. Construção autoral. Simone de Beauvoir. *Cahiers de jeunesse*.

Oh ! ma vie n'est-elle la plus belle œuvre que je puisse accomplir.
(Beauvoir, 2008, p. 92)¹.

* Pesquisadora do Grupo de Pesquisas Brasil-França (Grupebraf). USP - Universidade de São Paulo - Instituto de Estudos Avançados (IEA). São Paulo – SP – Brasil. 05508-050 - angeladasneves@yahoo.com.br. Pós-doutora em Literatura Brasileira pelo IEB-USP e doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela FFLCH-USP.

¹ “Ó! Não seria a minha vida a obra mais bela que eu poderia realizar?” (Beauvoir, 2008, p. 92). Todas as traduções foram feitas pela autora deste artigo.

Introdução

Sua emancipação começa aqui, com a vida de estudante na Paris dos anos 1920. “*J’accepte la grande aventure d’être moi*” (Beauvoir, 2008, p.734)², afirma a autora nestes cadernos de juventude. Diferente da autora da correspondência, sem um interlocutor a quem se dirija, voltada para si mesma e suas reflexões, Simone de Beauvoir começa a escrever seus cadernos aos dezoito anos, na mesma época em que inicia seus estudos de Letras Clássicas e Filosofia na Sorbonne. Antes disso, desde os nove anos, escreveu pequenos romances, sem os publicar. Dos sete cadernos de juventude, publicados postumamente, o primeiro se perdeu em algum momento (hoje já reinserido nos arquivos da autora) e o segundo se inicia em 6 de agosto de 1926; o último acaba em 31 de outubro de 1930, quando Simone já se tornara professora de Filosofia, ao passar pela *agrégation* (Beauvoir, 2008).

Desde a nota que abre o segundo caderno até as últimas páginas, fica a advertência de que estamos invadindo o terreno íntimo de Simone de Beauvoir: “*Rien n’est plus lâche que de violer un secret quand personne n’est là pour le défendre.*” (Beauvoir, 2008, p.43)³. Alerta certamente direcionado a alguém que se atrevesse a ler em 1926 seus escritos de juventude, mas talvez não cem anos depois. Isso porque, como ela mesma define, trata-se de um “período de transformação, de iniciação”, “de uma beleza ardente” (Beauvoir, 2008, p. 94) que ela não voltaria a experimentar em sua vida adulta.

Resumos de leituras, agenda, diário: os cadernos da jovem Castor⁴ reúnem seus pensamentos em amadurecimento. Exercício diário de meditação que disciplinaria a futura escritora em formação. Enquanto seus diversos livros de memórias são a rememoração de sua bela história, relatos íntimos da escritora bem-sucedida (os quais, desde 2018, fazem parte da *Bibliothèque de la Pléiade*)⁵, seus cadernos de juventude são a projeção da jovem que intuía conscientemente toda a capacidade que tinha para isso. Este “culto de si” (Beauvoir, 2008, p.113), como diz a autora, faz todo o sentido do ponto de vista social, quando analisamos a energia que a jovem Simone de Beauvoir depositou na sua formação como escritora feminista e mulher de letras, num mundo ainda então

² “Eu aceito a grande aventura de ser eu” (Beauvoir, 2008, p.734), afirma a autora nestes cadernos de juventude.

³ “Nada é mais covarde do que violar um segredo quando a pessoa não está mais lá para se defender.” (Beauvoir, 2008, p.43).

⁴ Apelido que recebeu de seu amigo René Maheu na faculdade, devido à semelhança de seu sobrenome com a palavra em inglês *beaver* e ao fato de o castor ser um animal gregário (Beauvoir, 2008, p. 694).

⁵ Confira Beauvoir (2018).

dominado pelos homens. Segundo ela mesma, desde jovem se sentia “*faite pour une vie de luttés, d’efforts, de souffrance*” (Beauvoir, 2008, p.141)⁶. Trata-se de sua profissão de fé (Beauvoir, 2008, p.122), como vemos no trecho a seguir do segundo caderno, datado de 6 de setembro de 1926:

Tout le néant de la vie et l’inanité de l’espoir dans ce bref écoeurement. Comme j’envie Cocteau d’avoir su rendre tout cela ! parfois, un besoin irrésistible me traverse d’une œuvre moi aussi où mon âme s’exprimera ; je sens en moi tant de choses à dire ! Mais je n’ose ; j’ai peur des choses déjà dites ; ce qui un moment m’apparaît nécessaire bientôt me semble vain. Si vraiment j’ai quelque chose à dire, je le saurai bien un jour. Dans trois ans, je verrai ; d’ici là, mieux vaut laisser mon âme mûrir lentement, mes idées devenir plus miennes. (Beauvoir, 2008, p. 80)⁷.

No último caderno, em passagem datada de 17 de setembro de 1930, passados quatro anos e já tendo em esboço seu primeiro livro (muitas vezes reescrito e, mais tarde, submetido a mais de um editor), a jovem Simone insiste em uma obra que exprima seu eu mais íntimo, em que se transfigurem suas emoções de forma sincera e que seja a representação de sua vida.

Que je voudrais pieusement en presser la fugitive essence entre les pages d’un livre pour la sauver. Je ne saurai jamais aimer l’art que comme la sauvegarde de ma vie, je ne lui demanderai que d’en transfigurer, d’en changer enfin en eux-mêmes les moments aimés. Mais ces moments aussi étaient beaux à l’avance de la forme dont ils pressentaient pouvoir se revêtir. N’importe, je ne serai jamais écrivain avant tout, Baladin comme est Sartre. Inventer ne m’amuse pas. Le miracle dont je rêve est celui d’un Proust qui sauve un regard de petite fille aussi facilement que les tableaux d’Elstir et l’art de Berma. J’ai lu Albertine disparue, j’aime bien mieux qu’à la première lecture, bien que ce soit nettement moins bon que le reste. (Beauvoir, 2008, p. 847)⁸.

⁶ “feita para uma vida de lutas, de esforços e de sofrimento” (Beauvoir, 2008, p.141).

⁷ “Todo o vazio da vida e a inutilidade da esperança neste tédio. // Como invejo Cocteau por ter sabido nos entregar tudo isso! às vezes, atravessa-me uma necessidade irresistível de uma obra em que minha alma se exprimirá ; sinto em mim tantas coisas a dizer! Mas não ousar; temo as coisas já ditas; o que em um momento me parece necessário logo depois me parece vão. Se tenho de verdade alguma coisa a dizer, um dia saberei bem. Em três anos, eu verei; daqui até lá, o melhor é deixar minha alma amadurecer lentamente, minhas ideias tornarem-se mais minhas.” (Beauvoir, 2008, p. 80).

⁸ “Como eu gostaria de apressar piedosamente a essência fugidia entre as páginas de um livro para salvá-la. Jamais saberia amar a arte senão como a salvaguarda da minha vida, só pediria transfigurá-la, enfim, trocar os momentos

Saem dos cadernos uma parte considerável de seu primeiro livro de memórias, que cobre desde a infância até a juventude de Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée* (publicado em 1958, muito depois de seu primeiro romance, *L'Invitée*, de 1943). É preciso lembrar que a prática de escrever diários e cartas era alimentada durante a educação das jovens, como uma forma de disciplinar e, por vezes, controlar os seus hábitos de vida, leituras e gostos. Nossa autora soube, como poucas jovens de seu tempo, fazer dessa prática um meio de escapar da vigilância dos pais, fugindo à vocação de uma jovem mulher para o casamento, ao mesmo tempo que a tornou um exercício diário de criação literária (Jeannelle ; Lecarme-Tabone, 2018, p.XVIII).

Nestes cadernos de juventude, além de escolher sua vocação de escritora, Simone de Beauvoir procura definir conceitos fundamentais, como a felicidade, a amizade, o amor, o sofrimento, a solidão, a morte, a vida, a realidade. Debruça-se sobre aspectos da criação literária, muitas vezes assaltada pela dúvida. Esboça também argumentos de futuros romances, aqui em germe⁹. Em certo momento, fica maravilhada com a descoberta da vida interior (Beauvoir, 2008, p.84) e com a embriaguez de ser ela mesma (“*la grande ivresse d’être moi*” (Beauvoir, 2008, p.105)). “*Dans un voyage de découverte*” (Beauvoir, 2008, p.135), revela a si mesma a perda da ilusão do eu perfeito: trata-se de sua imersão no autoconhecimento.

Junto com as descobertas afetivas e os prazeres de juventude, vêm as “*jouissances intellectuelles*”, o prazer de ler e desvelar os textos proibidos em casa, livros que são seus mestres e amigos (Beauvoir, 2008, p. 69), companheiros de solidão. Em Paris, na Sorbonne, passa horas “*consacrées à l’étude fiévreuse*” (Beauvoir, 2008, p.84), imersa em suas leituras na biblioteca da universidade ou na Biblioteca Nacional. Na passagem a seguir, a jovem Simone descreve o prazer intelectual que sente ao refletir livremente sobre tudo e escrever a respeito: “[...] *elles sont si belles les jouissances intellectuelles lorsqu’on sait rattacher l’intelligence à la vie; plus qu’une jouissance, un soutien, une transfiguration de l’existence.*” (Beauvoir, 2008, p.56)¹⁰.

amados por eles mesmos. Mas esses momentos também eram belos antes da forma com que pressentiam poder se revestir. Não importa, não serei nunca escritora antes de tudo, como Baladin é Sartre. Inventar não me diverte. Sonho com um milagre de Proust que salva o olhar de uma jovem tão facilmente quanto os quadros de Elstir e a arte de Berma. Li *Albertina desaparecida*, gosto muito mais da primeira leitura, ainda que francamente ela não seja tão boa quanto o resto.” (Beauvoir, 2008, p. 847).

⁹ Ver Beauvoir (2008, p.81-82, 86, 226, 298, 344, 363-364, 429, 511, 546, 649, 667, 843, 847).

¹⁰ “[...] os prazeres intelectuais são tão belos quando sabemos relacionar a inteligência à vida; mais do que um prazer, um sustento, uma transfiguração da existência.” (Beauvoir, 2008, p.56).

Sua existência em torno da família e de sua amiga de classe e de adolescência, Zaza (Élisabeth Lacoïn), o amor por seu primo Jacques (que às vezes se torna seu interlocutor, como em um diário juvenil, provavelmente em esboço para cartas remetidas na época) são superados nesse período: deixa o lar paterno, amadurece suas leituras (antes controladas pela mãe) e, em 1929, sua amiga de adolescência Zaza falece, de meningite. Em 1928, Beauvoir termina a licenciatura em Filosofia e, em 1929, passa no concurso para professora, assim como Jean-Paul Sartre, que Simone de Beauvoir conhece apenas nesse ano, nada tendo influenciado em suas escolhas. Foram, ao contrário, conforme lembra Sylvie Le Bon de Beauvoir (2008), as escolhas de Simone de Beauvoir que a levaram a conhecer e a amar Sartre: “*Parfois, je me sens capable de la vie plus orageuse et immorale; parfois de marcher dans une austerité rigide.*” (Beauvoir, 2008, p.265)¹¹.

Assim, por essas escolhas de mulher livre, afasta-se também do destino de *ménagère*, dona de casa, da mulher escrava do sistema patriarcalista, vida que levou sua mãe, e caminha em direção à sua liberação, em todos os sentidos (o que relata em *Mémoires d'une jeune fille rangée* e em *La Force de l'âge*): libertação da família, da religião, da vida burguesa e dos salões. Em *Le Deuxième sexe*, ela afirma: “*C'est par le travail que la femme a en grande partie franchi la distance qui la séparait du mâle; c'est le travail que peut seul lui garantir une liberté concrète.*” (Beauvoir, 2014, p.45)¹². Por meio de seu trabalho que se inicia neste período em que escreve seus cadernos de juventude, Simone de Beauvoir afirma-se também filosoficamente enquanto sujeito e passa a viver sua condição de mulher independente (Beauvoir, 2014).

A obra de uma vida: a aventura do autoconhecimento e o culto de si

O projeto literário de Simone de Beauvoir passa pelos escritos de si ou pelas *écritures mémoriales*. Nos seus *Cahiers de jeunesse*, a autora esboça seu edifício beauvoiriano – “*je construirai un bel édifice*” (Beauvoir, 2008, p.364)¹³ – que inclui correspondência, novelas, romances, peças de teatro, memórias, ensaios filosóficos, diários etc. No caso dos cadernos, nosso objeto de estudos neste artigo,

¹¹ “Às vezes, sinto-me capaz da vida mais tempestuosa e imoral; às vezes, de andar numa austeridade rígida.” (Beauvoir, 2008, p.265).

¹² “É por meio do trabalho que, em grande parte, a mulher transpõe a distância que a separava do homem; somente o trabalho pode lhe garantir uma liberdade concreta.” (Beauvoir, 2014, p.45).

¹³ “eu construirei um belo edifício” (Beauvoir, 2008, p.364).

eles apresentam pela primeira vez na obra da autora seu projeto literário que se tornou seu projeto de ação. A partir dele, a autora reflete sobre a condição da mulher na sociedade, bem como no meio filosófico e literário (*la femme de lettres*) ainda predominantemente masculino.

Sua intenção é escrever uma obra que revele o seu íntimo, livre de outras influências: “*ce désir de produire une œuvre où je serais toute*”; “*Te voici dépouillée de toute influence, de toute timidité, sincère et hardie [...]*” (Beauvoir, 2008, p.429 e 431)¹⁴. Ao discutir para que serve a literatura, em comunicação publicada em 1965, Simone de Beauvoir define o que é a literatura e observa que se trata de “[...] *une activité qui est exercée par des hommes, pour des hommes, en vue de leur dévoiler le monde, ce dévoilement étant une action [...]*” (Beauvoir, 1965, p.73)¹⁵. Nesse diálogo com seus pares, a filósofa (única mulher naquela discussão) reflete sobre a importância da literatura em seu sentido mais amplo. Como *femme de lettres*, em sua obra, Simone de Beauvoir procurou não só assentar seu lugar no cânone, mas também apoiar e intermediar a difusão de outras escritoras, o que se permite ver em suas obras tardias, que relatam suas viagens pelo mundo divulgando seu pensamento (Beauvoir, 1963) e sua participação em eventos dedicados aos grandes escritores de sua geração, como feito no Brasil, em 1960 (Romano, 2002).

Os gêneros literários a que se dedica (dos cadernos ao ensaio filosófico) estabelecem um ponto de contato entre seu projeto autoral e o seu engajamento na sociedade, sua intervenção direta pelos direitos das mulheres, entre outros direitos humanos. Seu objetivo fica claro ao longo dos *Cahiers de jeunesse*: “*comment j’ai commencé par l’action, fuir le culte du moi pour l’action nécessaire*” (Beauvoir, 2008, p. 371)¹⁶. Seu projeto filosófico vem formulado nessa época: “*Systématiser ma pensée et croire en la valeur de la pensée*”; “*il y a à faire pour faire de moi une philosophe*” (Beauvoir, 2008, p. 378 e 379)¹⁷. Aqui ela une sua concepção estética e filosófica: “*il faut que ma philosophie soit de la vie [...]* *Je dominerai le monde*” (Beauvoir, 2008, p.387)¹⁸. Nota-se que a jovem Simone de Beauvoir buscava seu próprio caminho, de forma a se afirmar (o que fica evidente nos textos de gênero

¹⁴ “este desejo de produzir uma obra em que eu estarei toda”; “Eis você aqui despojada de qualquer influência, de qualquer timidez, sincera e ardilosa” (Beauvoir, 2008, p.429 e 431).

¹⁵ “uma atividade que é exercida pelos homens, para os homens, a fim de revelar-lhes o mundo, e esta revelação é uma ação” (Beauvoir, 1965, p.73).

¹⁶ “de que modo comecei pela ação, fugir ao culto de si, para a ação necessária” (Beauvoir, 2008, p. 371).

¹⁷ “Sistematizar meu pensamento e acreditar no valor do pensamento”; “há muito a fazer para fazer de mim uma filósofa” (Beauvoir, 2008, p. 378 e 379).

¹⁸ “[...] é preciso que minha filosofia seja vida [...] Eu dominarei o mundo.” (Beauvoir, 2008, p.387).

autobiográfico), mas ao mesmo tempo, buscar no que há de mais íntimo o ser metafísico em si, alcançando em tudo o que há de si, um eu universal.

C'est ce qui me gêne aussi quand je lis des journaux intimes, des correspondances : cette image, même vraie, c'est seulement le "deuxième aspect du moi", comme parle Bergson, mais le premier, l'être métaphysique pour ainsi dire, quel était-il ? A ce compte on ne pourrait aimer ni admirer personne. (Beauvoir, 2008, p. 301)¹⁹.

Consciente de que o pensamento filosófico só se articula em interlocução com seus pares, Simone de Beauvoir, aos vinte anos, começa a pensar a filosofia enquanto sistema e, como dissemos, elabora seu projeto de ação. No princípio, foi a partir de seus diálogos com Merleau-Ponty (que fundaria com Beauvoir e Sartre a revista *Temps Modernes*, em 1945), por exemplo, que ela se deu conta da necessidade do senso de realidade entre sua obra e a sociedade. Em certo momento, ela agradece ao colega da Sorbonne por ter se prestado ao serviço da severidade e por ter lhe dado "*le sens du réel*" (Beauvoir, 2008, p.400 e 426). Sua percepção da realidade envolve, em algum momento nos *Cahiers*, reflexões sobre a ecologia e a atuação predadora da sociedade desde pelo menos a Revolução Industrial. Nos cadernos, que ora funcionam como diário, a autora dialoga com seus colegas, como é o caso desta passagem em que discorda de sua colega de Sorbonne Simone Weil: "[...] *ce qui importe, mademoiselle Weil, ce n'est pas que les usines marchent, c'est que pauvres comme riches, barbares comme civilisés, sauvent leur âme.*" (Beauvoir, 2008, p.402)²⁰.

Em *Que peut la littérature?*, Simone de Beauvoir ressalta que o que torna a literatura insubstituível (diante de outras formas de comunicação e do fascínio das mídias disponíveis na década de 1960, como a televisão e o rádio) é o poder que ela tem de entregar o mundo em dimensão humana (Beauvoir, 1965), de perpetuar uma emoção, um sentimento, um instante; as palavras lutam contra o tempo, contra a morte e a solidão (Beauvoir, 1965). Para ela, a possibilidade de comunicar da literatura difere dos outros meios de comunicação, pois ela nos comunica no que nos separa, naquilo que nos é pessoal (Beauvoir, 1965, p.79).

¹⁹ "É o que me incomoda quando leio diários íntimos, correspondências: essa imagem, mesmo verdadeira, é somente o 'segundo aspecto do eu', como fala Bergson, mas o primeiro, o ser metafísico, por assim dizer, qual seria ele? Desse modo, não poderia amar nem admirar ninguém." (Beauvoir, 2008, p. 301).

²⁰ "[...] o que importa, senhorita Weil, não é que as usinas funcionem, é que tanto pobres quanto ricos, tanto bárbaros quanto civilizados, salvem suas almas" (Beauvoir, 2008, p.402).

A respeito da construção de sua obra ficcional, que envolve novelas, romances e teatro, além dos gêneros híbridos e autobiográficos, conforme dissemos, sua produção já estava em germe nos cadernos de juventude. Mesmo a escrita dos cadernos são objeto de reflexão quanto à projeção de sua obra como um belo edifício (Beauvoir, 2008, p.363-4).

Voici ce que je vais faire : sur ce cahier je conterai mes expériences que j'accepte variées et même absurdes ; ce sera sur le plan de ma faiblesse. Puis je m'attacherai à une œuvre de pensée où tout aboutira dans un jugement fort, détaché et dédaigneux. Il n'y aura pas dilettantisme, ni dédoublement [...] Ni critique, ni roman ne me satisferaient qui s'occupent d'être et de choses en dehors de moi. (Beauvoir, 2008, p. 342-343)²¹.

A maturidade chega com a certeza de seu desdobraimento : “*au fond de moi je découvre l'éclosion d'une vie autre*” (Beauvoir, 2008, p.509)²². Ao mesmo tempo, a descoberta de sua identidade e a autoaprendizagem: “*Brusque et miraculeuse découverte de moi*” (Beauvoir, 2008, p.510)²³. Dos sete cadernos, o primeiro se perdeu, assim como outras anotações para um diário que a autora dizia escrever em 1926: “*Je commence à tenir un journal que je perds à Saint-Geneviève. Je recommence*” (Beauvoir, 2008, p.510)²⁴. Ao final dos *Cahiers de jeunesse*, aos 22 anos, Simone de Beauvoir os relê criticamente:

Je relis les cahiers d'autrefois. Mais j'estime beaucoup cette petite fille-là, elle était simple, elle était passionnée et sage, elle pensait directement et bien; elle avait sur l'amour les idées les plus justes; elle était atrocement malheureuse, et courageuse. Et quelle poésie de l'adolescence qui ne s'est pas encore enfuie de ces pages. Nostalgie de cette époque. Je voudrais faire quelque chose pour elle. (Beauvoir, 2008, p. 778-779)²⁵.

²¹ “Eis aqui o que vou fazer: neste caderno, contarei minhas experiências, que aceito como variadas e mesmo absurdas ; será sobre o plano da minha fraqueza. Depois, me dedicarei a uma obra de pensamento em que tudo resultará num julgamento forte, destacado e desdenhoso. Não haverá dilettantismo, nem desdobraimento [...] Não ficarei satisfeita nem com crítica, nem com romance que se ocuparem de seres e de coisas além de mim.” (Beauvoir, 2008, p. 342-343).

²² “dentro de mim descobri o nascimento de uma outra vida” (Beauvoir, 2008, p.509).

²³ “brusca e milagrosa descoberta de mim” (Beauvoir, 2008, p.510).

²⁴ “Começo a escrever um diário que perco em Saint-Geneviève. Recomeço.” (Beauvoir, 2008, p.510).

²⁵ “Releio os cadernos de outrora. Mas estimo muito aquela mocinha, ela era simples, era apaixonada e comportada, ela pensava diretamente e bem ; ela tinha sobre o amor as ideias mais justas ; era de uma tristeza atroz e corajosa. E a

A mulher independente e o pensamento revolucionário da mulher de letras

Conforme dissemos, em 1929, Simone de Beauvoir passa no concurso para professora de Filosofia. Em 1931, é nomeada para lecionar em Marselha e, em 1932, em Rouen, onde fica até 1936, quando volta a Paris para dar aulas no Liceu Molière, entre outros. Sua ascensão intelectual num universo predominantemente masculino vai de par com sua afirmação enquanto mulher e *femme de lettres*: do ensino à produção literária e filosófica. Em *Le Deuxième sexe*, Simone de Beauvoir (2014, p.33) afirma: “*tout est suspect quand écrit par un homme*”. Dessa forma, a escritora e filósofa usa de sua pena para pôr em questão esse mundo machista e suas regras, forjadas por homens. A mulher, na literatura clássica e depois, foi descrita por escritores homens, que reproduziram o mesmo discurso historicamente, segundo o qual a mulher era dotada para o matrimônio, para a maternidade e para os trabalhos domésticos. A partir do momento em que a mulher adquire os mesmos direitos dos homens, de trabalhar fora, de ler, escrever e ser lida por homens e mulheres; de votar e exercer a representação política²⁶, é seu dever questionar o mundo tal como formulado. Beauvoir defende então o papel da mulher de letras e prevê: quando superadas as questões sociais de gênero, quando a escritora emergir de seu universo feminino, a mulher terá a mesma representatividade na criação literária. Da contemplação feminina do mundo, a escritora passa a criar um universo literário, que ultrapassa o mundo conhecido.

Durante a leitura de seus cadernos de juventude, buscamos revelar momentos de aprendizagem da jovem estudante em que, conforme define a autora, em “La Femme indépendante” (*Le Deuxième sexe*), “*étude et divertissement se confondent, où les aventures de l’esprit prennent une chaleur vivante*” (Beauvoir, 2014, p.73)²⁷. Seu caminho até a independência intelectual e a da criação literária (caminho de todo escritor, segundo ela), sua afirmação como *femme de lettres*, tem seus primeiros passos na vida da estudante, diante de seus cadernos de juventude. Aos dezoito anos, Simone de Beauvoir já tinha a consciência de que pôr em palavras seus sentimentos íntimos era um exercício de reflexão, uma forma de disciplinar o pensamento e um modo de afirmação de sua existência.

poesia da adolescência que ainda não tinha escapado destas páginas. Nostalgia dessa época. Gostaria de fazer alguma coisa por ela.” (Beauvoir, 2008, p. 778-779).

²⁶ Somente em 1944, na França, as mulheres conquistaram o direito ao voto; no Brasil, foi 1932.

²⁷ “estudo e divertimento se confundem, em que as aventuras do espírito têm vivacidade” (Beauvoir, 2014, p.73).

[...] mes complications intimes, j'ai la pudeur même de les écrire; crainte de les maltraiter avec des mots; surtout absolue inutilité puisque la réflexion et le recueillement ne sont rien pour le sentiment pur. Pourquoi alors? Pour me donner chaque jour la certitude que je vis; pour m'affirmer plus fortement l'existence de cet être en moi que je connais seule. C'est aussi une discipline de pensée, les jours où j'aurai le courage de penser. (Beauvoir, 2008, p.51)²⁸.

Na busca pela expressão, a jovem Beauvoir resenha, digere suas leituras, reflete sobre o que se tornará seu objeto principal de estudos e sobre seus sentimentos. Esses fragmentos, escritos no âmbito íntimo, são exercícios de escrita, “*des essais sur la vie*” (Beauvoir, 2008, p. 344); em sua definição, um diário (“*journal*”, Beauvoir, 2008, p.363) que a escritora mais tarde amadureceria em seus escritos definitivos: romances, memórias, ensaios. Comparemos o trecho anterior, de 9 de agosto de 1926, dos *Cahiers de jeunesse*, a este, de *Le Deuxième sexe*, de 1949. A tarefa da escritora vai além da afirmação enquanto indivíduo. Como criadora de um universo particular, que supera as limitações sociais a que era submetida, enquanto *femme de lettres*, Simone de Beauvoir revela a liberdade conquistada por meio da criação literária, que transcende o seu lugar particular ocupado no mundo, o que permite que sua mensagem tenha um alcance amplo.

L'art, la littérature, la philosophie sont des tentatives pour fonder à neuf le monde sur une liberté humaine : celle du créateur ; il faut d'abord se poser sans équivoque comme une liberté pour nourrir pareille prétention. Les restrictions que l'éducation et la coutume imposent à la femme limitent sa prise sur l'univers ; quand le combat pour prendre place dans ce monde est trop rude, il ne peut être question de s'en arracher ; or, il faut d'abord en émerger dans une souveraine solitude si l'on veut tenter de s'en ressaisir : ce qui manque d'abord à la femme c'est de faire dans l'angoisse et l'orgueil l'apprentissage de son délaissement et de sa transcendance. (Beauvoir, 2014, p.88)²⁹.

²⁸ “[...] minhas complicações íntimas, eu mesma tenho o pudor de escrevê-las; por medo de maltratá-las com as palavras; sobretudo, inutilidade absoluta, pois a reflexão e o recolhimento nada são para o sentimento puro. Por quê, então? Para a cada dia me dar a certeza de que estou viva; para afirmar para mim mais fortemente a existência desse ser em mim que só eu conheço. É também uma disciplina do pensamento, nos dias em que terei a coragem de pensar.” (Beauvoir, 2008, p.51).

²⁹ “A arte, a literatura, a filosofia são tentativas de fundar novamente o mundo sobre uma liberdade humana: a do criador; primeiramente, é preciso se colocar sem equívoco como uma liberdade para alimentar semelhante pretensão. As restrições que a educação e o costume impõem à mulher limitam sua tomada no mundo; quando o combate para tomar seu lugar no mundo é rude demais, é apenas questão de se desarrigar dele; ora, antes de tudo, é preciso emergir

Conforme pontua Izilda Johanson, este é um dos maiores legados da vida e obra de Simone de Beauvoir: que a vida de uma mulher liga-se a dois tensores, o da liberdade e o da facticidade, o seu modo de agir e de seu posicionar no mundo (Johanson, 2019, p.13). Em *Le Deuxième sexe*, Beauvoir não apenas identifica, ao longo da história da filosofia, o discurso masculino que procura definir e constranger a mulher, mas também questiona as barreiras impostas por esse discurso e, como define Djamila Ribeiro, abre alternativas para a sua ultrapassagem (Ribeiro, 2019, p. 22).

Tendo constituído uma carreira de intelectual e de escritora consistente, por meio da qual conviveu com os principais pensadores e escritores de seu tempo, pode-se afirmar, junto com a estudiosa Julia Kristeva (2019), que Simone de Beauvoir construiu um pensamento filosófico e uma obra coerentes com seu modo de existência. Desde suas escolhas pessoais e íntimas, até suas ocupações profissionais e literárias, refletem sua forma de ver o mundo, as quais foram transportadas de maneira sensível para sua obra. Trata-se de uma coincidência rara e feliz entre o que se faz e o que se prega.

Superados os conflitos, a desigualdade e a opressão social, o que desejava utopicamente Simone de Beauvoir era a fraternidade e a igualdade dos sexos, tendo em vista que, enquanto seres humanos, passamos pelos mesmos dilemas existenciais. Nesta passagem final de *Le Deuxième sexe*, a filósofa feminista conclui em defesa da igualdade entre homens e mulheres, sob seus principais aspectos.

Dans les deux sexes, se joue le même drame de la chair et de l'esprit, de la finitude et de la transcendance ; les deux sont rongés par le temps, guettés par la mort, ils ont un même essentiel besoin de l'autre ; et ils peuvent tirer de leur liberté la même gloire ; s'ils savaient la goûter, ils ne seraient plus tentés de se disputer de fallacieux privilèges ; et la fraternité pourrait alors naître entre eux. (Beauvoir, 2014, p. 112)³⁰.

Nos *Cahiers de jeunesse*, Simone de Beauvoir demonstra uma força e coragem para a construção de sua obra. Conforme vimos, o hábito de escrever diários e cartas fazia parte da disciplina transmitida de mães para filhas, forma de controle

dele numa soberana solidão, se quisermos tentar apreendê-lo: o que falta à mulher é fazer, na angústia e no orgulho, a aprendizagem de seu abandono e de sua transcendência.” (Beauvoir, 2014, p.88).

³⁰ “Nos dois sexos, encena-se o mesmo drama da carne e do espírito, da finitude e da transcendência; os dois são corroídos pelo tempo, espreitados pela morte, ambos têm a mesma necessidade essencial um do outro; e podem tirar de sua liberdade a mesma glória; se soubessem experimentá-la, não seriam tentados a disputar entre si falaciosos privilégios; e então a fraternidade poderia nascer entre eles.” (Beauvoir, 2014, p. 112).

sobre seus hábitos cotidianos, mas, para Simone de Beauvoir, também um registro íntimo e secreto de sua fuga aos princípios de composição familiar tradicionais e à vocação para o casamento.³¹ Sua obra em construção e seu sistema filosófico formados dia a dia a partir da prática da leitura e da escrita, em cadernos, diários, cartas, memórias e obras de ficção, refletem a conquista de sua liberdade de pensamento, que a libera das contingências estabelecidas por critérios morais determinados pelos homens, o que se verifica em sua obra *Le Deuxième sexe*.

Embora não publicados em vida pela autora, como vimos, estes cadernos de juventude são o prenúncio do seu longo projeto autoficcional e filosófico, muito bem refletido diariamente nestes textos. Entre diário e memórias, rascunhos de cartas, resumos e esboços de romances, notamos aqui seus ensaios de escritura de si, alimentados por diversas ideias retomadas mais tarde nas suas obras que compõem seus seis livros de memórias, hoje coligidos nos dois tomos da Pléiade: *Mémoires d'une jeune fille rangée* (que aborda a infância e a adolescência da autora), *La Force de l'âge* (dos seus vinte aos trinta anos), *La Force des choses* (dos quarenta até antes dos cinquenta anos), *Une mort très douce* (sobre sua mãe), *Tout compte fait* (sobre seus setenta anos em diante, compreende seus últimos dez anos de vida) e *La Cérémonie des adieux* (a partir da morte de Sartre). Os organizadores dessa edição, Jean-Louis Jeannelle e Éliane Lecarme-Tabone, consideram o ano de 1956 como o início do “ciclo memorial” da obra de Simone de Beauvoir, com a escrita e a publicação, em 1958, de *Mémoires d'une jeune fille rangée*, e seu término em 1981, com *La Cérémonie des adieux* (Jeannelle; Lecarme-Tabone, 2018, p.X). Muitos dos diários da autora permanecem inéditos em livro, com a exceção dos *Cahiers de jeunesse* e do *Journal de guerre*, ambos publicados postumamente. Conforme Jean-Louis Jeannelle e Éliane Lecarme-Tabone:

Le cycle mémorial est ainsi devenu la colonne vertébrale de toute son œuvre. L'exercice de la première personne (hors du champ de la fiction) a nourri chez Beauvoir un désir et un art de la synthèse au fondement même de sa pratique de l'écriture, porté au second degré dans Tout compte fait (où tous les volumes précédents se trouvent repris), voire au troisième dans La Cérémonie des adieux, et qui constituent l'aboutissement de ce désir de création dont la jeune Simone faisait souvent état dans ses Cahiers de jeunesse. Aussi ce cycle est-il devenu ce par quoi Beauvoir nous parle aujourd'hui de la manière la plus directe, conformément au souhait qu'elle avait de « faire de [s]a vie une expérience

³¹ Nesse sentido, segundo Sartre, Simone de Beauvoir, ainda jovem, já revelava uma liberdade igual à das mulheres casadas (Beauvoir, 2008, p.838).

A formação de uma escritora: os *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir (1908-1986)

exemplaire où se refléterait le monde tout entier ». (Jeannelle ; Lecarme-Tabone, 2018, p. XVI-XVII)³².

São, portanto, os *Cahiers de jeunesse* o mapa do edifício de sua obra a construir. Neles, Simone de Beauvoir estabelece os princípios de seu sistema de pensamento filosófico, conforme define a autora, revisando o mundo e o universo literário tal como visto pelas convenções de seu tempo, segundo uma perspectiva mais pluralista e inclusiva, pelo olhar de uma escritora.

Considerações finais

De professora a ensaísta e escritora, em diálogo com os maiores pensadores de sua geração, Simone de Beauvoir perfaz uma trajetória profissional em que, de modo independente e genial, contribui de forma inovadora para a história da filosofia ocidental. Sua atuação demonstra a sua teoria na prática. Como escritora e pensadora, Simone de Beauvoir associou suas reflexões sobre os papéis da mulher na sociedade moderna a uma atividade direta pelos direitos das mulheres, num momento em que, para assumir suas escolhas, era preciso ocupar um lugar de fala específico. Nos *Cahiers de jeunesse*, ela esboça o seu sistema de pensamento, seu projeto literário e filosófico e prenuncia sua atuação feminista, em torno da profissionalização das mulheres de letras, quando muitas então, neste tempo, passaram a atuar como escritoras e jornalistas.

Conforme demonstraremos em outros momentos desta pesquisa, no Brasil, por exemplo, no mesmo período em que Simone de Beauvoir escreveu e divulgou sua obra, vimos a ascensão de escritoras como Dinah Silveira de Queiroz, Rachel de Queiroz, Zélia Gattai, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Helena Silveira, Maria Adelaide Amaral, entre muitas outras^{33 34}. Na França, Simone de Beauvoir representa também um papel central na história dos escritos de si no século XX (Jeannelle; Lecarme-Tabone, 2018, p.X), em que se incluem as memórias e os

³² “O ciclo memorial tornou-se, portanto, a coluna vertebral de toda a sua obra. O exercício da primeira pessoa (fora do campo da ficção) alimentou em Beauvoir um desejo e uma arte da síntese ao próprio fundamento de sua prática da escritura, levada ao segundo grau em *Tout compte fait* (em que todos os volumes anteriores foram retomados), até mesmo ao terceiro grau, em *La Cérémonie des adieux*, e que constituem a realização desse desejo de criação de que a jovem Simone nos dava conta com frequência nos seus *Cahiers de jeunesse*. Esse ciclo também se tornou o que Beauvoir nos comunica hoje da maneira mais direta, conforme o desejo que ela tinha de ‘fazer de minha vida uma experiência exemplar, em que se refletiria o mundo inteiro’.” (Jeannelle ; Lecarme-Tabone, 2018, p. XVI-XVII).

³³ Ver Coelho (2002, p.159-160, 550-554, 657, 128-130, 386-389, 250, 402-403).

³⁴ Muitas destas escritoras foram leitoras de Simone de Beauvoir e algumas delas, puderam com ela dialogar ou se corresponder (Neves, 2019).

romances autobiográficos, gêneros irmãos e próximos da corrente autoficcional, que levou Annie Ernaux, pelo conjunto de sua obra, a ganhar, somente em 2022, o primeiro Nobel de literatura para uma escritora francesa.

A opção por gêneros literários híbridos (cadernos, diários, cartas, memórias), fontes para os romances de autoficção, relaciona a escritora ao seu momento histórico, enquanto sujeito que atua por meio da literatura. Nesses escritos, a autora reflete sobre a literatura e o ato de escrever, assim como em sua exímia prática da epistolografia. Sua atuação se perfaz igualmente por meio da realização de viagens pelo mundo todo e o desejo de expandir o alcance de seu pensamento, conseqüentemente, de sua comunicação com grandes escritores; a prática literária e ensaística, que não se deteve apenas no formato do livro, mas nas demais mídias de seu tempo (revista, jornal, rádio, conferências), tudo isso revela o que a crítica literária Julia Kristeva (2019, p. 39, 81) chama de a “pulsão verbal” de Simone de Beauvoir na construção pessoal como mulher livre. Ao observarmos seus cadernos de juventude, vemos os passos iniciais da pensadora feminista trilhando o seu próprio caminho e diversos exemplos dessa energia e dessa pulsão verbal de que fala Julia Kristeva. Suas escolhas pessoais, às vezes à revelia da família e de parte da sociedade burguesa em que estava inserida, demonstraram que Simone de Beauvoir estava no caminho certo: da independência e da liberdade, sob todos os aspectos, mantendo-se sempre uma referência do que nossa sociedade espera de uma mulher livre.

Traduzida para diversos idiomas em vida, quando ainda escrevia seus livros, Beauvoir nasceu e se tornou mulher, desfazendo mitos, e quebrando todos os padrões sociais (como os deveres femininos do casamento, da maternidade, da heterossexualidade), provocando o que se considera “uma revolução antropológica sem precedentes” (Kristeva, 2019, p.13). A igualdade de sexos e a universalidade de direitos são princípios do feminismo defendido por Simone de Beauvoir e que permanecem até hoje em pauta. Sua atuação e sua repercussão na defesa dos direitos da mulher são tamanhas que, após décadas, sua fala é ainda moderna e polêmica.

Concluimos com algumas palavras da jovem Simone de Beauvoir, nestes seus cadernos de juventude, quando, já aos dezoito anos, percebia que havia adquirido uma clarividência e que tinha uma missão, ao identificar em sua tarefa como mulher de letras o seu objetivo na aventura de viver, refletindo sobre sua condição enquanto indivíduo.

A formação de uma escritora: os *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir (1908-1986)

Je me suis trouvée ; je suis moi, et je sais que je suis moi. Je suis en pleine maturité et pleine de possession de moi. Je suis un être fait, dans toute la force et la richesse qu'il aura jamais. Non seulement cela, mais j'ai trouvé ma vie, mon avenir et je connais déjà tout ce qui aura place dans mon existence. C'est terrible, mais il n'y a pas à dire, je suis une femme maintenant. Tant qu'on se cherche, tant qu'on cherche, on n'a pas le temps ni le besoin de rien faire d'autre. (Beauvoir, 2008, p. 237)³⁵.

Nessa aventura pelo autoconhecimento, ao descobrir-se mulher, a jovem escritora constrói-se como uma obra, por meio da busca e da realização de ser ela mesma, mulher e escritora. Como Simone de Beauvoir afirma no trecho que citamos no início deste artigo, ela faz a mais bela obra que se possa realizar: a sua própria vida.

Je voudrais être une femme très bien; en ce moment je ne vois rien de positif qui m'en empêche, mais ça n'y est pas encore: il faut du talent avant tout; une indifférence complète à son agrément personnel, ce qui évite tous les petits calculs et les petites tristesses ; de la force, c'est-à-dire le pouvoir de tout supporter et surtout de tout oser, même le plus cruel ; de la joie qu'on tire de soi seule ; la volonté de préférer cette joie à tout ce que les gens vous donnent. (Beauvoir, 2008, p. 843-844)³⁶.

Agradecimentos

Agradeço às amigas e aos amigos que preferi, citados nas referências, para que pudesse escrever este artigo, bem como aos professores e colegas do Grupo de Pesquisas Brasil-França, do Instituto de Estudos Avançados.

³⁵ “Eu me encontrei; sou eu e eu sei que sou eu. Estou em plena maturidade e em plena posseção de mim. Sou um ser completo, em toda a força e riqueza que jamais terá. Não apenas isso, mas encontrei minha vida, meu futuro e já conheço tudo o que acontecerá na minha existência. É terrível, mas não há nada a dizer, sou uma mulher agora. Tanto que nos procuramos, tanto que procuramos, não temos tempo nem necessidade de fazer outra coisa.” (Beauvoir, 2008, p. 237).

³⁶ “Gostaria de ser uma mulher muito boa; neste momento, não vejo nada de positivo que me impeça disso, mas ainda não: antes de tudo, é preciso talento; uma indiferença completa à sua autossatisfação, o que evita todos os pequenos cálculos e as pequenas tristezas; é preciso força, ou seja, o poder de suportar de tudo e tudo ousar, mesmo o mais cruel; é preciso alegria que se tira somente de si mesma; e vontade de preferir esta alegria a tudo o que as outras pessoas lhes dão.” (Beauvoir, 2008, p. 843-844).

THE FORMATION OF A WRITER: SIMONE DE BEAUVOIR'S CAHIERS DE JEUNESSE (1908–1986)

ABSTRACT: *This paper is part of a broader research project entitled Femmes de lettres, developed by the Brazil–France Research Group at IEA-USP, which focuses on the memorial writings of Simone de Beauvoir (1908–1986), including her youth notebooks, correspondence, essays, and memoirs, as well as her role as an interlocutor of other authors who engaged in dialogue with her in their search for professionalization as writers. This article aims to analyze Beauvoir's authorial construction since her first memorial writings, such as Cahiers de jeunesse (1926–1930), and examines the construction of Simone de Beauvoir's system of thought and work based on the analysis of her youth notebooks. There are seven notebooks (the first of which was lost), written between 1926 and 1930 and published posthumously in book form in 2008, on the centenary of the author's birth. This study is divided into four parts: 1) an introduction; 2) an analysis of passages from the notebooks in which the writer addresses authorial construction; 3) the interrelationship between the Cahiers de jeunesse and Beauvoir's mature works; and, finally, 4) final considerations.*

KEYWORDS: *Memorial writings. Authorial construction. Simone de Beauvoir. Cahiers de jeunesse.*

REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. **Mémoires**. Organisation de Jean-Louis Jeannelle e Éliane Lecarme-Tabone. Paris: Gallimard, 2018. (Bibliothèque de la Pléiade). 2 v.

BEAUVOIR, Simone. **La Femme indépendante**: Extraits du Deuxième sexe. Édition établie et présentée par Martine Reid. Paris: Gallimard, 2014. Collection Folio.

BEAUVOIR, Simone. **Cahiers de jeunesse (1926-1930)**. Texte établi, édité et présenté par Sylvie Le Bon de Beauvoir. Paris: Gallimard, 2008.

BEAUVOIR, Simone. Que peut la littérature?. *In*: BEAUVOIR, Simone et al. **Que peut la littérature?** [Paris] : Union Générale d'Éditions, 1965. p. 73-92.

BEAUVOIR, Simone. **La Force des choses**. Paris: Gallimard, 1963.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

JEANNELLE, Jean-Louis; LECARME-TABONE, Éliane. Introduction: Le Temps des mémoires. *In*: BEAUVOIR, Simone de. **Mémoires**. Paris: Gallimard, 2018. (Bibliothèque de la Pléiade). v. 1, p. IX-LIV.

A formação de uma escritora: os *Cahiers de jeunesse* de Simone de Beauvoir (1908-1986)

JOHANSON, I. A dimensão ética de Simone de Beauvoir. **Cult**, São Paulo, n. 10, p. 9-13, jan. 2019. Edição especial: Simone de Beauvoir e os paradoxos do feminino.

KRISTEVA, J. **Beauvoir presente**. Tradução de Edgard Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

LE BON DE BEAUVOIR, Sylvie. Introduction. *In*: BEAUVOIR, Simone de. **Cahiers de jeunesse: 1926-1930**. Paris: Gallimard, 2008. p. 9-41.

NEVES, A. das. Num estiramento de libertação no papel: o arquivo literário de Lygia Fagundes Telles e sua correspondência com Simone de Beauvoir. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 97-120, 2019. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15213. Acesso em: 8 jan. 2021.

RIBEIRO, D. Figurações do outro. **Cult**, São Paulo, n. 10, p. 18-23, jan. 2019. Edição especial: Simone de Beauvoir e os paradoxos do feminino.

ROMANO, L. A. C. **A passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2002.



A METÁFORA E A METONÍMIA NA CRIAÇÃO POÉTICA E LITERÁRIA: DA LINGUÍSTICA ESTRUTURAL À LITERATURA FRANCESA

Lucca LOBATO*

RESUMO: Esse artigo explora as relações entre metáfora e metonímia na linguagem, especialmente no contexto da criação literária, com base nas teorias de Saussure e Jakobson. Discutem-se os conceitos de significante, significado, relações sintagmáticas e paradigmáticas, além do impacto desses conceitos na articulação da linguagem poética e literária. Jakobson propõe que a metáfora está ligada à seleção, enquanto a metonímia refere-se à combinação, sendo ambas fundamentais para compreender o funcionamento da linguagem. O texto também destaca a coexistência de metáfora e metonímia na criação poética e literária, utilizando de exemplos da literatura francesa como Victor Hugo, Marcel Proust, Albert Camus e Ghérasim Luca.

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora. Metonímia. Saussure. Jakobson. Linguagem.

Introdução

O presente artigo busca pensar a articulação da linguagem na criação poética, partindo dos efeitos de linguagem. Pensando nas relações estruturais propostas por Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, pretendemos entender como a poesia é operada dentro da relação de significado e significante entre metáfora e metonímia.

Para isso, devemos pensar um caminho bem definido. Primeiro, tentaremos fazer uma digressão para a ideia do signo linguístico conforme foi conceituado pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure; depois, entraremos nas movimentações teóricas da linguística estrutural, da comunicação e da poética segundo Roman Jakobson; por fim, leremos alguns trechos de poemas para entender

* Doutorando em Literatura. UnB - Universidade de Brasília. Programa de Pós-graduação em Literatura (POSLIT/UnB)/ Université Sorbonne-Nouvelle (USN). Brasília - Distrito Federal - Brasil. 70910-900 - lmlobato@outlook.com.

como funcionam o signo linguístico, a metáfora e a metonímia. Assim, propomos compreender as relações de metáfora e metonímia na linguagem poética a partir do signo linguístico.

De fato, podemos dizer que todas as outras figuras podem se encaixar nessas duas grandes formas: a metáfora e a metonímia. Essas duas figuras atuam sobre o jogo da linguagem de forma a mascarar, condensar, movimentar e deslocar o sujeito. A metáfora e a metonímia articulam a linguagem transformando o sujeito. Nossa questão aqui é pensar como essa articulação acontece dentro da criação poética e literária. Dessa forma, propomos a leitura de alguns expoentes da literatura francesa que utilizam desses recursos linguísticos em sua escrita, seja na poesia ou na prosa.

Saussure e o signo linguístico

Devemos, porém, revisitar rapidamente a conceituação de signo proposta por Ferdinand de Saussure em seu *Curso de Linguística Geral*. Em especial, nos debruçaremos sobre duas questões principais que Saussure levanta. A estrutura do signo e os conceitos de paradigma e sintagma.

Se falamos da estrutura do signo, sabemos que Saussure a divide em duas partes: o significado (conceito) e significante (imagem acústica). O signo linguístico saussuriano é de extrema importância para conhecermos como o poeta tentará articular a linguagem na poesia, pois é através das relações entre significante e significado que se pode criar as imagens poéticas. Nesse primeiro momento, entretanto, devemos trazer as palavras do linguista suíço:

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la 'material', é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (Saussure, 2006, p. 106).

Isso implica que a estrutura do signo é constituída principalmente pela diferença entre significado e significante; ambos são elementos negativos da língua, sendo positivo somente sua totalidade, ou seja, o signo linguístico. As setas presentes no esquema linguístico saussuriano evidenciaria uma igualdade de valor entre significado e significante. Mas também implica que a estrutura

do signo se fundamenta na **relação** entre diferentes termos negativos. Se o significado só pode ser determinando a partir de sua relação com o significante e vice-versa, então uma modificação em um desses termos também modificará o outro, levando à possibilidade de pensar a criação poética, como veremos mais a frente.

As duas principais características do signo linguístico saussuriano são a arbitrariedade e a linearidade. Quanto à arbitrariedade, Saussure diz “[...] queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade.” (Saussure, 2006, p.108-109). Ou seja, o caráter arbitrário do signo é um caráter que toca o significante. Quanto à linearidade, Saussure a coloca em uma extensão que é mensurável em uma só dimensão, sendo uma linha. Saussure vai afirmar:

Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após o outro; formam uma cadeia (Saussure, 2006, p. 110).

Isso implica que o signo linguístico convoca uma linearidade. Nesse sentido, a linguagem só se constitui na linearidade não apenas da fala, em que é impossível pronunciar duas palavras ao mesmo tempo, mas também na escrita, em que os significantes aparecem linearmente, um após o outro para formar o sentido. É a ordem da leitura. Segundo Saussure, as relações que chama de sintagmáticas são baseadas no caráter linear da língua, enquanto as relações associativas são baseadas numa série mnemônica virtual. As relações sintagmáticas acontecem *in praesentia*, isto é, elas acontecem entre as palavras utilizadas na cadeia do discurso. As relações associativas acontecem *in absentia*, isto é, elas acontecem na seleção de cada palavra naquele local. Saussure usa uma metáfora arquitetônica para representar essas relações que ocorrem na linguagem: uma coluna.

A coluna se acha, de um lado, numa certa relação com a arquitrave que a sustém; essa disposição de duas unidades igualmente presentes no espaço faz pensar na relação sintagmática; de outro lado, se a coluna é da ordem dórica, ela evoca a comparação mental com outras ordens (jônica, coríntia etc.), que são elementos não presentes no espaço: a relação é associativa (Saussure, 2006, p. 172).

Tendo em mente essas relações sintagmáticas e associativas, podemos entender onde a metáfora e a metonímia se encaixam na leitura do linguista estrutural russo Roman Jakobson.

Jakobson, a poesia e as afasias

Sabendo então desses conceitos saussurianos, podemos partir enfim para a questão que levanta Roman Jakobson sobre a metáfora e a metonímia. Em seu texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*, Jakobson tenta compreender o funcionamento e a estrutura da linguagem. Para isso, o linguista russo coloca a linguagem em sua relação com a comunicação e especialmente com a psicopatologia ao investigar as afasias. Jakobson explica que

[...] a aplicação de critérios puramente linguísticos à interpretação e classificação dos fatos da afasia pode contribuir, de modo substancial, para a ciência da linguagem e das perturbações da linguagem, desde que os linguistas procedam com o mesmo cuidado e precaução ao examinar os dados psicológicos e neurológicos como quando tratam de seu domínio habitual (Jakobson, 2010, p. 36).

Nesse sentido, Jakobson levanta a questão sobre o duplo caráter da linguagem que, se lembrarmos de Saussure, representa as relações associativas e sintagmáticas. Não apenas isso, mas Jakobson busca dizer que essas ferramentas tão usadas pelos poetas (metáfora e metonímia) aparecem também nas afasias, doenças fisiológicas e psicológicas que afetam as habilidades de comunicação de uma pessoa. Isso implica que o linguista russo aproxima a construção poética do verso a formação afásica das estruturas da língua. Diz Jakobson (2010, p. 37),

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (exceto nos raros casos de efetivo neologismo) deve ser feita a partir do repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem possuem em comum.

Isto é, a seleção é apresentada nas relações associativas, que Jakobson virá a chamar de paradigma, e a combinação é apresentada nas relações sintagmáticas. Assim, a partir da combinação da unidade mínima da linguagem, o fonema¹, Jakobson observa como a combinação implicaria na metonímia enquanto a seleção implicaria na metáfora. Em suma, Jakobson afirma que esses procedimentos não ocorrem com uma liberdade pura, mas que as combinações de fonemas para a criação de palavras são limitadas pela ordem da língua.

Para Jakobson, existem dois modos de arranjos para o signo linguístico:

O primeiro é a combinação, “Todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos.” (Jakobson, 2010, p.39). Ou seja, um signo apresenta seu significado em relação a outro signo assim como uma unidade mais simples da linguagem vai apresentar sua significação a partir de sua relação com o todo. Assim, a combinação e a contextura fazem parte da mesma operação.

O segundo é a seleção, “[...] implica a possibilidade de substituir um [termo] pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro.” (Jakobson, 2010, p.40). Ou seja, em uma frase simples como Pedro mata Paulo, as escolhas do verbo matar e não outro, do sujeito Pedro e não Paulo e do objeto Paulo e não Pedro é o que define a seleção que se presentifica na linguagem. Nesse sentido, seleção e substituição fazem parte da mesma operação.

Se voltarmos para Saussure e sua definição das relações associativas como *in absentia* e das relações sintagmáticas como *in praesentia*, podemos afirmar que a seleção ocorre nas entidades ligadas ao código linguístico enquanto a combinação está ligada à mensagem e ao código ou somente ao código. Aqui, vale lembrarmos rapidamente do esquema de Jakobson da linguagem ligada à comunicação: em que a mensagem, associada a um contexto, utilizando do código e do contato, se direciona para um destinatário.

Nesse sentido, diz Jakobson explica a relação entre mensagem e código. Especialmente na dupla relação entre o código, que é interno, e a mensagem, que é externa, podemos perceber que os eixos associativos e sintagmáticos vão agir em conjunto para construir o sentido da fala ou da escrita comunicada.

Os constituintes de qualquer mensagem estão necessariamente ligados ao código por uma relação interna e à mensagem por uma relação externa. A linguagem, em seus diferentes aspectos, utiliza os dois modos de relação. Quer

¹ “[...] A liberdade de combinar fonemas em palavras está circunscrita; está limitada à situação marginal da criação de palavras.” (Jakobson, 2010, p.39).

mensagens sejam trocadas ou a comunicação proceda de modo unilateral do remetente ao destinatário, é preciso que, de um modo ou de outro, uma forma de contiguidade exista entre os protagonistas do ato da fala para que a transmissão da mensagem seja assegurada (Jakobson, 2010, p.41).

Isso implica uma equivalência de símbolos utilizados pelo remetente e pelo destinatário que possibilita a comunicação; Jakobson mostra que essa relação interna da comunicação e dos dois indivíduos que se comunicam é o que faz com que a linguagem tenha seu caráter comunicativo.

Podemos argumentar, entretanto, sobre a poesia. Claro, a função da poesia não é necessariamente a comunicação. Se há alguma forma de comunicação na poesia, ela não acontece da mesma forma que um diálogo entre dois indivíduos que dividem um mesmo código, mas de uma forma que joga com o duplo caráter da comunicação. Em um outro texto intitulado *Linguística e Poética*, Jakobson afirma:

Para se ter uma ideia geral dessas funções [da linguagem], é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal, o REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz, a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (Ou “referente”, em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário, e que seja verbal ou suscetível de verbalização; um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e ao decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTATO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (Jakobson, 2010, p.121-122).

É no código e na mensagem que a metáfora e a metonímia vão operar. A linguagem poética altera precisamente esses campos da comunicação. A poesia pode não ser feita necessariamente para comunicar algo, mas de toda forma, comunica. Se a linguagem poética funciona entre os eixos da seleção e da substituição, podemos afirmar que a poesia de alguma forma vem a transgredir a maneira comum na qual a comunicação se realiza. Isso implica que uma mensagem indo de um remetente a um destinatário é alterada em seu código, isto é, a linguagem, e em sua própria mensagem. Temos uma espécie de laço que ocorre da mensagem para a própria mensagem, como autorreferência que

funciona dentro da mensagem para a própria mensagem. No código, podemos observar uma modificação do sentido. Michel Riffaterre, em seu texto *A Ilusão Referencial*, afirma:

A poesia exprime ideias e coisas de maneira indireta. Nem a descrição mais natural é um simples enunciado de fato: apresenta-se como um objeto estético de conotações afetivas. A representação literária da realidade, a mimese, não é mais do que o pano de fundo que torna perceptível o caráter indireto da significação (Riffaterre, 1984, p. 99).

Assim, temos na linguagem poética uma estrutura que retorna a ela mesma modificando a significação. Se pensarmos na formação das menores unidades do verso e das palavras, isto é, o fonema, percebemos como a construção poética é realizada de forma que as diferenças entre um som e outro podem também alterar a forma como a mensagem e o código são operados na poesia e no esquema da comunicação de Jakobson. O código e a mensagem serão articulados entre os eixos de seleção e de combinação de forma que o poema altere o sentido que essas funções teriam em uma linguagem cotidiana. A linguagem poética vai funcionar indo além da linguagem cotidiana e sua estrutura de comunicação através dessa mesma estrutura. Dessa forma, Jakobson explica a função poética da linguagem dentro do esquema da comunicação, a partir de da sequência e linearidade do signo linguístico composto pela ordem dos fonemas.

A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em poesia, uma sílaba é igualada a todas as outras sílabas da mesma sequência; cada acento de palavra é considerado igual a qualquer outro acento de palavra, assim como ausência de acento iguala ausência de acento; longo (prosodicamente) iguala longo, breve iguala breve; fronteira de palavra iguala fronteira de palavra, ausência de fronteira iguala ausência de fronteira; pausa sintática iguala pausa sintática, ausência de pausa iguala ausência de pausa. As sílabas se convertem em unidades de medida, e o mesmo acontece com as moras ou acentos (Jakobson, 2010, p. 130).

Dessa forma, na função poética, pela igualdade das sílabas e dos fonemas, cria-se uma estrutura que permite a construção da linguagem poética dentro dela. Isso ocorre pela igualdade dos elementos de cada eixo, ou seja, igualdade

de posição que esses elementos ocupam em cada eixo. Ao mesmo tempo, dessa igualdade, temos a diferença que surge na relação entre cada elemento em sua posição. Observando isso, podemos sublinhar que a função poética aproxima o eixo de seleção, as possibilidades de escolhas de palavras, com o eixo de combinação, a linearidade do signo linguístico que é a leitura. Aqui, o poema se torna autorreferencial, o código fala do código, a mensagem é ela mesma e não um conteúdo além dela. É isso que quer dizer Riffaterre ao falar do caráter indireto da significação no poema: a linguagem poética diz respeito à transformação de sentido a partir de sua seleção e combinação.

Voltemos à questão da metáfora e da metonímia. Jakobson pensa então a afasia que engendra o distúrbio da similaridade, incompatível com a metáfora. Nesse tipo de afasia, o sujeito tem dificuldades com os arranjos de seleção e substituição enquanto a combinação e a contextura continuam estáveis. O contexto assim se apresenta como decisivo. As palavras ficam dependentes do contexto, ou seja, o afásico não consegue utilizar palavras que não dependam do contexto.

Sua linguagem é meramente reativa: ele continua facilmente uma conversa, mas tem dificuldades em começar um diálogo; é capaz de responder a um interlocutor real ou imaginário quando ele próprio é, ou imagina ser, o destinatário da mensagem. É-lhe particularmente difícil empreender ou até mesmo compreender um discurso fechado como o monólogo. Quanto mais seus enunciados dependam do contexto, melhor se haverá ele em sua tarefa verbal. Sente-se incapaz de emitir uma frase que não responda ou a uma réplica do interlocutor ou a uma situação efetivamente presente (Jakobson, 2010, p. 42).

O exemplo que Jakobson traz para esse tipo de afasia é de um indivíduo que conseguia utilizar a palavra “solteiro” para falar de apartamentos para solteiros, mas não conseguia usar seu substituto (ou seja, metáfora) “homem não casado”. Outro exemplo, um afásico ao qual o observador mostra um lápis e pergunta o que é aquilo dá a resposta “para escrever”. Nesse sentido, não conseguimos ver a operação de uma metáfora, mas sempre de um processo metonímico².

² “Tais metonímias podem ser caracterizadas como projeções da linha de um contexto habitual sobre a linha de substituição e seleção; um signo (garfo, por exemplo), que aparece ordinariamente ao mesmo tempo que outro signo (faca, por exemplo) pode ser utilizado no lugar desse signo. Grupos de palavras como ‘garfo e faca’, ‘lâmpada de mesa’, ‘fumar um cachimbo’ suscitaram as metonímias garfo, mesa, fumaça; a relação entre o uso de um objeto (torrada) e os meios de sua produção subjazem à metonímia comer por torradeira.” (Jakobson, 2010, p. 49).

O outro tipo de afasia, o distúrbio da contiguidade, incompatível com a metonímia, diz respeito a uma afetação do arranjo do contexto. Isso significa que o afásico não consegue ordenar hierarquicamente as palavras para constituir frases completas. Assim, “A ordem das palavras se torna caótica; os vínculos de coordenação e subordinação gramatical, quer de concordância, quer de regências dissolvem-se” (Jakobson, 2010, p. 51). O exemplo usado por Jakobson é o uso de similitudes e identificações aproximadas da metáfora. Nesse caso, os afásicos acabam passando por um processo inverso ao da aquisição da linguagem pela criança.

Na linguagem normal, a palavra é ao mesmo tempo parte integrante de um contexto superior, a frase, e por si mesma um contexto de constituintes menores, os morfemas (unidades mínimas dotadas de significação) e os fonemas. Falamos dos efeitos da desordem da contiguidade na combinação de palavras em unidades superiores. A relação entre a palavra e seus constituintes reflete a mesma desordem, ainda que de maneira um pouco diferente. Um traço típico do agramatismo é a abolição da flexão: aparecem categorias não-marcadas, como o infinito no lugar das diferentes formas conjugadas, e nas línguas dotadas de declinação, o nominativo no lugar de todos os casos oblíquos. Esses defeitos são devidos em parte à eliminação da regência e da concordância e em parte à perda da capacidade de decompor as palavras em radical e desinência. Finalmente, um paradigma (em particular, a série dos casos gramaticais exemplificados pelo inglês *he, his, him* ou por tempos como *ele vota, ele votou*) oferece o mesmo conteúdo semântico de diferentes pontos de vista associados entre si por contiguidade; dessarte, há uma razão a mais, para os afásicos que sofrem de distúrbio da contiguidade, de rejeitar tais séries (Jakobson, 2010, p. 52).

Mas qual a importância do estudo das afasias para a metáfora e a metonímia? E para a criação poética e construção do poema? Jakobson afirma que ambos os processos de similaridade e de contiguidade se apresentam ocorrendo conjuntamente em um comportamento verbal normal. É na relação entre seleção e combinação, como vimos no texto de Jakobson sobre a função poética, que o sujeito funda seu estilo, o que compreende sua personalidade e sua preferência. Para demonstrar isso, Jakobson traz um exemplo de um teste realizado com crianças³: uma palavra citada choupana tem a resposta dividida em **queimou** (metonímia) e é uma **casinha** (metáfora).

³ Nessa experiência, duas predileções linguísticas opostas se manifestam invariavelmente: a resposta é dada ou como substituto ou como complemento do estímulo. No segundo caso, estímulo e resposta formam, juntos, uma construção

As duas reações são predicativas; mas a primeira cria um contexto puramente narrativo, ao passo que na segunda há uma dupla conexão com o sujeito choupana: de um lado, uma contiguidade posicional (vale dizer, sintática); de outro, uma similaridade semântica (Jakobson, 2010, p. 56).

Nesse teste, podemos ver claramente como a relação entre similaridade e combinação contrastam o estilo, gostos e preferências pessoais dos indivíduos. É nesse sentido que Jakobson afirmará que o processo metafórico, na poesia, surge principalmente com as escolas romântica e simbolista e que a metonímia é predominante na corrente literária realista. Os artistas cubistas eram predominantemente metonímicos ao passo que os surrealistas eram metafóricos. Jakobson usa o romance *Anna Karenina*, de Tolstói, como exemplo da metonímia: o autor narra a cena do suicídio da personagem em sua bolsa, trazendo a sinédoque para sua explicação. A metáfora, apresentada mais na poesia, visa o signo e a condensação da linguagem. Assim,

De vez que a poesia visa ao signo, ao passo que a prosa pragmática visa ao referente, estudaram-se os tropos e as figuras essencialmente como procedimentos poéticos. O princípio de similaridade domina a poesia; o paralelismo métrico dos versos ou a equivalência fênica das rimas impõem o problema da similitude e do contraste semânticos; existem, por exemplo, rimas gramaticais e antigramaticais, mas nunca rimas agramaticais. Pelo contrário, a prosa gira essencialmente em torno de relações de contiguidade. Portanto, a metáfora, para a poesia, e a metonímia, para a prosa, constituem a linha de menor resistência, o que explica que as pesquisas acerca dos tropos poéticos se orientem principalmente para a metáfora (Jakobson, 2010, p. 62).

Nessa categorização jakobsoniana da metáfora no plano da poesia e da metonímia no plano da prosa, podemos abrir espaço para a leitura de alguns textos que consigam exemplificar o uso dessas figuras na criação poética.

Leituras de metáfora e metonímia

O interesse aqui pela forma como a linguagem opera na criação poética nos faz pensar exemplos mais factuais da literatura para pensar a metáfora e a

sintática própria, geralmente uma frase. Esses dois tipos de reações foram chamados de substitutivo e predicativo (Jakobson, 2010, p. 56)

metonímia. Propomos quatro exemplos: dois da prosa, Proust⁴ e Camus, e dois da poesia, com Victor Hugo e Ghérasim Luca.

Começemos então pelos poetas. No poema “Booz adormecido”, de Victor Hugo, conforme foi apresentado por Lacan em seu *Seminário livro 3: as psicoses*, percebemos como a metáfora e a metonímia operam de forma íntima. Lacan estudou a metáfora e a metonímia a partir de Jakobson, mas para pensar outro tipo de caso psicológico, a psicose. Entretanto, Lacan utiliza um verso de Victor Hugo para mostrar como metáfora e metonímia conseguem operar juntos e são necessárias uma para a outra:

Sua barba era de prata como um rio de abril.

Seu feixe não era avaro nem odiento;

Quando ele olhava passar alguma pobre apanhadeira:

“deixem cair algumas espigas”, dizia ele (Hugo, 2002, p.40, grifo nosso)⁵.

Observemos que a frase “seu feixe não era avaro nem odiento” é um exemplo clássico lacaniano para a metáfora. Para Lacan, na teoria freudiana da interpretação do sonho, a metáfora funciona como a condensação enquanto a metonímia funciona como o deslocamento. Assim, para Lacan, é por haver uma sintaxe, uma “ordem primordial de significante” que o sujeito é mantido separado entre Booz e “seu feixe/*sa gerbe*”; temos uma articulação predicativa. Nesse sentido, “[é] pelo fato de que o feixe é o sujeito de avaro e odiento, que ele pode ser identificado com Booz em sua falta de avaria e em sua generosidade. É pela similaridade de posição que o feixe é literalmente idêntico ao sujeito Booz.” (Lacan, 1988, p. 256). Lacan traz à tona a questão do valor posicional aqui: “Em primeiro lugar, o vínculo posicional, que é o fundamento do vínculo que chamei ainda há pouco proposicional. É o que, numa dada língua, instaura a dimensão essencial que é aquela da ordem das palavras.” (Lacan, 1988, p. 263).

⁴ Agradeço aos anos de aulas de Teoria da Linguagem Poética e Desconstrução e Escrita com o Prof. Dr. Piero Eyben na Universidade de Brasília (UnB), assim como aos semestres em que fui seu estagiário docente em Introdução à Teoria Literária, por haver levantado questões relativas a essa interpretação sobre a leitura de Proust. Nesse sentido, essas análises carregam uma herança desse ensino. Escrevi esse texto inicialmente para uma aula sobre metáfora e metonímia no curso de extensão intitulado “Oficina de experimentações poéticas”, na UnB, ministrado junto ao doutorando Antônio da Mata, a quem também agradeço.

⁵ “*Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril.*

Sa gerbe n'était point avaré ni haineux;

Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse:

« *Laissez tomber exprès des épis* », disait-il”. (Hugo, 2002, p.40, grifo nosso).

Portanto, o verso “*as gerbe n’était point avare, ni haineuse*” pode ser lido como metáfora, onde pela similaridade com a generosidade de Booz, o feixe se torna o sujeito mesmo; ou como metonímia, na qual por trás do feixe de Booz conseguiríamos ver o pênis real de Booz. O importante, para Lacan, é entender como sem a estruturação do significante esses processos estilísticos da linguagem não poderiam modificar o sentido.

O caso de Ghérasim Luca ocorre de forma distinta daquela encontrada em Victor Hugo. Em seu livro *Paralipomènes*, o autor romeno que escrevia em língua francesa utiliza da ideia de paralipomena, coisas omitidas em um livro, para jogar com as palavras, entre metáfora e metonímia. Vejamos como isso funciona em duas partes. A primeira, logo no primeiro poema do livro, coloca metáfora e metonímia em jogo:

A água que tem ar de acender
O fogo sobre a terra
O ar de acender o ar sobre o fogo
O ar do acender sobre a água
O que tem ar de se extinguir sobre a terra
O ar de acender e de se estreitar
A água e o fogo no ar (Luca, 1986, p.7)⁶.

O poema joga com os elementos terrestres (água, fogo, ar e terra) para construir um jogo com a semântica das palavras. “*L’eau qui a l’air d’allumer*”, por exemplo, coloca em jogo dois elementos de forma clara: a água e o ar. Entretanto, o jogo ocorre no sentido da frase “ter ar de” (*avoir l’air de*), cujo sentido é se assemelhar a outro elemento. Nesse sentido, o ar que aparece serve como um espelho que vai aproximar as imagens da água com a imagem do fogo que aparece metonimicamente a partir do verbo acender (*allumer*). Metaforicamente, a expressão “ter ar de” condensa o sentido da similaridade e semelhança entre a água e o fogo.

Nesse sentido, lembremos da aproximação lacaniana dos conceitos de condensação e deslocamento de Freud com a metáfora e a metonímia:

⁶ “*L’eau qui a l’air d’allumer*
Le feu sur la terre
L’air d’allumer l’air sur le feu
L’air d’allumer sur l’eau
Ce qui a l’air de s’éteindre sur terre
L’air d’allumer et d’éteindre
L’eau et le feu en l’air”. (Luca, 1986, p.7, tradução nossa).

De uma forma geral, o que Freud chama a condensação, é o que se chama em retórica a metáfora, o que ele chama o deslocamento é a metonímia. A estruturação, a existência lexical do conjunto do aparelho significante, são determinantes para os fenômenos presentes na neurose, pois o significante é o instrumento com o qual se exprime o significado desaparecido. É por essa razão que de novo dirigindo a atenção para o significante, nada mais fazemos do que voltar ao ponto de partida da descoberta freudiana (Lacan, 1988, p.258).

Nesse sentido, é uma condensação e um deslocamento de sentido que Ghérasim Luca trabalha em seu poema. Por um lado, o verbo acender leva ao fogo em um deslocamento de sentido; por outro, o sentido de semelhança fica condensado na expressão “ter ar de” e, mais precisamente, fica presa como se no ar. O significado desaparecido é a paralipomena omissa com a qual Ghérasim Luca joga. Como se houvesse uma condensação onírica do ar e da semelhança, um deslocamento de sentido do verbo ao substantivo, ao nome, no sonho do poeta.

A segunda, um movimento dos fonemas que causa um deslocamento metonímico na leitura oral do poema:

A superior vírgula (‘)
O superior desconhecido ()
Em “tête à tête”
Sem “t” nem “é”
À saúde nega! (Luca, 1986, p. 85, grifo nosso)⁷.

Os dois últimos versos demonstram a construção do deslocamento metonímico. Se Ghérasim Luca está falando daquilo que é omitido na linguagem e na construção do poema (a paralipomena), ele joga com isso no próprio uso da linguagem. Em francês, a pronúncia de “*sans t’ ni é’*”, frase que usa das negações *sans* (sem) e *ni* (nem) para retirar dessa conversa privada entre vírgula superior e desconhecido, se desloca para o sentido aberto que explicita Luca da saúde negada (*santé niée*). Esse deslocamento dos fonemas expressa o deslocamento metonímico

⁷ “*La supérieure virgule (‘)*
Le supérieur inconnu
Em ‘tête à tête’
Sans “t” ni “é”
À santé niée!” (Luca, 1986, p. 85, grifo nosso, tradução nossa).

criado pela linguagem poética. Se na escrita isso não aparece, na leitura do poema, oral, o deslocamento aparece como aquilo que possibilita a formação do jogo e do sentido dos versos. O que se nega nessa discussão não é o “t” ou o “é” como as palavras parecem mostrar, mas a saúde que o som mostra. Ghérasim Luca não esconde esse procedimento para sua criação poética.

Passemos então para Proust e o deslocamento metonímico que aparece na prosa. Mais precisamente a primeira frase de *Du côté de chez Swann*, o primeiro livro de *La recherche du temps perdu*. Se lemos junto com Barthes, nos identificamos com o movimento do sono que cria Proust: “Durante muito tempo, fui dormir cedo. Por vezes, mal minha vela apagava, meus olhos se fechavam tão logo que não tinha o tempo de me dizer: ‘Eu adormeço’.” (Proust, 2022, p. 49)⁸.

A questão dessa frase de Proust é como conseguimos nos identificar com o personagem através do contexto alcançado pela frase. Ou melhor, como essa identificação nos leva a pensar o desejo de escrever de Proust. Para além da forma como Barthes articula o pensamento de Proust ao redor da sintaxe, devemos considerar também os movimentos da metáfora e da metonímia. Entre a metáfora e a metonímia, devemos lembrar a separação que faz Barthes também a partir de Jakobson. A questão da metáfora, do ensaio, “O que é? O que é que isso quer dizer”, e a questão da metonímia, do romance, “De que isto que estou enunciando pode ser seguido? O que é que o episódio que estou contando pode gerar?” (Barthes, 2012, p.350). Dessa forma, o texto de Proust tenta responder à metáfora e à metonímia ao mesmo tempo. E esse trecho inicial é um exemplo complexo dessa tentativa. Por um lado, temos a metáfora, seleção e condensação, o jogo entre “eu” narrador e “eu” da biografia, também com sono e memória; por outro lado, temos a metonímia, a combinação e o deslocamento, o sono e a felicidade aparecendo foneticamente.

Não é à toa que Barthes nos diz em seu texto *Proust et les noms*: “[...] a língua entra sub-repticiamente em uma relação que se postulava – miticamente – como imediata [...]” (Barthes, 1972, p.126)⁹. E ainda depois: “pois é evidentemente à metáfora que é preciso anexar os fenômenos de fonetismo simbólico, e não serviria para nada estudar um sem o outro” (Barthes, 1972, p. 126)¹⁰. Dessa forma, podemos perceber como a metáfora funciona também dentro do processo

⁸ “*Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n’avais pas le temps de me dire : ‘je m’endors.’*” (Proust, 2022, p. 49, tradução nossa).

⁹ No original: “*la langue rentre subrepticement dans une relation que l’on postulait – mythiquement – comme immédiate [...]*” (Barthes, 1972, p.126).

¹⁰ No original: “*car c’est évidemment à la métaphore qu’il faut rattacher les phénomènes de phonétisme symbolique, et il ne servirait à rien d’étudier l’un sans l’autre*” (Barthes, 1972, p. 126).

da metonímia, como uma operação da linguagem para reformular a felicidade entre sono e pensamento, sono e memória. Podemos pensar na formulação de Genette para a relação da metáfora e metonímia:

Assim, longe de serem antagonistas e incompatíveis, metáfora e metonímia se apoiam e se interpenetram, e fazer parte da segunda não consistirá em preparar uma lista concorrente frente a das metáforas, mas sim a mostrar a presença e a ação das relações de coexistência no próprio interior da relação de analogia: o papel da metonímia na metáfora. (Genette, 1972, p. 42)¹¹.

Isso nos faz pensar em como a frase inicial de Proust sobre o sono e a relação com a mãe não apenas cria uma diferença entre o narrador e o autor, considerando também a autobiografia de Marcel, mas também como isso é possível a partir do jogo da metonímia e da metáfora que são operadas ao mesmo tempo na frase de abertura do livro.

Portanto, temos a construção sintática da primeira frase: “Durante muito tempo fui dormir cedo”. No francês, o verbo é reflexivo o que implica que o narrador age sobre ele mesmo. Ele é o objeto. Construção predicativa. No plano da similaridade, da metáfora portanto, vemos como Proust condensa a si mesmo na figura do narrador, mas também como consegue condensar o leitor nesse espaço do sono, da vigília. O advérbio *longtemps* marca o valor temporal da sintaxe proustiana, o sujeito agindo sobre si mesmo marca a reflexão por excelência da estrutura significante. A metonímia surge rapidamente, precisamente na diferença fonemática de *bonne heure* e seu equivalente fonético *bonheur*. De fato, a metonímia é o deslocamento da “boa hora”, o dormir cedo, com a felicidade, *bonheur*¹². Proust marca a felicidade do narrador em ir dormir cedo enquanto uma memória. Aqui vemos como metáfora e metonímia atuam juntas para criar o jogo da linguagem: é a possibilidade da memória e do sono acontecerem ao mesmo tempo em uma frase.

Assim, podemos pensar primeiramente nos dois desvios que Barthes fala em Proust. O primeiro, da pessoa enunciativa, isto é, o jogo constante entre o ‘eu’ como narrador e o ‘eu’ como sujeito da biografia: “[...] ‘eu’ não é aquele que

¹¹ No original : “Ainsi, loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent, et faire sa part à la seconde ne consistera pas à en dresser une liste concurrente en face de celle des métaphores, mais plutôt à montrer la présence et l'action des relations de « coexistence » à l'intérieur même du rapport d'analogie: le rôle de la métonymie dans la métaphore.” (Genette, 1972, p. 42).

¹² O crítico literário Gérard Genette (1972) sublinha como Proust cria e desenvolve uma estrutura temporal com o os inícios de seus livros.

se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse ‘eu’ é um ‘eu’ de escritura, cujas ligações com o ‘eu’ civil são incertas, deslocadas.” (Barthes, 2012, p.354-355).

O segundo desvio é o do tempo agindo sobre o desejo. Barthes afirma que “[...] o Tempo pesa sobre esse desejo, mantém-no numa cronologia [...]” (Barthes, 2012, p.355). O tempo em Proust é de extrema importância. O desejo de escrita funciona com o tempo. O narrador viveu e agora escreve, o sujeito da biografia viveu e agora sabe o que deve escrever: a Busca. Isso implica uma condensação do “eu” na afirmação final “*je m’endors*”. O verbo é reflexivo mais uma vez o que implica o sujeito enquanto objeto. Proust é o narrador ao mesmo tempo que é o sujeito da biografia. A condensação da metáfora duplica o tempo: um de do narrador, outro de Proust enquanto sujeito que escreve. Além do jogo com os fonemas parecido com o que vimos em Ghérasim Luca, temos uma metáfora do próprio “eu”, um deslocamento da felicidade do sono.

A segunda leitura da prosa é do livro *L’Étranger*, de Albert Camus. A forma dramática com a qual o livro começa. Há uma abertura intensa nessa frase. Uma forma de começar pelo fim, começar por um não saber. Se Proust coloca a temporalidade em jogo, Camus a coloca completamente no campo do não saber, do desconhecido. Vejamos como a metáfora e a metonímia se articulam no trecho: “Hoje mamãe morreu. Ou talvez ontem, eu não sei. Eu recebi um telegrama do asilo: ‘Mãe falecida. Enterro amanhã. Com a mais elevada consideração’. Isso não quer dizer nada. Foi ontem, talvez.” (Camus, 1942, p. 9)¹³.

Vemos como a preocupação do narrador é o tempo que permanece desconhecido. O tempo não é condensado como no caso de Proust (dois tempos de narrador e sujeito da biografia), mas deslocado. O sentido do “*Aujourd’hui*” (Hoje), vai para o “*hier*” (ontem). Há a formação de sentido metonímica na forma como esses advérbios aparecem: “hoje”, “ontem”, “amanhã” e “ontem”. O sentido do tempo se desloca até que seja desconhecido. Não sabemos se sua mãe morreu hoje, ontem ou dois dias atrás. A única marca temporal que sabemos realmente é a hora do enterro, “amanhã”, mas que para o narrador de nada significa, pois a importância da hora da morte já foi deslocada. A metáfora ocorre com a escolha das palavras do narrador e do telegrama. “*Maman*” (mamãe) é uma pessoa enquanto “*mère*” (mãe) é outra. A questão do tempo metonímico também surge

¹³ “*Aujourd’hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J’ai reçu un télégramme de l’asile : ‘mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués* ». *Cela ne veut dire rien. C’était peut-être hier.*” (Camus, 1942, p. 9, tradução nossa).

aqui. O que não quer dizer nada ao narrador é a morte de uma “mãe” que não pode ser sua “mamãe”, uma vez que ele não sabe o tempo da morte.

Vemos aqui como a metáfora e a metonímia criam o sentido mais interno do narrador na prosa. Todo o sentido é transformado pela forma como a linguagem é articulada a partir do signo linguístico e da comunicação. Nesse sentido, assim como o verso de Victor Hugo ou como a frase de Proust, podemos ver como ambos os modos de arranjos da linguagem coexistem, uma vez que um funciona sobre o paradigma (a seleção) e o outro sobre o sintagma (a combinação). Se sabemos que o que funda o estilo da pessoa são as escolhas possíveis entre cada uma das relações, lembremos também que a função poética se dá pela seleção atuando sobre a combinação. Há algo a mais na escrita e no signo que a literatura e a criação poética deixam escapar: isto é, a linguagem não pode ser completamente controlada, por mais que isso seja pretendido. Podemos sim utilizar das teorias de Saussure, Jakobson, Barthes, Lacan etc. para operar a linguagem, mas o jogo da linguagem, na escrita, funciona para além do processo consciente de criação.

Conclusão

A partir das leituras propostas de poemas e romances, podemos perceber como o sentido é transformado pelas relações entre o eixo de seleção e de combinação que é possível de ser analisado devido ao esquema saussuriano do signo linguístico. Assim, a comunicação conforme esquematizada por Jakobson se movimenta com a linguagem poética de forma que sempre seja possível esconder alguma coisa na literatura. Através da estrutura da linguagem, podemos encontrar alguma espécie de segredo na criação poética.

A função poética funciona segundo a maneira com a qual a seleção e a combinação são articuladas na sintaxe da língua. A linguagem, conforme vimos com Jakobson, é o meio pelo qual o poeta consegue expressar e comunicar uma mensagem através de um código que é assombrado pelo próprio estilo e personalidade. Isso implica dizer que entre metáfora e metonímia conseguimos compreender não apenas certos distúrbios da linguagem, como no caso das afasias, ou casos psicóticos, mas também a forma como o poeta usa a linguagem para fundamentar sua comunicação. Se o estilo surge entre os eixos de seleção e de combinação, é possível afirmar também que é no estilo que se esconde algum saber que se espera que permaneça às sombras. Nesse sentido, acreditamos que foi possível compreender como a metáfora e a metonímia operam dentro dos processos de criação poética e literária que analisamos.

O desenvolvimento teórico com Saussure e Jakobson serve como base para que seja possível entender os movimentos da criação poética desses dois arranjos de linguagem. Por um lado, o conceito de signo linguístico saussuriano permite criar relações diferenciais entre significado e significante tornando possível a complexa estrutura da poesia; por outro lado, a função poética atuando sobre o código e a mensagem transforma o sentido através da metáfora e da metonímia, isto é, o eixo de combinação agindo sobre o de seleção e vice-versa. As leituras se baseiam nesses desenvolvimentos teóricos para que seja possível perceber a operação da linguagem na literatura e na poesia. Como foi possível observar com a literatura francesa, as relações de significado e significante entre os eixos de combinação e de seleção são o que proporciona a criação entre código e mensagem. É uma operação da linguagem que possibilita a transformação de uma série de palavras em um poema ou um romance. A literatura francesa pode nos ajudar a entender de perto como o uso da língua, ainda que seja diferente em cada época, permanece como um trabalho fundamental para a literatura.

A importância desses arranjos e procedimentos de linguagem para a criação poética não pode ser subestimada. Não há linguagem poética sem o uso da metáfora e da metonímia, sem que se esconda alguma coisa na linguagem através de sua operação. Nesse sentido, a força que esses procedimentos de linguagem exercem sobre a criação poética e literária excede até mesmo o que o próprio poeta acredita ser.

THE METAPHOR AND METONYMY IN POETIC AND LITERARY CREATION: FROM STRUCTURAL LINGUISTICS TO THE FRENCH LITERATURE

ABSTRACT: *This article explores the relationships between metaphor and metonymy in language, particularly in the context of literary creation, based on the theories of Saussure and Jakobson. It discusses the concepts of signifier, signified, syntagmatic and paradigmatic relations, as well as the impact of these concepts on the articulation of poetic and literary language. Jakobson proposes that metaphor is linked to selection, while metonymy refers to combination, both being fundamental to understanding the functioning of language. The text also highlights the coexistence of metaphor and metonymy in poetic and literary creation, using examples from French literature such as Victor Hugo, Marcel Proust, Albert Camus, and Ghérasim Luca.*

KEYWORDS: *Metaphor. Metonymy. Saussure. Jakobson. Language.*

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. Durante muito tempo fui dormir cedo. *In*: _____. **O rumor da língua**. 3.ed. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, Roland. **Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques**. Paris : Éditions du seuil, 1972.
- CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris: Gallimard, 1942.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris. Éditions du seuil, 1972.
- HUGO, Victor. **La légende des siècles**. Paris: Gallimard, 2002.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3: As psicoses**. Tradução de Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- LUCA, Ghérasim. **Paralipomènes**. Paris: José Corti, 1986.
- PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swann**. Paris : Gallimard, 2022.
- RIFFATERRE, Michel. A ilusão referencial. *In*: BARTHES, Roland et al. **Literatura e Realidade**. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.



CRITIQUE, ROMAN ET MŒURS

Elvis COUTO*

RÉSUMÉ : Cet article a pour but de mener une réflexion critique sur les aspects idéologiques concernant l'évolution de la fonction médiatrice de la critique depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, se focalisant principalement sur la relation entre la critique, le roman et les mœurs ou les canons culturels. À l'égard de cette relation, le texte questionne les fondements épistémologiques de ladite tournure éthique dans les études littéraires, proposant à la critique une voie alternative, bien qu'accordée à l'esprit pragmatique qui caractérise ce premier quart du XXI^e siècle.

MOTS-CLÉS : Critique du roman. Critique de la culture. Épistémologie de la critique.

L'état actuel des études littéraires dans le monde occidental n'est plus le signe d'une crise de la pensée rationnelle : il est devenu l'un des aspects les plus surprenants de la crise de la civilisation elle-même, cette civilisation contre laquelle une révolte fut déclarée. Bien sûr, je comprends le concept de civilisation comme étant le plus haut niveau de l'évolution des moyens de sociabilité, de maîtrise de la technologie et de développement scientifique ; je l'entends comme perfectibilité¹ et même dans son sens hégélien : comme accroissement progressif de la liberté. Mais les épistémologies de notre temps ne cherchent plus la perfectibilité, la symétrie, l'équilibre et la tempérance ; leur propos éthique ne prend plus en

* UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-013 - coutoelvis@yahoo.com.br

¹ Cette notion de civilisation provient de Franklin de Oliveira (1978, p. 17) : « [...] le mot civilisation va au-delà : il a d'autres implications, et de grande importance. Ciblant le fait social de la communion humaine, il cible aussi la clé des valeurs et des buts que la société des hommes doit poursuivre. Les langues romantiques, qui gardent son étymologie, l'emploi dans le sens de la cultivation sociale, c'est-à-dire : de quelque chose qui n'est pas seulement l'être ensemble, l'être compagnon, l'être réuni l'un-avec-l'autre. Le concept de progrès, l'idée de perfection, de perfectionnement qu'elle porte, c'est une notion absente dans la conception essentiellement pragmatique par laquelle on définit une société – toute société. Il est significatif que l'idée de civilisation ait surgi avant l'apparition du mot que la désignerait. » Comme celle-ci, dans cet article, toutes les citations en langue étrangère ont été traduites vers le français par moi-même.

compte les idées de raffinement et de beauté. Ce qui prévaut, c'est l'esthétique du laid et du difforme. Sur le plan strictement littéraire, la révolte des nouvelles tendances dans les études littéraires s'adresse contre la littérature comprise comme système, tradition, culture et éducation. Nous vivons sous la houlette du pouvoir totalitaire de ce que Harold Bloom (1994) a appelé « l'école du ressentiment », qui ne veut rien d'autre si ce n'est couper les liens de l'activité littéraire avec son passé, avec sa tradition. La leçon de Curtius (1956) selon laquelle la littérature est un système de valeurs qui peut se transmettre par un large mais limité ensemble de *tropoi*, ce n'est plus en vigueur, puisque Curtius nous fit connaître la continuité entre les âges, les mouvements, les rassemblements idéologiques, entre l'Antiquité, le Moyen Âge et la Modernité, alors que les écoles du ressentiment ont tendance à réfléchir partant des idées de rupture et de ségrégation. Elles prétendent substituer la place historique de la littérature par l'actuelle place de choix de la paralittérature et de la sous-littérature. Étant plus rigoureux du point de vue conceptuel, nous pouvons dire qu'elles croient aveuglément en la désessentialisation de la littérature. En d'autres termes, la littérature ne serait plus une compétition esthétique et stylistique entre auteurs, entre personnes de haute intelligence et de bon goût qui ont du génie ; pour les ressentis, elle serait une activité qui peut être réalisée par n'importe qui, une simple extension de la nature humaine, ne concernant point l'apprentissage de techniques et la soumission à des modèles tirés de la tradition. De plus : la littérature serait par excellence le métier du lumpenprolétariat, devant désormais abandonner ses anciennes fonctions de *prodesse et delectare* pour tenter de combattre les inégalités sociales.

C'est celui-ci, *grosso modo*, le bilan du *pragmatical turn* qui a lieu dans les études littéraires depuis la fin du XX^e siècle². Toutefois, le caractère pragmatique de ce mouvement pourrait être enrichi par une perspective alternative qui s'écarte un peu de celles qui règnent de nos jours : il s'agit de la proposition d'une critique elle aussi pragmatique, d'une critique qui a pour but la réflexion sur les mœurs ; une sorte de critique des usages dans la vie sociale, qui trouve primordialement dans les textes littéraires les éléments de réexamen des destinées humaines. Elle ne s'impose guère ; elle suggère, elle oriente. C'est en fait la critique en son état pur, une critique libre pour le jugement à la manière de Montaigne. Parlons alors de la critique du roman, qui est certes un genre assez singulier dans le monde contemporain. Elle naquit avec le romantisme, s'allia initialement à l'intrépide quête du caractère national et puis se dilua sans beaucoup de rigueur dans le genre

² La description de cet état actuel des études littéraires peut être trouvée dans l'article « Où en est la théorie littéraire ? », d'Alexandre Gefen (2022).

historiographique. Notre contemporanéité – je pense à la fin du XIX^e siècle et à ce qui est venu après – a fait de la critique du roman la critique de la culture ; et, dans les cas les plus élevés, l’a transformée dans une puissante critique de la civilisation. Une certaine critique à caractère doctrinairement politique prit si au sérieux le contenu du roman qui le convertit en un document de l’époque. La première critique socialiste, encore attachée à des schémas mécanistes, fut ainsi. Mais la nouvelle critique n’a pas tardé à reprocher ce manque de sensibilité esthétique, découvrant dans le façonnement des éléments sensibles de l’œuvre un monde plus réel que ladite représentation du réel serait capable de révéler. Ce fut à ce moment – le moment d’émergence du *New Criticism* des Anglo-américains, de la stylistique des romanistes allemands – que la critique a surpris, dans la matière vivante du roman, un enchevêtrement d’idéologies en leur état pur : elle a découvert que les idéologies peuvent s’épanouir dans le récit romanesque. Il n’y a plus de retour en arrière : le roman est devenu sérieux et sa critique encore plus sérieuse³. Le roman s’est transformé dans l’image – parfois opaque, d’autres fois translucide – d’un monde corrigé, et le romancier s’est adonné à la correction des failles du monde ; pour ce faire, il dut maintes fois les faire ressortir, les mettre en relief, ou les éliminer d’une manière si méprisable qu’un monde idéal s’est créé, un monde de sérénité incoercible. Jamais la critique n’a considéré une possibilité si haute de trouver dans le roman ce que Matthew Arnold (1918, p.189) a peut-être naïvement appelé « *criticism of life* ». La critique du roman est devenue critique économique, critique politique, critique psychologique, critique de l’économie politique, critique des valeurs etc. Entre le monde empirique et sa recreation, la critique a pu retrouver le monde réel. Oui, le monde réel ; alors qui peut affirmer en toute sûreté que le monde réel se borne à la concrétude – absolument frivole sous l’angle esthétique – matérielle de l’existence ? *Don Quixote* et *Madame Bovary* détruisirent notre ingénuité. En bref : la critique du roman s’est mise à dévoiler par le roman le monde réel. Et celui-ci est toujours le contenu de la conscience sous autoexamen.

Hélas la critique dépend de la qualité du roman, faute de quoi son auteur préférera la convertir en essai, et se réjouir de l’univers pétrifié des romans du passé. Il trouvera dans le comportement en désuétude la racine des comportements actuels, et il pourra même utiliser cette sphère de valeurs démodées comme miroir correctif du présent. Le critique qui vise néanmoins à prendre part critique et active dans le monde de valeurs qui est le sien pourra assurément être confronté à

³ Là-dessus, voir Moretti (2006).

une crise si aigüe de la culture que son désarroi portera sur un immobilisme, un conformisme, un conservatisme de résignation. Il lui incombera de transformer ce conservatisme immobile en conservatisme réactif. C'est parce que l'extraordinaire arme de captage de l'historicité découverte par le roman de Flaubert ne figure de nos jours que comme un semblant de la possibilité critique ; elle a été transmutée en sous-naturalisme, a été réduite à une réalité linguistique et formelle encore plus triviale que la communication fonctionnelle. La communion parfaite entre l'idée précise, acérée, et le « mot juste », intégrant un plan de sélection d'aspects rigoureusement scientifique, a pu faire du roman le miroir de l'âme de l'homme contemporain. Et l'on ne peut atteindre cette capacité de pénétration sans que la langue soit un instrument de précision, de mesure, de correction. Là je parle de la correction grammaticale, sans laquelle la langue chute à un niveau de lassitude qui s'accommode vite à toute sorte de fonctionnalité, d'automatisme, d'irrationalisme. La littérature a beau ne point se borner à l'expression soutenue, nul ne peut s'en écarter si dépourvu d'une conscience grammaticale suffisamment large pour l'étendre philologiquement vers une aire d'usage linguistique plus générale, plus vaste, plus originaire. C'est le cas d'un João Guimarães Rosa et d'un James Joyce. D'ailleurs la naturalisation de l'insuffisance grammaticale n'est que la confusion entre les valeurs républicaines et démocratiques, d'un côté, et la fausse prérogative d'ériger l'indigence intellectuelle en norme morale, d'un autre côté. De surcroît, la critique qui est docile à ce type d'expression, non seulement n'est-elle pas critique, ainsi qu'elle contribue à l'approfondissement de la crise de la culture, étant elle-même l'un des signes les plus éloquents du déclin.

Bien que plus proche du reportage que d'une forme littéraire, le roman du XXI^e siècle ne cesse pas de capter une image de l'état de choses. Et là-dessus il est fidèle à une des formes de mentalité intellectuelle de plus grand prestige dans le monde occidental : la mise – absolument anachronique – de ce que Marx appelait le lumpenproletariat à la catégorie de sujet du roman. Jamais le roman ne fut si démocratique, jamais il n'assimila d'une façon tellement contondante les valeurs des marginaux sociaux. Le roman et la critique semblent marcher ensemble dans leur but de normaliser ces tendances déclinantes : plus que les normaliser, ils veulent les sublimer. À propos de ce phénomène, qui s'est intensifié à partir de l'émergence du nouveau roman, Otto M. Carpeaux (2008, p.2847) utilise l'expression « culture de la pauvreté », en insistant sur le fait qu'elle ne se borne pas à la pauvreté économique, puisqu'elle est particulièrement soutenue par des groupes élitistes et intellectuels. Ainsi, la critique du roman ne peut être critique de la civilisation ; elle ne sera que critique de la culture. Puisque la

civilisation ne renonce pas à la perfectibilité, au perfectionnement des gestes, des comportements, des canons de pensée ; elle ne renonce pas non plus à la maîtrise équilibrée des instincts. Toutefois, le monde d'aujourd'hui est allergique à la civilisation ; les activités de l'esprit se sont converties en fête des instincts. On n'a jamais autant écrit avec le corps, ou du moins on n'y a jamais autant aspiré, même après que la linguistique moderne nous a présenté la dissolution des marques de personnalité comme caractéristique de l'écriture et que le structuralisme nous a appris à prendre le texte comme création d'un sujet neutre. Avec son roman aristocratique⁴ – roman de quête du plus beau, du plus intelligent, du plus élégant, du plus noble – Machado de Assis proposa la fondation de la civilisation aux tropiques. Il méprisait toute forme de vulgarité, de rabaissement de l'imagination, de réduction de la civilité, en vertu de la cristallisation d'éléments soigneusement sélectionnés dans l'inventaire des archétypes élevés de l'existence. D'où son aristocratie d'esprit. Mais sa solution est souvent vue comme affectation, comme mépris du Brésil, comme inadéquation. Même Sérgio Buarque de Holanda⁵ l'a comparé à une fleur de serre, reproduisant un jugement semblable à celui de Alceu Amoroso Lima⁶ : l'univers de valeurs machadiennes serait imperméable. Mais que devrait-il avoir fait ? Aurait-il dû adhérer à l'étroitesse d'esprit ? Cela ne me semble pas raisonnable.

⁴ Précisant cet aristocratie de Machado de Assis, Barreto Filho (1947, p.25) affirma : « Cet aristocratie doit néanmoins être compris non seulement comme une ascension de classe ou de condition sociale. C'est avant tout une conquête de qualité, plus proche du sens grec et original du mot : il [Machado de Assis] est devenu meilleur. Pour son idéal de caractère, engendré par lui pendant les incidents obscurs et méconnus de son enfance, l'homme améliore dans la mesure où il domine ses passions, faisant l'intelligence prévaloir sur la sensibilité. » Produisant un jugement semblable à celui-là, Alceu Amoroso Lima (1941, p.53) déclara : « Machado de Assis n'a jamais été et ne sera jamais populaire [...] Machado a écrit pour Lui-même et par l'Homme. Il savait parfaitement que son œuvre intérieure, ironique, pleine d'allusions énigmatiques, de va-et-vient, de répression émotive constante, de complexité infinie de fond en contraste avec la simplicité pure de l'expression [...] — Machado savait que son œuvre n'appartenait qu'àux "happy few". »

⁵ Sérgio Buarque de Holanda (1976, p.121) a écrit : « Rendant possible la création d'un monde hors du monde, l'amour pour les lettres n'a pas tardé à instituer un dérivatif commode pour l'horreur de notre réalité quotidienne. Il n'a pas réagi contre elle, d'une réaction saine et féconde, il n'a pas non plus tenté de la corriger ou de la dominer ; il l'a tout simplement oubliée, ou l'a détestée, provoquant des désenchantements précoces et des illusions de maturité. Machado de Assis fut la fleur de cette plante de serre. »

⁶ Pendant longtemps, Alceu Amoroso Lima (1941, p.33), un des plus importants critiques littéraires du Brésil, n'a rien écrit sur l'œuvre de Machado de Assis, le plus grand auteur brésilien, jusqu'à ce que, lors de la commémoration du centenaire de la naissance de l'écrivain, il en ait exposé les raisons : « Nous avons eu horreur de cet homme sans foi, sans enthousiasme, sans joie, qui se réservait toujours, qui aimait la destruction, qui polissait égoïstiquement son œuvre, tournant le dos à la vie, à la souffrance, à l'homme. Nous nous sommes refusés à lire cette œuvre aride et sans amour, fille d'une ère médiocre, d'une âme sans flamme, d'une période de décadence et de vanité bourgeoise. L'abîme nous a alors séparé de cet homme renfrogné et décrépit, dépourvu de l'inquiétude de la vérité et de la participation à la vie, ou, comme j'ai ci-dessus dit, dépourvu de l'inquiétude métaphysique et de l'angoisse sociale. [...] Se sont écoulées des années de mépris absolu d'une vie, qui ne nous disait rien, et d'une œuvre qui nous a empoisonné l'adolescence et nous avait rendu inutiles pour la vie et diminués dans la force, dans la chaleur et dans la jeunesse, toutes indispensables pour les nouvelles ascensions que le nouveau sens de la vie nous exigeait. »

Je me risquerais à dire que la solution machadienne soit peut-être la plus urgente de toutes, sans laquelle l'horizon de la civilisation demeurera toujours distant. Sa solution, qui devient plus claire dans ses derniers romans – *Esau e Jacob* et *Memorial de Aires* –, c'est l'atténuation progressive de ce que Sérgio Buarque de Holanda (1976) a sagement défini comme notre cordialité. Nous ne sommes pas préparés pour la vie en société, nous dédaignons des codes de conduite, nous relativisons toute sorte de contention, nous nous moquons des conventions sociales comme si elles ne fussent que des artifices. En vérité, elles sont une protection de l'individu pour son épanouissement personnel dans un monde de collectivités complexes. Sans des paramètres neutres et impersonnels pour le relationnel quotidien, nous ne nous attardons pas à être à bout de souffle, nous désistons à mi-chemin. L'« ennui de la controverse » du conseiller Aires⁷ est probablement l'image la plus déformée des tendances comportementales du Brésilien – et par là même sa force suggestive est implacable. Nous ne sommes pas encore préparés pour ce type de sentiment. Nous traitons des sujets politiques en nous exaltant émotionnellement, naïvement, avec une telle propension à la révélation crue de notre superficialité, que la manière de contention et la tempérance du conseiller nous semblent tout simplement conformisme. C'est encore à nous de découvrir que le faux fond de nos émotions modérées peut préserver un noyau très vif et très créatif d'expression de la sensibilité. Il nous manque le remplacement des rituels de débordement des instincts par des rituels normatifs de la vie social ; il nous manque séparer la vie domestique de la vie publique. Les règles y sont différentes. Et sans cela nous ne pouvons même pas toucher au concept de citoyenneté, qui est fréquemment confondue avec la démocratie, cette forme d'organisation de la société qui a été arrangée d'une façon perverse.

Ceci dit, il me semble certain que le roman corrige les mœurs, même s'il n'y vise pas – et, en général, il n'a pas cette prétention. Il projette une vie qui pourrait exister, sans nécessairement idéaliser une certaine vie. Nous avons parfois devant les yeux une image d'horreur, ou une placidité si tiède qui nous ennueie. Peu importe. Le véritable roman a beau ne pas extrapoler le cercle de la raison, il souhaite toujours dire quelque chose que l'on ne peut exprimer

⁷ Le conseiller Aires est un personnage machadien qui apparaît d'abord dans le roman *Esau e Jacob* et puis comme protagoniste du *Memorial de Aires*, roman en format de journal intime. C'est un diplomate veuf qui a fait sa carrière à l'étranger et, suite à sa retraite, a décidé de rentrer à Rio de Janeiro, sa ville de naissance. Ainsi décrit le narrateur de *Esau e Jacob* le principal trait de son caractère : « Il était sage, je le répète, bien que ce mot n'exprime guère ce que je veux dire. Il avait le cœur disposé à tout accepter, non par l'inclinaison à l'harmonie, sinon par l'ennui de la controverse. » Voir Machado de Assis (1975, p.89).

directement. Le langage lui-même nous empêcherait de le faire. Le roman réaliste de tous les temps montre, dévoile l'objet d'une façon unique pour parvenir au message social que l'écrivain gardait à l'esprit comme contenu difforme. Plus concrètement, aussi bien Machado de Assis que Flaubert étaient conscients de l'inachèvement de l'existence humaine, et se sentaient profondément insatisfaits du goût amer que cette constatation provoquait. Ils savaient que l'on ne peut corriger pleinement les mœurs, éliminant toute sorte de brutalité, d'incivilité, de rabaissement. À l'égard de Flaubert, la confirmation que la bourgeoisie industrielle marchait vers la vulgarisation des rituels de la vie sociale l'a poussé à se réfugier dans l'archéologie douteuse d'une Carthage perdue, dont l'histoire de violence épique ne lui semblait pas plus affreuse que la violence qui découlait des processus d'atomisation et d'individualisation auxquels il assistait. *Salammbô* est potentiellement sa critique la plus indigeste de la modernité occidentale. Dans ce roman, il eut à cœur de corriger le monde en le supprimant ; ou plutôt mettant à la place de son développement un monde achevé, pétrifié, hautement propice aux jugements définitifs, voire métaphysiques. Toutes les divergences stylistiques gardées, on peut dire que Machado de Assis procéda de la même façon ; il ôta de ses romans les classes sociales, c'est-à-dire le jeu dialectique qui existe dans leur orchestration, et, ce faisant, ne transposa au plan de la réalité sociale que le comportement des groupes aristocratiques, qui l'étaient soit par richesse matérielle, soit par raffinement d'esprit. Il était cependant tout à fait conscient que cette transposition n'aurait pas pu être faite sans humour, avec le risque que ses histoires se transforment en pure affectation. L'humour est la corroboration mélancoliquement frustrée que cette société aristocratique n'a les moyens de s'épanouir ni au Brésil ni nulle part. Son horizon n'était pas le Brésil : c'était l'Occident. Son champ de vision n'était pas étroit : il projetait une forme de résignation vis-à-vis l'impossibilité d'accomplissement personnel dans un monde où les valeurs individuelles semblent indissolubles. Pedro Rubião de Alvarenga, le personnage central de *Quincas Borba*, de Machado de Assis, et Frédéric Moreau, le protagoniste de *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert, sont des expressions de la « bêtise » ; ils sont inadéquats car inflexibles. Aussi Machado de Assis et Flaubert étaient-ils inflexibles : ils ne changeraient pas d'opinion quant à la conservation d'une idée fixe ; ils réalisaient que la perfectibilité de l'intelligence allait de pair avec l'incapacité de s'habituer au monde empirique, concret, palpable.

Lukács (1999) a raison quand il montre l'histoire du roman moderne comme l'expression d'une inadéquation entre le héros et le milieu. Dans la fiction de Machado de Assis et Flaubert, cette inadéquation a un caractère bien spécifique :

il s'agit de l'imperméabilité d'une âme cultivée à l'indéfectible vulgarisation à laquelle nous sommes soumis depuis la période de l'ascension de la démocratie moderne comme modèle canonique d'organisation sociale. Plus proprement, dès que l'irréductibilité des perspectives conflictuelles prit définitivement la place de l'obéissance. C'est pourquoi la littérature de Machado de Assis et Flaubert est la récupération même du sens élevé de littérature, c'est le relief de leur nature aristocratique, selon l'acceptation légitime de ce terme. Il faut remarquer que cette aristocratie s'étend à toutes les classes sociales ; ce n'est pas une question de restriction ou d'interdiction, mais de sélection des meilleures valeurs. Leur littérature restaure une noblesse et une élégance menacées par une espèce de démocratie : la démagogique, très fréquemment confondue avec citoyenneté, usurpatrice du devoir. D'après Amiel :

La démocratie, à tout prendre, est l'héritière légitime de la monarchie et de l'aristocratie. Mais sa maladie latente, son vice congénial, c'est le délaissement du devoir, son remplacement par l'envie, l'orgueil et l'indépendance, en un mot c'est la disparition de l'obéissance amenée par une fausse notion de l'égalité. Si la démocratie n'est que le rabaissement systématique des supériorités légitimes et acquises, la décapitation jalouse des mérites véritables, elle s'identifie avec la démagogie. Mais rien ne dure que ce qui est juste, et la démocratie, devenue injuste, périra nécessairement. (AMIEL, 1919, p. 196).

Il est, dans les littératures machadienne et flaubertienne, une volonté de démythification de l'idée d'égalité, une envie de distinction par la subtilité de l'esprit, une ambition d'éloignement systématique de la barbarie avec ses coutumes bestiales. La caractérisation des idées politiques de Deslauriers, dans *L'Éducation sentimentale*, se présente hautement fructueuse à la critique des mœurs :

Le futur Mirabeau épanchait ainsi sa bile, largement. Enfin, il prit son verre, se leva, et, le poing sur la hanche, l'œil allumé : « Je bois à la destruction complète de l'ordre actuel, c'est-à-dire de tout ce qu'on nomme Privilège, Monopole, Direction, Hiérarchie, Autorité, État ! » et, d'une voix plus haute : « que je voudrais briser comme ceci ! » en lançant sur la table le beau verre à patte, qui se fracassa en mille morceaux (FLAUBERT, 1922, p.169).

C'est à la critique de faire ressortir cette critique de la vie, en la ramenant à un plan de rationalisation pragmatique, où elle deviendra capable de suggérer

la réflexion sur les mœurs ; c'est son emprise. Il arrive que cette prérogative soit menacée depuis le début du XX^e siècle, le moment où la critique commença à perdre progressivement sa fonction de médiation entre l'œuvre et la société. Pour que la vieille et bonne critique du passé – songeons à la critique psychologique de Sainte-Beuve ou à la critique libérale de Thibaudet – puisse retrouver sa place habituelle, où elle sera toujours à l'aise pour mettre en question les valeurs du monde contemporain en rapport immédiat avec son passé, il faut que certaines notions à propos de l'activité critique soient rétablies.

Tout d'abord, il n'est pas inutile que les critiques se rappellent que la production des œuvres littéraires ne peut guère devenir démocratique, cela impliquerait une baisse de qualité ; elle est primordialement aristocratique, puisque les tendances et les puissances du présent ne peuvent se développer librement dans toutes ses possibilités si ce n'est dans la conscience des grands hommes, ceux pour qui ce présent n'est qu'un fragment de la totalité. Le concept courant de désessentialisation retire de l'activité littéraire son aspect métaphysique et sa capacité d'extraire des événements éphémères les éléments qui figurent du côté de l'immortalité et qui sont, par ce fait même, supérieurs. Certes, la supériorité est un phénomène psychologique, déclenché à la fois par des qualités innées et par des circonstances liées à l'État, à la culture et, en certains cas, à la religion. Dans le processus de création, il y aura toujours une interaction assez singulière de facteurs. En effet, ce n'est point chez tous que les arts peuvent déployer tout leur pouvoir de synthèse : « Ils [les arts] reposent sur de mystérieuses vibrations de l'âme. Ce que ces oscillations produisent n'a plus un caractère individuel ou éphémère, mais prend la signification d'un symbole profond et impérissable. » (BURCKHARDT, 1943, p.72).

En outre, le poète ou l'écrivain sont parvenus à leur position intellectuel par une prise de conscience du passé historique et littéraire. Ceux qui croient y être arrivés sans s'être libérés des préjugés et des idées générales de leur siècle ne peuvent rien connaître en matière de littérature ; il leur faudrait le recul du temps pour se mettre à la place de ceux qui se sentent confiants pour juger le monde comme si une solution métaphysique leur fût attribuée hors de la portée de notre histoire, au-delà de la progression de l'Esprit. Mais cela ne sera jamais une préoccupation pour celui qui ne prend ni le passé ni la tradition au sérieux, pour celui qui a la sottise présomption d'appartenir au moment de l'histoire le plus avancé moralement. En critique, en littérature (surtout romanesque) et en mœurs, le monde occidental semble marcher vers une rupture avec le passé, et contre cette fatuité, il ne nous reste qu'à nous souvenir des mots de Burckhardt (1943, p.9) :

« N'oublions pas notre dette à l'égard du passé dont la continuité spirituelle constitue notre bien le plus précieux. » S'il eût été vivant de nos jours, Curtius ne suggérerait-il la reprise de cette continuité ébranlée?

CRITICISM, NOVEL, AND MORES

ABSTRACT: *The aim of this paper is to reflect critically on the ideological aspects involved in the evolution of the mediating function of criticism from the end of the nineteenth century to the present day, focusing above all on the relationship between criticism, the novel, and mores, or patterns of culture. With regard to this relationship, the text questions the epistemological foundations of the so-called ethical turn in literary studies, proposing an alternative path for criticism, albeit in accordance with the pragmatic spirit that characterizes the first quarter of the twenty-first century.*

KEYWORDS: *Novel criticism. Culture criticism. Epistemology of criticism.*

RÉFÉRENCES

AMIEL, Henri-Frédéric. **Fragments d'un journal intime**. 3. éd. Genève : Georg & C°, 1919. t. 1.

ARNOLD, Matthew. **Essays in Criticism**. Oxford: Clarendon, 1918.

BARRETO FILHO, José. **Introdução a Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

BLOOM, Harold. **The Western Canon: The Books and School of the Ages**. New York: Harcourt Brace, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BURCKHARDT, Jacob. **Réflexions sur l'histoire du monde**. Buenos Aires : János Peter Kramer, 1943.

CARPEAUX, Otto M. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008. v. 4.

CURTIUS, Ernst Robert. **La Littérature européenne et le Moyen Âge latin**. Traduit de l'allemand par Jean Bréjoux. Paris : PUF, 1956. 2 v.

FLAUBERT, Gustave. **L'Éducation sentimentale** : histoire d'un jeune homme. Paris : Librairie de France, 1922.

GEFEN, Alexandre. Où en est la théorie littéraire ? **Recherche Littéraire/Literary Research**, Bruxelles, v. 38, p. 125-140, 2022.

LIMA, Alceu Amoroso. **Três ensaios sobre Machado de Assis**. Belo Horizonte: P. Bluhm, 1941.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. Tradução de Letizia Zini Antunes. **Ad Hominem**, São Paulo, n. 1, p. 87-136, 1999.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Esaú e Jacob**. Edição crítica da Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

MORETTI, Franco. Serious Century. *In*: MORETTI, Franco (org.). **The Novel: History, Geography, and Culture**. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006. v. 1. p. 364-400.

OLIVEIRA, Franklin de. **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- André Gide, p. 117
- Cahiers de jeunesse*, p. 133
- Construção autoral, p. 133
- Construção do tempo, p. 87
- Crítica literária, p. 59
- Critique de la culture*, p. 171
- Critique du roman*, p. 171
- Découverte du Brésil*, p. 11
- Du côté de chez Swann*, p. 87
- Épistémologie de la critique*, p. 171
- Escritos memoriais, p. 133
- Figura, p. 11
- Focalização, p. 117
- Jakobson, p. 151
- Jean de Léry, p. 11
- Leitor, p. 117
- Linguagem, p. 151
- Littérature de voyage*, p. 11
- Memória e escrita, p. 87
- Mercur de France*, p. 59
- Metáfora, p. 151
- Metonímia, p. 151
- Mise en abyme*, p. 87, p. 117
- Os Moedeiros Falsos, p. 117
- Poesia, p. 41
- Práticas de mediação, p. 59
- Rachilde, p. 59
- Representação da natureza, p. 41
- Romantismo, p. 41
- Saussure, p. 151
- Simone de Beauvoir, p. 133
- Théophile Gautier, p. 41
- Vocação literária, p. 87

SUBJECT INDEX

- André Gide*, p. 117
Authorial construction, p. 133
Cahiers de jeunesse, p. 133
Construction of time, p. 87
Culture criticism, p. 171
Discovery of Brazil, p. 11
Du côté de chez Swann, p. 87
Epistemology of criticism, p. 171
Figura, p. 11
Focalisation, p. 117
Jakobson, p. 151
Jean de Léry, p. 11
Language, p. 151
Literary criticism, p. 59
Literary vocation, p. 87
Mediation practices, p. 59
Memorial writings, p. 133
Memory and writing, p. 87
Mercure de France, p. 59
Metaphor, p. 151
Metonymy, p. 151
Mise en abyme, p. 87
Mise en abyme, p. 117
Novel criticism, p. 171
Poetry, p. 41
Rachilde, p. 59
Reader, p. 117
Representation of nature, p. 41
Romanticism, p. 41
Saussure, p. 151
Simone de Beauvoir, p. 133
The Counterfeiters, p. 117
Théophile Gautier, p. 41
Travel literature, p. 11

ÍNDICE DE AUTORES/
AUTHORS INDEX

- ALMEIDA, A. B. de, p. 117
BERNARD, K. P. Y., p. 11
CORDEIRO, I. de M., p. 117
COUTO, E., p. 171
DARDE, A., p. 41
LOBATO, L., p. 151
LÓPEZ, c. S., p. 59
MACHADO, G. M., p. 87
NEVES, A. das, p. 133
SANTOS, K. D. dos, p. 87

